

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - LITERATURA BRASILEIRA

**A ESCRITORA / OS CRÍTICOS / A ESCRITURA: O LUGAR
DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA NA FICÇÃO BRASILEIRA**

ROSANE SAINT-DENIS SALOMONI

Porto Alegre, 2005

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - LITERATURA BRASILEIRA

**A ESCRITORA / OS CRÍTICOS / A ESCRITURA: O LUGAR
DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA NA FICÇÃO BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em
Letras da UFRGS como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura
Brasileira

ROSANE SAINT-DENIS SALOMONI

Professora Orientadora: Dra. Rita Terezinha Schmidt

Porto Alegre, março 2005

A meus pais, **Nema** e **Fernando**, início meio e fim de minha vida, mesmo no silêncio da ausência.

Ao **Miguel**, ao **Vinícius** e à **Letícia**, pela paciência e compreensão na divisão do meu amor entre eles e os livros.

À família Lopes de Almeida, na pessoa de **Cláudio Lopes de Almeida**, neto de Júlia, como tributo à obra de sua avó.

AGRADECIMENTOS

Dizia minha mãe que havia três coisas difíceis de se fazer: agradecer, dizer a verdade e pedir perdão. A primeira delas, faço-o abaixo, correndo o risco de, por um lapso de memória, injustamente esquecer alguém.

A segunda, procurei seguir à risca, como forma de valorizar meu trabalho e de todos aqueles que com ele contribuíram. A última, embora pareça aqui piegas, peço àqueles que tanto confiaram em mim, porque nem sempre o resultado desejado é o alcançado, embora o esforço despendido.

Assim, minha orientadora, amiga constante, professora Rita Terezinha Schmidt, obrigada pela firme orientação, infinita paciência e compreensão.

Aos professores da Pós-Graduação, pela competência, dedicação e estímulo.

À professora Vânia Ribeiro Chaves, pela acolhida, estímulo e pelos esforços dispendidos para que as pesquisas em terras lusitanas fossem realmente profícuas.

Ao Dr. Cláudio Lopes de Almeida que, com infinita generosidade e confiança, franqueou o acervo particular da escritora, sua avó, presenteando-me com originais e cópias, discorrendo com atenção sobre a história familiar e recebendo-me no reduto de Santa Teresa.

À memória da grande amiga e prima Maria José, que tanto estimulou meu trabalho oferecendo-me sua casa no Rio de Janeiro para que pudesse realizar as pesquisas na cidade em que Júlia Lopes viveu.

À professora Maria do Carmo Campos pelo estímulo e carinho.

À professora Zahidé Lupinacci Muzart, pelo empenho pessoal, apoio e por sua dedicação ao resgate das “esquecidas mulheres de letras”.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, e aos da Biblioteca Nacional de Lisboa, pelo empenho na procura dos textos “desaparecidos”.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade pelo prestimoso atendimento.

A CAPES que, através de uma bolsa doutorado-sandwich permitiu as pesquisas em terras portuguesas em busca da recepção crítica da escritora.

Ao CNPQ que, através de sua bolsa, permitiu-me a disponibilidade de tempo e a aquisição do material necessário, viabilizando que esta tese chegasse ao seu final.



Quadro de Júlia Lopes de Almeida
Fonte: acervo da família

DONA JÚLIA

O belo rosto de D. Júlia aparece-me, agora que se festeja o seu centenário, com a nitidez com que me apareceu, certa manhã de verão, na Rua do Ouvidor. Fazia maior calor, mas, na sua blusa branca, e com o seu claro sorriso, D. Júlia, com as têmeoras úmidas, tinha uma frescura de flor orvalhada. Seus olhos possuíam uma inteligência tranqüila e penetrante: pareciam mais científicos do que artísticos. A Arte, porém, estava em sua figura harmoniosa, em seu gesto e em sua palavra, na sua elegância natural, de uma dignidade que os tristes dias de hoje não fazem senão, por amargo contraste, ressaltar.

Aqueles olhos penetrantes de D. Júlia, que ora pareciam velados, ora cintilantes, já tinham pousado sobre muitas cenas da vida humana, sabiam muitas coisas de sua incoerência, da sua amargura, das suas inaptidões. E ela, então, escrevia sobre essas coisas, com leveza e sabedoria, procurando – suponho – instruir sem aconselhar, consolar sem ferir, harmonizar sem entristecer. Sente-se isso em muitas de suas páginas: sente-se que não escreve apenas pelo prazer que isso lhe cause, nem pela fatalidade de pertencer a uma família de escritores, nem pela novidade de ser a nossa primeira romancista e, portanto, predestinada à glória que no seu centenário se celebra. Um pouco de tudo isso influiria no seu impulso criador; mas, anteriormente a tudo isso, há uma espécie de piedade, um desejo de fazer bem, uma necessidade de contribuir para um mundo melhor que – ai de nós! – pertence muito mais à natureza dos educadores que à dos simples escritores.

Lembro-me de certo livro de leituras infantis em que colaborou. Nós, crianças, gostávamos de suas histórias e sem a conhecermos gostávamos também daquela que as escrevera. Por que celestial intuição já prevíamos que D. Júlia seria assim uma pessoa diferente, com uma finura e uma cordialidade que as suas simples páginas transmitiam? Na verdade, ninguém nos falara da autora, ninguém nos dissera nada a seu respeito; e, embora o livro fosse feito em colaboração, era no seu nome que nos fixávamos. E pensávamos com muito carinho em D. Júlia.

É agradável sentir-se que as impressões da infância, em sua pureza e naturalidade, não se desfaçam ou desfiguram com o passar dos anos. Que os olhos críticos e já se ilusões da idade madura não se decepcionam diante do seu antigo encantamento. E D. Júlia não desencantou nunca. Soube conservar, com sua fama de escritora, sua elegância natural de mulher culta e boa, dedicada e útil, conciliando em si, como na sua obra, a beleza e o bem. E é isso o que, agora, pelo seu centenário, se recorda, se celebra e se deve agradecer.

(CECÍLIA MEIRELES)

RESUMO

No contexto contemporâneo que busca a produção de novos conhecimentos a partir do passado, esta tese procura redimensionar as informações que se tem sobre a escritora mais popular do Brasil entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, Júlia Lopes de Almeida, contribuindo para enriquecer tanto a Literatura Brasileira quanto nosso patrimônio cultural. O trabalho seguiu duas linhas paralelas. Uma, historiográfica, na qual propus acrescentar informações relevantes sobre a vida da escritora carioca e sua trajetória na “República das Letras” brasileira. Isto incluiu apresentar aspectos particulares de sua escrita, temas e visão de mundo, considerados a partir de sua ótica feminina. Como resultado da pesquisa realizada no Brasil e em Portugal, pontuei os aspectos mais relevantes da recepção crítica de sua obra, no passado e no presente. Neste viés, apresentei material jornalístico e crítico em que ela e sua obra foram avalizadas no tempo em que viveu. Em relação ao presente, dei relevo à crítica acadêmica, integrada ao movimento de resgate das escritoras brasileiras do passado, apresentando de forma panorâmica as abordagens que estão sendo feitas e que demonstram a validade de sua produção para a cultura brasileira. Na segunda linha de trabalho, mais investigativa, busquei uma abordagem do texto romanesco selecionando três de seus romances para integrarem o *corpus* de análise: *Memórias de Marta* (1889), *A Família Medeiros* (1892) e *Cruel Amor* (1906). Com este propósito, rastreei indícios que pudessem revelar o posicionamento estético-ideológico de Júlia Lopes no qual se reflete a leitura que ela fez da sociedade de seu tempo e das questões mais importantes que estavam em pauta. Para isso, trabalhei com conceitos da narratologia dando destaque à categoria do narrador e a da VOZ.

Palavras-chave: resgate, crítica feminista, historiografia literária, narratologia, voz.

ABSTRACT

In the contemporary context that searches new knowledge looking back to the past, this thesis intends to (re)measure the information about the most popular female writer between the two final decades of the XIX century and the two first of the XX: Júlia Lopes de Almeida. I intend to contribute to improve Brazilian Literature patrimoniun. My work goes on in two paralels lines. An historiographic one, in which I bring more information about the writer's life and her trajectory in the "República das letras". It includes to present some particular aspects from her writing, themes, world vision, considered from a female otic. In this chapter, I brihg the information I collected as a result of two travels. One to Rio de Janeiro and the other to Portugal. In the other hand, I underline the academic critic with the brazilian female writers rescue movement. As a second line of investigation, I propose a textual aproching over three of her novels: *Memórias de Marta*, *A Família Medeiros* e *Cruel Amor*. I look for her aesthetic and ideological statements in wich I can see her opinion about the most important questions that are presented in the society of her time. For that, I work with narratological conscepts and investigate the narrator category.

Key words: literary historiography, rescue, feminist critic, narratology, voice.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
"DOIS DEDOS DE PROSA"	1
1 JÚLIA LOPES DE ALMEIDA, UMA “MULHER DE LETRAS”: NOTAS SOBRE O EXERCÍCIO DA PRÁTICA PROFISSIONAL	19
1.1 Apontamentos biográficos e traços particulares	19
1.2 Nos limites da estética literária: filiação e características gerais	31
1.3 Produção romanesca: percursos bio-crítico-bibliográficos.....	56
2 PANORAMA CRÍTICO: UM RECORTE ARBITRÁRIO	80
2.1 Manifestações críticas: pontos difusos	80
2.2 A crítica de ontem	88
2.2.1 <i>Ecos intervalares</i>	99
2.3 A crítica acadêmica	104
3 PELO MUNDO DA NARRAÇÃO: ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS SUBVERSIVAS	117
3.1 Memórias de Marta: rebeldia inútil	117
3.2 A Família Medeiros: sinais de mudança.....	145
3.3 Cruel Amor: gênero, classe, raça, obstáculos no caminho do feminino .	160
CONCLUSÃO	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	193
OBRAS CONSULTADAS	203
OBRAS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA.....	209
ANEXOS	210

“DOIS DEDOS DE PROSA”

[...] as verdades imperceptíveis da condição humana e os direitos de liberdade e justiça, inscritos ou não na tradição literária e materializados ou não em modos específicos de vida, também são escritos no registro do feminino (SCHMIDT, 2000).

Durante mais de trinta anos Júlia Lopes manteve uma crônica semanal, sempre às quartas-feiras, no jornal **O País**, com o título acima transcrito. Tomei-o de empréstimo para iniciar esta introdução, transferindo-lhe o caráter informal que configura este gênero literário.

Primeiramente, seria desonesto inventar aqui novos motivos para trabalhar a obra de Almeida, se estes já existiam no período do Mestrado e foram definidores do tema então defendido e do *corpus* trabalhado. Assim, esta tese parte de algumas constatações que geraram questionamentos. Essas tiveram origem na retomada da convivência acadêmica, em nível de pós-graduação, em que fui posta diante de uma nova realidade, infelizmente restrita a um pequeno grupo: a produção literária de mulheres entre os fins do século XIX e décadas iniciais do XX. Essa nova realidade me fez questionar a vivência como aluna e como docente. Como aluna, aceitei a verdade dos manuais e a ensinada como definitiva e imutável. Como docente, repassei aos meus alunos a minha falha acadêmica, a minha falta de interesse e curiosidade, repeti o que aprendi. Agora, na vivência deste grupo acadêmico, a ausência de nomes de mulheres escritoras ou poetas nos manuais em uso nos níveis de Grau Médio e de Graduação, no período antecedente ao

movimento modernista brasileiro, tornou-se um desafio: se elas existiram, onde estão? O que escreveram? Sobre Júlia Lopes de Almeida, minha escolha, penso ter respondido a algumas de minhas indagações na dissertação de mestrado. Assim, o momento da tese é a retomada de algumas descobertas feitas naquela ocasião e a busca de um novo conhecimento tanto teórico quanto historiográfico.

Em segundo lugar, tomando como ponto de partida a afirmação contida na epígrafe transcrita no início desta “conversa”, arrisco a dizer que este trabalho, cujo objeto de análise pertence à Literatura Brasileira, deve muito à Crítica Feminista. Possivelmente, sem este apoio, seu objeto continuaria oculto. Explico, afirmando que, embora o alvo dessa tese seja a escritora Júlia Lopes de Almeida e sua obra romanesca, essa só passou a interessar aos estudos literários após as pesquisas da “arqueologia literária” praticada por estudiosos deste novo campo de estudo, que as (re)descobriram para a nossa história literária.

A redescoberta de Júlia Lopes e de sua produção, além de muitas outras “esquecidas” mulheres de letras, ocorreu nas últimas três décadas do século XX, notadamente no meio acadêmico e particularmente nas áreas das Ciências Sociais e das Letras. Os trabalhos mais recentes envolvendo a escritora, com pesquisas muito minuciosas, no país e no exterior¹, estão revelando a riqueza de sua produção e a importância dela no contexto em que vivia e no qual procurava influir. Além de abrir campo para discussões sobre visões de mundo diferentes e modos diferenciados de traduzi-las, a crítica feminista acabou criando vários impasses, dentre eles a discussão acerca do “valor” das obras escritas por mulheres e a busca de

¹Posso citar aqui o trabalho de pesquisadoras do porte das americanas Peggy Sharpe, Darlene Sadlier e Susan Quinlan.

referencial teórico que se mostrasse pertinente para a análise das peculiaridades que a expressão dessas apresenta.

Tanto entre leigos quanto entre especialistas, as dificuldades de aceitação da existência de uma escrita de autoria feminina têm como base argumentativa os velhos padrões comportamentais ou sociais, que concedem privilégios aos do sexo masculino, conferindo-lhes caráter universal e homogêneo, bem como as afirmações que negam a diferença, argumentando que a literatura é “assexuada”. Eles renegam a concretude desse fator, mesmo que se possa mostrar, através da leitura e do estudo das obras de escritoras e poetisas como Júlia Lopes (1862-1934), Cecília Meireles (1901-1964)², Clarice Lispector (1926-1977), Nélida Pinõn (1935), determinados traços diferenciadores, identificadores de uma posição, de um *locus* de enunciação que privilegia certos aspectos mais detalhados, mais íntimos do universo social, particularmente do cotidiano na esfera doméstica, dos afetos, dos sentimentos em que avulta a relação maternal, o respeito filial e a importância que as mulheres dão aos laços familiares. São algumas “recorrências” que indicam um pertencimento próprio do gênero feminino ou, como enuncia Magalhães³, elementos que exprimem "uma maneira feminina de estar no mundo" (p. 42).

Em busca de argumentos que validem a escrita de autoria feminina, Marina Colasanti⁴ (1997) argumenta que ao tratar da literatura estamos tratando de uma linguagem. Segundo ela essa se reveste de um caráter individual, único, o qual, queira o autor ou não, guarda traços particulares que denunciam sua origem. Para

²A crônica de Cecília Meireles colocada no início desta, além de ser uma homenagem em tom de reverência, confirma a admiração da jovem poetisa pela distinta prosadora que com ela participou, junto com Heloísa Lintz, da Legião da Mulher Brasileira (MUZART, 2004, p. 481). Também no material do espólio familiar encontrei um cartão, em tom íntimo e afetivo, em que a poetisa agradece a Filinto o livro *D. Júlia* que este lhe havia enviado, reforçando a relação de amizade entre as duas.

³MAGALHÃES, Isabel A. de. *O sexo dos textos e outras leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.

⁴COLASANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos. In: *Entre resistir e identificar-se* (org. Peggy Sharpe). Florianópolis: Mulheres, UFG, 1997.

ela, então, reconhecer a existência de uma literatura feminina significa legitimar uma transgressão, ou seja "aceitando a literatura feminina, a sociedade estaria aceitando aquele modelo de mulher que ela própria tanto nega, e que com tanto esforço estamos tentando impor" (p. 41).

Em razão destes argumentos e fugindo de avaliações críticas volúveis, de cunho sociológico, antropológico ou biográfico, feitas ao acaso, é que o estudo acadêmico pode vir a contribuir para a revisão da configuração cristalizada da história literária brasileira mostrando mais uma de suas diversas faces. É através dele que se pode desmistificar e desautorizar os critérios de inclusão/exclusão de autoras e de obras do chamado "cânone", constituído através da influência exercida pela palavra de destacadas figuras da crítica historiográfica literária como Araripe Júnior, José Veríssimo, Silvio Romero, Afrânio Coutinho e, mais recentemente, Alfredo Bosi.

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. Somente após o advento do Modernismo brasileiro a produção feminina é assinalada com a inclusão de uma Cecília Meireles, de uma Raquel de Queirós ou de uma Clarice Lispector. No entanto, 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.

Se o mesmo crítico ressaltou o “caráter viril” da obra de Júlia Lopes e Temístocles Linhares achou-a “impregnada de um *odor di femina*”, impõe-se o questionamento: qual é, afinal, o pré-requisito para que uma obra escrita por mulher tenha “valor”? Buscar o reconhecimento de um trabalho literário intenso, que não mereceria estar no “limbo” de nossa historiografia literária, ainda mais se pensarmos que um dos grandes motivos para sua inclusão deva ser a qualidade dos textos, sua beleza estética, seus valores regionais e universais e, fator preponderante, a especificidade de sua visão de mundo e não o seu sexo, justifica a releitura de sua obra. Se por um lado alguns sugerem que muitos autores do sexo masculino também acabaram sendo esquecidos e que suas obras desapareceram do cotidiano de nossa literatura, faço uma única ressalva: apesar de muitos deles escreverem pouco, ou pouquíssimo, constam nos manuais literários e livros historiográficos, portanto, ao alcance do público interessado em lê-los como os alunos e os professores (alguém lembra de Teixeira e Souza, Laurindo Rabelo, Agrário de Meneses, Valdomiro Silveira? Todos são arrolados por Alfredo Bosi). Eles não foram sumariamente omitidos, como aconteceu com Júlia Lopes e outras do seu sexo.

Tratando-se dessa ficcionista, a ausência de seu nome naqueles meios responsáveis pela legitimação de nosso espólio literário (manuais e livros), teve como consequência direta a não reedição de suas obras e o esquecimento pela memória da Pátria. Isto é contraditório, se levarmos em consideração o que o recorte de sua biografia e a leitura da fortuna crítica mostra: foi contemporânea de Arthur e Aluísio Azevedo, colega de redação (*A Semana*) do mestre Machado de Assis, anfitriã amiga e colega de conferências de Olavo Bilac, Coelho Neto e João do Rio.

Produziu intensamente – crônicas, romances, contos, teatro, conferências, livros didáticos, livros de viagem, conferências - no entanto, isso não lhe serviu de aval, o que provoca indagações, reavivadas a cada leitura de uma de suas obras. Como explicar o apagamento? Questão de mudança de gosto? Critério de valor diante do literário? Temas tratados? Dificuldade de circulação das obras?

Diante destes questionamentos minha tese caminha em duas linhas paralelas. A primeira delas, historiográfica. Através da apresentação do material bio-crítico-bibliográfico que coletei nestes seis anos de pesquisa (dois do Mestrado e quatro do Doutorado), incluindo visitas ao espólio da família da escritora, à Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, além daquele localizado e catalogado na vigência de uma bolsa doutorado-sanduíche que me levou às terras lusitanas, quero marcar o lugar de Júlia Lopes de Almeida no cenário da Literatura Brasileira, ontem e hoje. Contribuo desta forma com o movimento da “arqueologia literária” que busca resgatar as “esquecidas mulheres de letras” deste País reconhecendo-lhes o valor, a diversidade e a influência que exerceram em suas épocas. Para mostrar um pouco desta produção, passo para a segunda linha, mais prática, mais investigativa, em que trago o texto romanesco para análise à luz das teorias da narratologia. Com este aparato teórico viso amparar minha afirmação sobre a importância da produção literária de Júlia Lopes de Almeida para a configuração da Literatura Brasileira. Além disso, busco mostrar que, na confluência dos estudos realizados após a (re)descoberta da prosadora e de sua obra, algumas afirmações feitas sobre sua adequação aos valores burgueses e a reprodução destes nas representações que faz de personagens femininos, não tem sustentação, portanto, não são válidos. Vistos com os olhos de hoje, mas considerando o panorama social, político e histórico por ela vivenciado, o que quero expor, através da análise de elementos de

três de seus romances, principalmente da voz narrativa, é que embora aparentemente tenha reproduzido os padrões comportamentais ditados pela sociedade patriarcalista e burguesa (como muitos estudiosos estão afirmando), a escritora usou de recursos como a ironia fina, a sugestão implícita nas entrelinhas, para colocar diante do público leitor personagens femininas cujos discursos e procedimentos contrariam os esquemas das heroínas realistas/naturalistas, onde os escritores puniam com a morte ou com a loucura suas desobediências ao comportamento padrão delas esperado. Assim, ao problematizar a categoria do Narrador dentro do texto almeidiano quero trazer ao leitor quais foram as técnicas utilizadas pela escritora para comunicar o conteúdo romanesco e que implicações isto acarreta para o reconhecimento da autoridade de uma escrita feminina. A escolha de narradoras em primeira pessoa ou terceira que apresentam diferentes pontos de vista, os tipos de discurso, o modo, irão dar consistência ao universo romanesco ao mesmo tempo em que revelarão a ideologia da própria escritora. Esta revelação se dará se conjugados todos os aspectos relativos ao discurso narrativo, marcado pela categoria VOZ, na acepção de Gerard Genette, e as implicações dessa na construção do universo diegético.

Desta forma, expostos os objetivos, delineio, a partir de algumas constatações sobre Júlia Lopes de Almeida, duas hipóteses. Primeiramente, interessa-me saber como ocorreu o apagamento de seu nome do cenário cultural pós-1930. Se os críticos, os próprios literatos de sua época e os historiadores conheciam a literata, sua obra, seu sucesso, por que deixaram de registrá-la nos manuais e antologias de forma sistemática? A existência deste paradoxo, sucesso X esquecimento levanta uma segunda hipótese: que tipo de crítica foi feita à sua obra, quais foram os

parâmetros com que foi avaliada, para que o resultado fosse tão negativo? O texto foi abalizado pela qualidade estética ou pelo assunto tratado?

Levantando uma outra hipótese para contestar o esquecimento de Júlia Lopes e de sua obra, além de afirmar uma postura com ares de rebeldia implícita, pergunto-me: a obra romanesca da autora apresenta uma visão de mundo, características e valores que permitem uma avaliação positiva? Com este enfoque pretendo mostrar que a rebeldia das personagens femininas está na forma de se portarem, no conteúdo de seus pensamentos, no de suas falas e nas críticas aos homens em geral e à sociedade como um todo. Em razão desta argumentação, questiono: a “visão de mundo” que o universo romanesco construído por Almeida apresenta, não é fator suficiente para que sua obra seja “relida”? Ou devo limitar-me ao que Alfredo Bosi propõe em relação à reabilitação de Coelho Neto e de sua obra? "Reabilitá-lo incondicionalmente tem, [...], ares de quixotismo digno de melhor causa, mas compreendê-lo em sua situação histórica é tarefa que o crítico de hoje pode e deve tentar"⁵. Será que nós, do meio acadêmico, somos Quixotes lutando contra moinhos-de-vento?

Na prospecção de elementos que respondam às hipóteses formuladas, meu trabalho inicia ao trazer alguns aspectos de sua vida, brevemente relatados, ao qual juntei o material das pesquisas e com o qual delinee o seu ideal de simplicidade na escrita. Mostro que ela realizou plenamente a função de “mulher de letras”, como poucas de seu tempo. Forneço, então, um apanhado generoso sobre a cronologia de seus romances, situando-os na trajetória de sua escrita. Mostro, de forma panorâmica, que o seu projeto literário destaca a figura feminina e o universo que a cerca, não deixando de abordar questões presentes no momento em que vive,

⁵O Pré-Modernismo. In: *A literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 85. v. 5.

numa postura que acompanha seus colegas literatos, mas que apresenta algumas dissonâncias.

Os aspectos relativos ao questionamento de sua filiação estética e de seu diferencial diante da posição dos “homens de letras”, seus contemporâneos, serão considerados através das leituras que Nicolau Sevcenko, Sônia Brayner, José Veríssimo, Brito Broca e A. L. Machado Neto fazem do momento culminante da vida literária de Júlia Lopes, a **Belle Époque**. Essas devem contribuir para aclarar, cada vez mais, qual o papel dessa publicista dentro da chamada “República das Letras” brasileira. O resultado enfatiza a diferença entre esta e os seus pares masculinos, no que se relaciona às influências e “apadrinhamentos” a que esses recorriam para ascender ao cobiçado status de “literatos”. Como já foi assinalado pela própria escritora, em enquete realizada por João do Rio, no período que se estende entre 1870 e 1900, a formação e a ação dos “homens de letras” iniciava-se, formava-se e realizava-se nas páginas dos jornais e das revistas, garantindo-lhes notoriedade, popularidade e um meio de subsistência. Tendo participado deste meio jornalístico, qual o diferencial de sua posição?

Para que este trabalho não se configure em uma luta vã como a do “cavaleiro da triste figura” e possa responder às hipóteses formuladas, torna-se fundamental conhecer e discutir alguns aspectos da crítica contemporânea à autora, da recepção crítica e do caráter das avaliações que foram perpetradas em sua época. Essa será, então, minha primeira tentativa de arregimentar fatos que permitam responder, em parte, algumas das minhas hipóteses. O registro da dinâmica que envolvia os “homens de letras” na capital da República em fins do século XIX e albores do XX, com alguns depoimentos sobre a vigência de um “compadrismo” masculino, podem demonstrar a posição singular de Júlia Lopes. Estes dados fazem parte do material

crítico que estive “desenterrando” nestes quase quatro anos de elaboração da tese. Configurou-se essa coleta num verdadeiro “remexer em baús”, ou mais propriamente escrutinar prateleiras empoeiradas, visitar “sebos” saturados de mofo, remexer caixas e caixas sob a guarda da família da romancista. E, importante assinalar, lançar seu nome nas buscas da Internet, onde fui surpreendida por algumas informações interessantes e que revelaram um pequeno movimento de redescoberta da obra almeidiana.

O recorte da recepção crítica de ontem, mesmo que lacunar, deve elucidar o que aconteceu com a nossa escritora e, particularmente, mostrar a sua relação com o cânone e desse com a produção das mulheres, principalmente durante o século XIX, e dessas com o seu público. A amostragem que trago aponta para um substancial volume de popularidade granjeada pela ficcionista, para o seu engajamento social e para a sua cruzada pela educação e pela instrução das mulheres, com a finalidade de se promoverem e de melhor administrarem suas casas, seus filhos, suas vidas. Nisso se inclui uma postura “nacionalista”, de contribuir para a grandeza da Nação, em absoluta sintonia com seus pares masculinos, que tanto validaram a inclusão desses no cânone brasileiro, mas que para as escritoras não teve o mesmo peso.

Fazem parte deste *corpus* crítico textos coletados em viagem de pesquisa a Portugal, que possibilitaram a realização de um contraponto inestimável entre a recepção portuguesa e a brasileira, permitindo, no confronto e no contraste dessas duas, a visualização da abrangência de seu sucesso tanto lá quanto aqui. Com base nessas informações, será possível, talvez, arriscar algumas considerações a respeito do conceito de “valor” das obras de autoria feminina e sobre as avaliações que sua produção sofreu ao longo do tempo.

As manifestações críticas a respeito da escritora param no tempo, mais ou menos oito ou nove anos após seu falecimento, sendo retomadas nos últimos vinte anos, concentrando-se na área acadêmica, mais intensamente com a evolução dos Estudos de Gênero, onde coube à Crítica Feminista relevante papel de “reconfiguração” ou de “contestação” ao cânone oficial. Em relação ao minucioso trabalho de resgate das escritoras do século XIX, levado a cabo pela Crítica Feminista, selecionei algumas teses e dissertações, pesquisas científicas, periódicos, revistas ou anais, todos da área acadêmica, que fornecessem um painel amplo. A tônica dos textos discute a ausência das mulheres na historiografia literária durante um longo período e está centrada na figura de Júlia Lopes e em sua obra. Em sua grande maioria, eles apontam para a discussão de idéias que configuram uma postura feminista, *avant la lettre*, da ficcionista. Esses textos apresentam o movimento de “releitura” da obra de Júlia Lopes, com ênfase na sua temática e contribuem para a consolidação do perfil literário desta.

No terceiro capítulo da tese, apresento a análise de três de seus romances: **Memórias de Marta** (1889), **A Família Medeiros** (1892) e **Cruel Amor** (1911).

Nesta investigação, busco retirar da prosa ficcional seu posicionamento estético-ideológico focalizando o estatuto narratológico da VOZ, que pode indicar uma escrita de autoria feminina (auto-referencialidade, o uso de diminutivos, as relações afetivas, o cotidiano doméstico etc.) desde que consideremos as palavras de Gilda de Mello e Souza quando essa frisa que: "Não será difícil apontar na literatura feminina a vocação da minúcia, o apego ao detalhe sensível na transcrição do real". Continuando ela dirá tratar-se de uma visão “míope”, em que "as coisas

muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos"⁶ (p. 79). Especificidade que justificaria certas escolhas da ficcionista, como o tratamento privilegiado dado às mulheres, a insistência da fixação do seu universo doméstico, a recriação de experiências pessoais em fatos diegéticos.

Os romances de Júlia Lopes, em geral, constroem uma representação da sociedade que lhes é contemporânea, enfatizando o comportamento de múltiplos grupos sociais e de seus componentes. Há uma clara intenção de destacar o posicionamento ideológico, político, religioso, histórico do momento vivido ficcionalizado, compondo um painel muito rico do Brasil no período que se estende entre a abolição da escravatura até a Presidência de Getúlio Vargas. A partir de inocentes histórias de amor, traição, intrigas políticas, desastres financeiros, conflitos religiosos, adultérios, desencontros amorosos, revela-se que sua escrita difere da dos escritores homens em relação ao conteúdo destacado e à ideologia que aflora. A romancista soube mostrar, nos subterrâneos da trama narrativa, que muitas das suas personagens femininas infringiram ou, pelo menos, resistiram ao poder hegemônico e androcêntrico de uma sociedade de estrutura patriarcal.

A escolha do *corpus literário* contempla aqueles romances que, na minha avaliação, possuem elementos capazes de fornecer lastro para se discutir a importância da obra de Júlia Lopes, a qualidade de seus textos e o uso de estratégias textuais que de forma sutil subvertem a norma literária masculina. Embora de forma fracionada, pretendo uma idéia ampla, mesmo considerando as palavras de José Veríssimo: "Um escritor não pode ser bem entendido na sua obra e ação senão visto em conjunto, e não repartido, conforme os gêneros diversos em

⁶SOUZA, Gilda de Mello. O vertiginoso relance. In: LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 3.ed., São Paulo: Ática, 1987.

que provou o engenho"⁷(p. 31). Além disso, é minha pretensão revelar as estratégias de que se valeu a prosadora para mostrar o poder de reação das mulheres diante das “mutabilidades da vida” que são impulsionadoras para que se posicionem de forma mais afirmativa diante da sociedade.

O primeiro deles, em ordem de publicação, é **Memórias de Marta** (1889). Trata-se de romance de enredo simples, com predomínio da reflexão psicológica, que traça, através da memória, o percurso de uma vida de abnegação e de negação da felicidade e do profundo amor entre mãe e filha. Além disso, a escritora sugere a possibilidade de afirmação da independência feminina, através do trabalho remunerado e à revelia do poder masculino. Evidenciam-se na feitura do texto traços muito especiais, relacionados a vivências e até detalhes físicos da própria escritora, culminando com a atilada percepção do momento histórico-social vivenciado. Tendo sido publicado dois anos antes do romance **O Cortiço**, de Aluísio Azevedo, creio poder atribuir às Memórias a primazia do desenvolvimento da trama tendo como cenário principal um cortiço do Rio de Janeiro. Além disso, trata-se de um romance de memórias em que a voz narradora é a de uma mulher, o que, pelo meu conhecimento e pesquisa, não acontece com nenhuma obra conhecida escrita neste período demarcado pelas duas últimas décadas do século XIX. Predomina o espaço psicológico povoado de sensações e impressões, traduzido por uma linguagem sentimental, impressionista, no registro da trajetória infeliz da protagonista.

A obra insere-se nas linhas da estética finisecular em que há a aplicação dos princípios das escolas realista-naturalistas revelando o espaço pobre do cortiço, os “tipos” que nele habitam (incluindo os imigrantes, os negros e os trabalhadores

⁷VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Topbooks, 1998.

braçais), apontando e denunciando as diferenças entre pobres e ricos, numa clara leitura que critica os desníveis sociais e propõe o estudo e o trabalho como rotas de fuga para uma situação degradante. Meu trabalho, então, com esta obra, busca elucidar a identidade da VOZ narrativa problematizando o que ela fala e de que modo fala sobre questões importantes para as mulheres como o estudo, o trabalho e formas de realização pessoal sem a tutela masculina. O romance desvenda um painel muito cruel das relações sociais e de prestação de serviços do Rio de Janeiro às vésperas da proclamação da República. Focaliza, como Júlia Lopes insistirá em fazer tanto na contística quanto na prosa, comunidades de mulheres, onde a presença do masculino é fator de desequilíbrio. Assim, ao examinar mais detidamente o romance de estréia da jovem ficcionista é válido perguntar: será que o seu teor demonstra conformidade para com o que a sociedade esperava das mulheres? Será que a visão que a ficcionista tem do elemento feminino é a mesma apresentada pelos romances escritos por homens daquele período?

No segundo, **A Família Medeiros** (1892), a prosadora levará seus personagens para o interior de São Paulo, região de Campinas. Este fator marca estreitas relações entre o espaço do romance e o da vida real da escritora, como declarou a própria escritora a João do Rio em uma entrevista concedida em meados do início do século. O tempo histórico é o da véspera da abolição da escravatura, quando já se iniciara a troca do trabalho braçal dos negros pela dos imigrantes europeus livres. Além de fazer uma campanha libertária e mostrar a injustiça da escravidão, a ficcionista, novamente, coloca em ação personagens femininas que expressam sua desconformidade com a situação de opressão vivenciada tanto por elas quanto pelos escravos. É uma inconformidade tímida, muitas vezes beirando à ironia ou escondida nas entrelinhas, mas que mostra a existência de pensamentos

conflitantes em relação ao papel da mulher dentro dessa estrutura agrária, em relação às posturas da sociedade oligárquica e patriarcal a qual pertencem. Levando-se em conta as categorias da narrativa, o relato é assumido por uma narradora em terceira pessoa que, segundo os ditames da escola realista, tornaria a narrativa objetiva, neutralizando a subjetividade de quem conduz o relato. No entanto, seguindo as linhas modernas de teóricos como Genette, Tacca, Dal Farra, Fernandes, Lanser e Bal, o que o relato mostra é que este tipo de narrador não consegue atravessar incólume a narrativa, permitindo detectar no texto "intrusões do narrador" que, "acabam por se projetar sobre o leitor tendendo a influenciar as suas crenças e valores dominantes"⁸ (p. 61); ou, ainda, em que o discurso do narrador "pode desejar o registro, mas sempre será expressão da percepção" pois, mesmo que assuma uma posição "distante e impessoal, em algum momento", talvez por um deslocado adjetivo, "o que pretendia ser História passa a ser história [...]. O narrador que adjetiva se trai"⁹ (p. 42). Ou, também, este aflorar da subjetividade dentro do relato pretensamente objetivo pode realizar-se pela variação da focalização, pelos tipos de discurso veiculados e pelo privilégio que o narrador dá a certos personagens. E em se tratando da prosa de Júlia Lopes, é o elemento feminino que recebe maior atenção da narradora e se posiciona perante uma sociedade machista e patriarcal. Aparece neste romance uma nova heroína, instruída, forte, capaz de tomar decisões por sua própria vontade, o que por si só já põe em evidencia as mudanças pelas quais a sociedade de fim de século brasileira estava passando e antecipa a luta das mulheres por igualdade de condições. A escritora dá pistas, deixa nas entrelinhas, a possibilidade de um casamento por amor e não por

⁸REIS,C & LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

⁹FERNANDES, R.C. *O narrador do romance*.Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.

imposição. Ela inclusive aposta em certa rebeldia, o que, sem dúvida, é uma posição desafiadora, diferente daquela que encontramos em livros de seus colegas literatos.

Minha última escolha é **Cruel Amor** (1911). O que eu chamo de genealogia, origem deste romance, é o que posso perseguir com a leitura apurada das anotações de algumas cadernetas pessoais da escritora e de algumas entrevistas dadas em vida e encontradas em jornais. Nelas a autora explicita seus procedimentos literários, fala do seu interesse em escrever um romance focalizando os pescadores da orla do Rio de Janeiro, explicitamente os da região de Copacabana, antes da urbanização. Além de registro histórico precioso, o destaque, uma vez mais, é dado às mulheres e aos seus comportamentos dentro de uma estrutura que não lhes permite muita mobilidade. Novamente, a galeria de mulheres esboça reações que vão do mais tradicional e submisso posicionamento, àquelas que ousam dirigir suas vidas, desafiando os códigos morais e raciais de uma sociedade machista e patriarcal, arriscando sua própria reputação em nome de uma escolha. As tintas naturalistas levam o enredo para um final trágico, em que avulta o elemento masculino como desestruturador da ordem, incapaz de aceitar o livre-arbítrio das do outro sexo e no qual o fator raça pode influir de maneira negativa. Júlia Lopes soube captar os meandros das relações dentro deste grupo social, seu código de honra, suas crenças e hábitos do cotidiano. Misturou a sensibilidade feminina e a honradez de alguns homens, descortinou um painel da sociedade em período de mudança, enredou o leitor em um intrincado jogo em que a subversão da objetividade do relato, em terceira pessoa, é subjetivada pelas intrusões de uma narradora. Há nesta obra uma multiplicação de núcleos dramáticos tendo como tema centralizador o Amor em várias versões funcionando como elo entre eles. Como uma peça teatral, o enfoque sobre este sentimento leva a autora a expor o embate entre

o feminino e o masculino, ressaltando formas diferentes de pensar e agir e dando relevo a posicionamentos influenciados pela classe, pelo gênero e pela raça. Cada núcleo dramático terá como fulcro uma mulher e sua problemática de vida envolvendo, sempre, o relacionamento homem/mulher e tendo o elemento masculino, novamente, como desencadeador de reações impulsivas das mulheres.

Assim, ao tomarmos o texto como resultante de uma “circunstância histórica particular”, esse pode ser decomposto em determinadas visões de mundo que traduzem “uma inserção ideológica, institucional, histórica, pessoal, concretizadas nas práticas discursivas e que podem nos dar a dimensão da inserção do indivíduo numa determinada sociedade, num determinado tempo”¹⁰ contribuindo, então, o conhecimento da obra de Júlia Lopes para que o “outro” e uma “outra face da literatura brasileira” ganhem visibilidade, marquem um lugar, numa clara postura dialógica e plural.

Considerando-se o uso específico de um determinado discurso como uma forma de ação no mundo é válido afirmar que é através do discurso do narrador e das personagens que Júlia Lopes revela sua desconformidade com a posição que as mulheres ocupavam na sociedade daquele tempo. Através de sua escrita procurava instruí-las para que, suavemente, alterassem esta situação. Assim, o *locus* enunciativo de onde a escritora fala adquire status de projeto político e se reflete na sua criação artística. Através da análise que faço referente ao tipo de narradoras usadas pela escritora para construir o universo diegético, do tipo de discurso veiculado pelas suas personagens e pela linguagem usada, mostro que ela procurou intervir na sociedade que lhe era contemporânea, provando, desta forma, que também ela considerava a “literatura como missão”, o que, dentre outros

¹⁰REIS,C & LOPES, A. C. Op. cit., p. 278 e seqs.

aspectos, a habilitava a fazer parte do seletivo grupo dos “homens de letras” da nossa história literária, já que essa também é feita no “registro do feminino”.

1 JÚLIA LOPES DE ALMEIDA, UMA 'MULHER DE LETRAS': NOTAS SOBRE O EXERCÍCIO DA PRÁTICA FICCIONAL

A um retrato de Júlia Lopes de Almeida

Que bem me faz essa fisionomia
Toda repleta de bondade e luz!
Nela não sei o que mais fala à gente,
Se a doçura ou a graça que seduz!

Fito-a de perto: imagem da harmonia!
Estímulo discreto e permanente;
Que encanta e anima, que consola e guia,
E faz-me crer que a morta está presente!

Quantas vezes lhe digo o que padeço,
E entendo sua voz serena e justa...
E ao vê-la acariciar-me, com apreço,
Sofrer ingratidões menos me custa...

(ALMEIDA, Presciliana, 1939)

1.1 Apontamentos biográficos e traços particulares

Tributo à Julia

Se a Terra amada que te viu nascer
Não te pagar em glória o seu tributo
Ou não tem olhos ou não sabe ver...

(ALMEIDA, Filinto, "Não será assim" 1.08.1937)

A reprodução que acompanha esta tese é cópia de um quadro, pintado por Richard Hall, em Paris, em 1914, e pertence ao neto da escritora, Cláudio Lopes de Almeida. O artista, fascinado pela suavidade e imponência da figura da homenageada, retratou-a em seu atelier, depois que essa fora recepcionada pela intelectualidade francesa e por

expoentes políticos e literários brasileiros, em 16 de fevereiro daquele ano. A suntuosa recepção, banquete de 400 talheres, oferecida pela Société de Gens de Lettres¹¹, foi celebrada nos salões do famoso Hotel MacMahon. No convite, o reconhecimento da importância da romancista, teatróloga, cronista, publicista, Júlia Lopes de Almeida: a homenagem em forma de doce. A sobremesa, “Parfait Júlia Lopes de Almeida”, seguida de “Café de São Paulo”, parece que fizeram uma excelente combinação. Também o “mestre” (como nomeava a ficcionista ao seu contemporâneo Machado de Assis, falecido em 1908) não foi esquecido – “Tournedos à Machado de Assis”. Pelos diversos recortes de jornais que pude manusear e ler, pelas entrevistas de Olavo Bilac, colega e amigo (que esteve presente no evento) ou pelos “boletins” de Xavier de Carvalho¹², fica-nos a certeza da grandiosidade do evento e da veiculação da notícia através da imprensa de três países caros à escritora: Brasil, Portugal e França. A cópia do discurso que a novelista proferiu, em perfeito francês, segundo declarações de Olavo Bilac e Severine, pertence ao espólio da família.

Sem dúvida, as homenagens não foram gratuitas, advieram da admiração e do reconhecimento por carreira tão longa e sucesso literário tão abrangente. A epígrafe, colocada no início deste subcapítulo, foi retirada do livro **Dona Júlia**¹³, publicado pelo poeta e marido quatro anos após o falecimento da escritora e equivale-se às ermas esculpidas pela filha, a artista e declamadora Margarida Lopes de Almeida.

¹¹No Anexo n. 1 reproduzo o convite da festa. A cópia me foi cedida pelo neto de Júlia, Sr. Cláudio.

¹²A título de informação, registro alguns dos artigos que pude ler e dos quais, de muitos deles, fiz reprodução: *Gazeta de Notícias* (19.02.1914) – “O Banquete à Dona Julia Lopes de Almeida e o Jornalista Gustave Téry”. *Courier du Brésil* (20.02.1914) – “Le banquet franco-brésilien”; *O Paiz* (13.03.1914) – “Carta de Paris” (Xavier de Carvalho); *El Diagráfico* (17.02.1914) – “Una novelista brasileña”; *Gil Blas* (17.02.1914) – “La gloire d’une romancière brésilienne” (Jean Lévêque); *Le Figaro – A Paris* (19.02.1914) – “Une lettre de Madame Julia Lopes de Almeida” (Georges Bourdon).

¹³ALMEIDA, Filinto de. *Dona Júlia*. Rio de Janeiro: Tipo do Jornal do Comércio, 1938.

Uma se encontra no Passeio Público do Rio de Janeiro¹⁴ e a outra no Jardim Gomes de Amorim¹⁵, em Lisboa. São demonstrações que perpetuaram a imagem da esposa e mãe amável, segundo declarações de seus netos, sempre preocupada com a família. Testemunha desta devoção é a carta encontrada por mim no acervo da família, enviada pela escritora ao marido em 2 de abril de 1934, quando estava na cidade de Beira, na África. No final da missiva, com letra trêmula, ela escreveu: "Adeus meu amor, até daqui a 28 dias! Tua velha companheira – Júlia Lopes". Apesar da idade avançada, para as condições da época e para uma mulher com sérios problemas linfáticos e de rins, a ficcionista havia empreendido uma viagem de vapor ao continente africano com a finalidade de prestar socorro à filha mais jovem, Lúcia, que tivera sérias complicações de saúde em relação a sua última gestação. Depois de aproximadamente três meses acompanhando a filha e a família desta, que residiam em Vila Machado, escreve esta derradeira carta dirigida ao – “adorado marido”. Nela comunica que a viagem de retorno teria que ser retardada em virtude de haver uma epidemia de sarampo a bordo do “Hawai Maru” e, a conselhos dos médicos, iriam aguardar o próximo navio. Declaradamente contrariada por ter que permanecer em terra estranha, inóspita, abafadiça, empreendendo maiores despesas, ela anuncia a Filinto que – "Deliberamos esperar outro" 'Maru' o do dia 30 e nesse, se não forem os outros, irei eu!" A afirmação cumpriu-se de alguma forma, pois que Júlia Lopes e a família da filha partiram no vapor seguinte, chegando ao Rio de Janeiro em 22 de maio de 1934.

Infelizmente a viagem fora acompanhada de um surto de malária. Contam os familiares que, por estar cuidando da filha e das netas, a septuagenária senhora

¹⁴Infelizmente, em nota divulgada no site da Investarte.com notícias do mercado da arte- em 08.01.2004 o busto da escritora foi roubado do Passeio Público junto com o busto de Mestre Valentim e derretido pelos ladrões.

¹⁵No Anexo n. 2 está a foto que tirei na minha viagem a Portugal.

teria se descuidado e não teria tomado o quinino que fora receitado para todos a bordo. Assim que, em virtude desta moléstia e debalde os esforços médicos e o carinho dos familiares, como escreveu Margarida¹⁶ "Morreu Júlia Lopes de Almeida com 72 anos, no Rio de Janeiro, à Avenida Atlântica, 466, num dia de sol luminoso, 30 de maio de 1934, oito dias depois de haver chegado de uma longa viagem à África Oriental [...] (p.12). As homenagens que lhe prestaram foram multiplicadas pelos vários setores em que atuava, pelo público, pelos amigos, pela Academia Carioca de Letras, pela Academia Brasileira de Letras e pela imprensa estrangeira e nacional.

Em Portugal, os jornais de Lisboa e do Porto, principalmente, deram a manchete fúnebre. Na Torre do Tombo, na capital lusitana, numa coleção quase completa do periódico **O Século**, o exemplar de 31 de maio estampa a foto da brasileira e com muito pesar anuncia – "D. Júlia Lopes de Almeida – Faleceu a Ilustre romancista brasileira" - seguindo-se um pequeno texto laudatório que falava da pessoa e da obra. Cito um parágrafo que ilustra o teor da notícia – "As suas obras, de profunda observação, onde perpassa, por vezes, um sopro de revolta contra as injustiças sociais, atenuado por uma subtil ironia, são amadas pelos portugueses, como pelos brasileiros". Declaração que é mais uma demonstração de apreço, como as tantas que recebera em vida, aqui, na capital platense, em terras lusitanas e na capital francesa, todas reafirmando a popularidade e a importância daquela que se desdobrou em "mulher de letras", mãe, esposa, dona-de-casa, sem nunca ter negligenciado nenhuma delas.

Assim, a missiva escrita na África e a entrevista dada a Xavier Valente, correspondente do jornal **Notícias de Moçambique**, sediado em Lourenço

¹⁶Os trechos acima foram retirados de uma "autobiografia" escrita por Margarida pela passagem da comemoração do Centenário de Nascimento de Júlia Lopes (1962).

Marques¹⁷, publicada em 7 de março, foram seus derradeiros atos produtivos. No entanto, tudo começou quando Júlia Valentina Silveira Lopes nasceu no Rio de Janeiro em 24 de setembro de 1862, na Rua do Lavradio n. 53, onde a família morava e tinha seu Colégio de Humanidades. Num lar que cultivava as artes, as humanidades, filha de um educador e médico, o Dr. Valentim, e de mãe musicista e pedagoga, D. Antônia Adelina, ambos lusitanos emigrados para o Brasil, foi alfabetizada por estes e pela irmã mais velha, Adelina, professora e poeta. Com a mãe também aprendeu francês e, alguns anos mais tarde, iniciou-se na língua inglesa com o professor escocês, John H. Bryan, quando a família passou a morar em Campinas.¹⁸ Como leitora, não dispensou os franceses - Rostand, Chateaubriand, Michellet, Balzac, dentre outros; demonstrando preferência por Colette; dos portugueses - Garrett, Herculano e Eça, os mais citados; dos ingleses, foi leitora assídua de Shakespeare, como demonstram várias anotações de suas cadernetinhas particulares e que fazem parte de referências implícitas e explícitas do texto de muitos dos seus romances e citações que aparecem, por exemplo, no **Livro das Donas e Donzelas** (1906): "Quantos e quantos dias se passaram depois daquele em que a mão divina de Shakespeare escreveu no seu imorredouro Hamlet - There are things in heaven and heart, Horatio, Than are dreamt of in your philosophy" (p. 189). Embora os registros sobre a sua produção intelectual¹⁹

¹⁷A notícia, em sua íntegra, consta de recorte de jornal que pertence ao espólio da família.

¹⁸Os dados referentes ao período campineiro da vida da escritora estão fartamente documentados no relatório de pesquisa de iniciação científica de 1995, escrito por Leonora de Luca, da Unicamp e que consta das referências desta tese.

⁹Encontrei o poema que transcrevo, de autoria de Júlia Lopes. Disponível em <http://www.utopia.com.br/poesia/poesia170.html>. Acesso em setembro de 2003.

A laranjeira

Perfumada laranjeira,
Linda assim dessa maneira,
Sorrindo à luz do arrebol,
Toda em flores, branca toda
-Parece a noiva do Sol
Preparada para a boda.

E esposa do sol, que a adora,
Com que cuidados divinos
Curva ela os ramos, agora!
E entre as folhas abrigados,
Seus filhos, frutos dourados,
Parecem sois pequeninos.

apontem a crônica como forma de estréia, foi na poesia que a jovem Júlia Lopes fez sua primeira incursão no mundo das letras. É famosa e conhecida a declaração da própria autora ao entrevistador João do Rio (Paulo Barreto) sobre a denúncia que sofrera, através da irmã, por estar praticando tal arte:

Pois eu em moça fazia versos. Ah! Não imagina com que encanto. Era como um prazer proibido. Sentia ao mesmo tempo a delícia de os comprou e o medo de que acabassem por descobri-los. Fechava-me no quarto, bem fechada, abria a secretária, estendia pela alvura do papel uma porção de rimas.

De repente, um susto. Alguém batia à porta. E eu com a voz embargada, dando volta à chave da secretária: já vai! já vai!

A mim sempre me parecia que se viessem a saber desses versos em casa, viria o mundo abaixo (O momento literário, s/d).

A filha do Dr. Valentim tinha então dezenove anos quando este pediu a filha que escrevesse sua primeira crônica: **Gemma Cunibert**. Essa saiu em 1881, na Gazeta de Campinas, onde a jovem estreante se tornou colaboradora efetiva.

No entanto, no texto de Margarida, esta assinala a produção de uma peça de teatro - **Maria do Céu**, que foi escrita ainda quando era tratada pelo apelido de Juju, ou “nhã Juju”, como a chamava Joana, sua companheirinha de infância, filha de uma escrava da família e que permaneceu a vida toda junto a escritora.

Para saber como se deu a trajetória da família Silveira Lopes do Rio de Janeiro para Campinas e o número de viagens que fez basta seguir o relato do próprio Dr. Valentim. Em uma autobiografia escrita por este pouco antes de falecer, ele historia sua vinda ao Brasil, acompanhando um irmão que deixava Lisboa para aqui se empregar. Após sua chegada à capital do Império, em 1856, pelo paquete “Avon” e grassando ali uma epidemia de febre amarela, foi para Macaé, fazendo com que o resto da família, a mulher e um filho de dois anos, viessem no ano seguinte, no mês de janeiro. A família ali permanece por três anos, após os quais, muda-se para o Rio de Janeiro onde o Dr. Valentim funda o Colégio de Humanidades. Passados

alguns anos, transfere a instituição educacional para Nova Friburgo, isto lá pelo ano de 1863. A estadia alonga-se por cinco anos (segundo dados do Dr. Valentim, que não são coerentes com as datas que ele mesmo coloca no texto), ao fim dos quais a família retorna ao Rio, partindo o educador para a Alemanha onde prossegue em seus estudos para a obtenção de seu título de ciências médicas. Diploma-se em Berlin, retornando ao Brasil e indo estabelecer-se com a família em Campinas, segundo suas próprias palavras, em 1869. No texto de Margarida (1962), ela assinala: "[...] o Dr. Silveira Lopes desejava encaminhar o seu único filho varão nas lides de lavrador para as quais tinha flagrante vocação". Acrescentando, em relação à mãe – "Nessa cidade paulista desabrocharam a alma e a inteligência da menina fadada a ser o maior vulto intelectual feminino do país na sua época" (p.1).

Ainda seguindo esta biografia, em 1875 teria o casal e as duas filhas menores empreendido a primeira viagem para a Europa e ao retornar, passado dois anos pelos países do Prata²⁰. Seria este, talvez, o motivo pelo qual a escritora dominava tão bem o idioma espanhol como demonstrou ao discursar em 1922 em terras argentinas. Em agosto de 1886²¹ fizeram nova viagem ao velho continente, chegando a Lisboa em agosto. A estadia em terras lusitanas coincide com o lançamento das duas primeiras obras impressas em forma de livro executadas por nossa escritora, além de vários contos-crônica enviados para serem publicados na Gazeta de Notícias com títulos do tipo: "Lizt", "Lisboa na rua" etc.

²⁰No relatório de Leonora de Luca (p.191) ela informa que em virtude de problemas de saúde o Dr. Valentim levou a família para residir no Uruguai, em Montevideo, entre 1876 e 1878.

²¹Aqui cabe referir uma nota pitoresca relatada pelo neto: dizem que o dr. Valentim levou as filhas para Portugal para afastar a mais nova, Júlia, do jovem lusitano Filinto de Almeida. Este pedira-lhe a mão da filha e sabedor ser o jovem um boêmio, jornalista, além de poeta, disse-lhe que se quisesse casar-se com ela *que* "a fosse buscar em Portugal". E como contam os familiares, um ano depois este se apresentou ao Dr. Valentim dizendo: pois bem, vim buscá-la. Motivado por este episódio é que o casamento realizou-se em terras lusitanas.

A primeira obra, em parceria com a irmã mais velha, Adelina, foi um livro de contos em prosa e em verso intitulado **Contos Infantis**²², publicado em 1886, logo após a chegada dela, da irmã e dos pais à capital lusa.

A segunda publicação também continha contos, **Traços e Iluminuras**, tendo sido publicada às expensas da própria autora, em 1887. Esta data é bastante significativa, pois neste mesmo ano, na capital portuguesa, em 28 de novembro, casou-se Júlia Lopes com o lusitano residente no Brasil, Filinto de Almeida. A partir deste momento, a produção artística e jornalística multiplicou-se, passando a autora a assinar-se Júlia Lopes de Almeida, ficando conhecida pela alcunha de Dona Júlia, com a qual era saudada pela crítica, pelos amigos, pelo público.

²²Transcrevo duas notações importantes sobre este livro. A primeira, do decreto que o instituiu como leitura obrigatória no Rio de Janeiro, sendo que logo a seguir foi adotado em todo o país. A segunda, trecho do livro *Literatura Infantil Brasileira*, de Leonardo Arroyo, em que este explicita a importância da iniciativa.

“Por decisão da Inspeção Geral da Instrução Primária e Secundária da Capital Federal dos Estados Unidos do Brasil, em 14 de abril de 1891, foi aprovado este livro para uso das escolas públicas primárias; em vista do que mandamos fazer esta segunda edição, que vai ilustrada com gravuras para maior apazimento das crianças e com um pequeno questionário em seguida a cada conto, segundo o método adotado nas obras de ensino elementar, prescrito pela mesma Inspeção. [...] O [nosso] fito é a educação moral e estética; um desejo que, por ser bem intencionado, nos deve ser permitido. Diligenciamos dar à forma e ao estilo simplicidade e correção, naturalidade e sentimento, coisas que se devem aliar primeiramente nas páginas de propósito escritas para crianças. A clareza dos conceitos e a verdade são elementos saudáveis para o seu espírito, que se vai assim formando sem esforço, bebendo seiva natural e vivificadora. Não cremos que este pobre livro alcance em absoluto o nosso intento, mas temos a convicção de que não será inútil; porque, se não basta a boa vontade para se escrever uma obra que impressione e que corrija erros, são incontestavelmente de grande valor, para o espírito móbil das crianças, umas frases bondosas, em que a virtude derrame o seu perfume suave, capaz de modificar ímpetos de gênio e indiferença pelo sofrimento alheio. Que uma única das crianças, que nos lerem, pratique, imitando um de nossos heróis, uma ação boa, e ficaremos bem pagas da cansaça.” (ALMEIDA, Júlia Lopes de; VIEIRA, Adelina Lopes [1923]. Prólogo da 2 ed. In: _____. *Contos infantis*: em verso e prosa. 15. ed., p. 5-6.

“Quanto ao livro de Adelina Lopes Vieira, escrito em colaboração com Júlia Lopes de Almeida, *Contos Infantis*, marcou grande êxito entre os pequenos leitores brasileiros. Em 1901 acusava sua 4. ed. Era um volume em prosa e verso, já de estilo leve e de temas mais ou menos apropriados, com o endereço certo do público infantil. Poder-se-ia arrolar esse livrinho entre aqueles representativos da reação à literatura estrangeira em nosso país, não só quanto às traduções e originais, mas também do ponto de vista do tema. Com efeito, ‘os livros de contos até hoje publicados, entre eles, nenhum reúne como este os requisitos necessários para ser entregue com proveito nas mãos das crianças brasileiras’, assinala a nota do Catálogo da Livraria Laemmert, dando notícia da 4. ed. dos *Contos Infantis*. E reclamava que até então os livros distribuídos aos meninos traziam assuntos ‘em geral tirados de livros estrangeiros, cuja ação e circunstâncias nem sempre têm aplicação ao nosso país’. [...]” (ARROYO, Leonardo [1968]. *Literatura infantil brasileira*. 2. ed., p. 165. Devo assinalar, também, que esta obra atingiu, em 1927, a 17. edição.

O retorno da viagem de núpcias deu-se em 1888, indo o casal fixar residência no Rio de Janeiro, onde lhes nasce o primeiro filho, Afonso. É ainda neste ano que a Tribuna Liberal do Rio de Janeiro inicia a publicação do seu primeiro romance, em forma de folhetim: **Memórias de Martha**. Na edição do dia 02 de dezembro o articulista anuncia: "Com este título, que é dos que dão mais do que prometem, escreveu a Exma. Sra. D. Júlia Lopes de Almeida uma extensa novela, em que uma mulher infeliz conta as suas memórias [...]". Continuando no elogio, ressalta a habilidade da ficcionista em relação aos dois primeiros trabalhos publicados e à qualidade das crônicas escritas para a **Gazeta de Notícias**, afirmando, dentre outras coisas, que: "Aos merecimentos que com justiça encarecemos, reúne este trabalho literário os de ser original, brasileiro e escrito por uma senhora". São estes alguns dos atributos que, talvez, tenham concorrido para o sucesso de sua obra junto ao público, ao mesmo tempo em que dificultaram a avaliação de muitos dos críticos, acostumados com as obras "viris" dos homens de letras. Atributos que o poeta Filinto de Almeida havia cantado em versos quando ainda a escritora estava viva:

Porque tu és Poder, Graça, Excelência,
Porque em todos os lances da existência
És Singularidade e és Harmonia.
(São Paulo, 17/05/32).

Eis aí duas palavras-chave para entender o caráter da escritora, teatróloga, contista, cronista, conferencista – Singularidade e Harmonia. Nas poucas entrevistas dadas em vida pela publicista e em algumas crônicas de sua autoria, ela sempre ressaltou que escrever de forma simples era o seu desejo, criticando aqueles que dificultavam o trabalho do leitor. Esta postura de compromisso estético e de posicionamento particular diante do seu ofício fizeram-na declarar: "A arte, para

mim, é a simplicidade. Ser simples e sóbrio é um ideal. Eles (referindo-se aos “nefelibatas”), ao contrário, confundem, torturam, torcem”²³. Nas cadernetas particulares, diversas notas reproduzem a preocupação da prosadora com o estilo:

Segundo C. Wagner no seu belo livro: *Vida Simples*, o centro do progresso humano está na cultura moral. O espírito de simplicidade não é um bem que se herda, mas sim o resultado de uma conquista laboriosa. (Das anotações de Júlia Lopes na caderneta número 3)

Suas palavras confirmam que não é algo inato, que precisa ser elaborado com muito exercício. Vale ressaltar que, para alguns críticos e historiadores literários, esse ideal de simplicidade, de escrever para que suas semelhantes a entendessem, sugeria inabilidade para o ofício, idéia que Moreira²⁴ rechaça ao assinalar que “esta atitude, tendo sido vista como uma postura simplicista, diante da criação literária, não significa descuido com o texto ficcional, não implicou num fazer literário menos acurado, menos cuidadoso. É antes, fluidez e clareza (p.162).

Sobre este mesmo viés, Lúcia Miguel Pereira²⁵ aponta: “A simplicidade, tão rara sempre, e ainda mais no tempo em que escreveu, é a sua qualidade dominante”. Ao assinalar a simplicidade como traço da escrita de Júlia Lopes, a crítica destaca uma realidade da nossa literatura: havia autores que escreviam de forma retórica, invertendo orações, procurando um vocabulário rebuscado, acreditando ser essa a verdadeira arte literária. Estes se espalhavam pelo Brasil literário de fins do século XIX e primeiras décadas do XX. Serve-me de exemplo uma obra qualquer de Coelho Neto, ou ainda uma de Euclides da Cunha, para constatar o traço assinalado pela crítica. É o excesso de adjetivos que domina, é

²³RIO, João do. *Momento Literário*, s/d. (Brito Broca assinala 1905 como o ano de publicação).

²⁴MOREIRA, Nadilza de Barros. *A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.

²⁵PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 2.ed., v. XII, Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 267.

a linguagem científica, rebuscada, preciosismos impressionando os leitores de ontem e afastando os de hoje. Aleatoriamente escolhidos, reproduzo abaixo dois trechos que, focalizando o mesmo assunto – uma dança de negros – mostram bem a expressão da linguagem dos dois autores. Em seu livro **A Silveirinha** (crônica de um verão) (1914), temos:

E iam e vinham sobre o chão encerado, apertadamente unidos um ao outro, arfando de gozo, e de cansaço, de olhos semi-cerrados, beiços pendentes, corpos dobrados ou torcidos, em requebros e bamboleios lúdicos. Fremiam-lhes as narinas chatas, e a pele reduzia-lhes como se estivessem untado de óleo.[...] A cada uma das “quebras”, em que os laçarotes da crioula roçavam]pelo chão, irrompia de um canto da sala em livro de incontido deleite, [...] (p. 37-38).

O trecho abaixo transcrito, de Coelho Neto, vem do romance **Rei Negro**, também de 1914, que nas palavras de Alfredo Bosi, exemplifica uma "linguagem virtuosística e acumulativa, por excelência, voltada para o efeito plástico ou musical".

Um som rascante, estralejado, vinha crescendo estrídulo como um rolar de pedrouços, vozes confusas, guais em coro, trons de tambores, rechuchado de chocalhos, sóidos ríspidos e, sobretudo, perene, um pouco e lúgubre grugrullo.

E ribombaram tambores, o som arranhado do gazá, ringui, cascavelaram trípidos chocalhos e, entre archotes de palma, a farândula surgiu em zanguizarra – negros e negras aos pulos reboleados, uns com plumas à cabeça, colares de côcos, [...]; outros corcoveando aos arremessos felinos, rugindo roucos (p. 84).

Num país onde a grande maioria da população era composta por analfabetos²⁶, esses escritores escreviam para um público muito seletivo, que deveria ser capaz de entender este “floreio”. Sevcenko²⁷ assinala que a linguagem de "Os Sertões era elevada, selecionada, elaborada, altamente metafórica e imagística, de comunicabilidade mediatizadora, dotada de efeitos elocutivos [...] reveladora e

²⁶Em 1900, José Veríssimo assinalava: “As nossas avós, na máxima parte, não sabiam ler, e o número de analfabetos no Brasil, em 1890, segundo a estatística oficial, era, em uma população de 14.333,915 habitantes, de 12.213.356, isto é, sabiam ler apenas 16 ou 17 em 100 brasileiros, ou habitantes do Brasil.” (Estudos de Literatura Brasileira- 3ª série, p. 46).

²⁷SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

energética" (p.135). Idéia absolutamente oposta ao que Peggy Sharpe²⁸ expressou ao estudar o texto de **A Viúva Simões** (1897) em que destacou a "simplicidade e a elegância do estilo almeidiano, aliadas ao desenrolar do conflito, como fator preponderante na aceitação dos escritos de Almeida pelo público". Para a escritora lusitana Guiomar Torresão²⁹, a escrita de Júlia Lopes, tanto nos contos como nos seus demais escritos, possuía "um estilo naturalmente elegante e sempre despretensioso, sem o excesso da retórica de que sofrem quase todos os debutantes literários" (p. 99).

Na escrita de Júlia Lopes, além dos traços assinalados até agora, não posso deixar de considerar sua preocupação com a Natureza e com a Arte que são, nas suas palavras, "dois formosos templos, onde em qualquer ocasião encontramos um asilo seguro para o nosso espírito".³⁰ A primeira, presente de forma ostensiva em sua escrita, considerada um bem precioso, foi por ela defendida com uma postura verdadeiramente ecológica em que procurou transmitir aos leitores a importância de sua preservação para o benefício da Humanidade. A segunda, foi seu porto seguro, ofício e prazer. A partir dela procurou transmitir suas crenças e ensinamentos. E neste aspecto, soam perfeitamente apropriadas as palavras com as quais Cecília Meireles³¹ sintetizou a "arte" de Almeida:

Aqueles olhos penetrantes, que ora pareciam velados, ora cintilantes, já tinham pousado sobre muitas cenas da vida humana, sabiam muitas coisas da sua incoerência, da sua amargura, das suas inaptidões. E ela, então, escrevia sobre essas coisas, com leveza e sabedoria, procurando – suponho – instruir sem aconselhar, consolar sem ferir, harmonizar sem entristecer.

²⁸SHARPE, Peggy. *Introdução a reedição de A Viúva Simões*. Florianópolis: Mulheres/Edunisc, 1999.

²⁹TORREZÃO, Guiomar. Júlia Lopes de Almeida. In: *A Mensageira - revista literária dedicada à mulher brasileira*. São Paulo: edição Fac-Similar, Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP, v. I, 1987.

³⁰ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Livro das Donas e Donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia., 1906.

³¹MEIRELES, Cecília. Dona Julia. In: *Escolha o seu sonho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1968.

O fazer literário de Júlia Lopes resultou num rol de obras multiplicado pelas diversas categorias que a levaram a exercer o ofício de ficcionista, publicista, dramaturga, cronista, conferencista por cinquenta e três anos, legando um patrimônio considerável para a literatura e a cultura brasileiras. Situa-la perante o panorama nacional literário, mostrar seus assuntos preferidos, arrolar algumas das particularidades da escrita feminina é o que passo a fazer no próximo item como forma de fornecer subsídios para que o painel sobre sua arte seja delineado com mais vigor.

1.2 Nos limites da estética literária: filiação e características gerais

Elever une fille, c'est élever la société elle même. (Michelet) (anotações da escritora na caderneta n. 2).

Faço [...] salientar as que mais sobressaíram nas letras, a fim de que se]conheça que houve alguém que amou a arte e viveu pelo talento, tirando-os, como as outras, da barbárie do esquecimento, para fazê-las surgir, como merecem, à tona da celebridade (SABINO, 1899).³²

As informações sobre a situação dos meios literários do período contemporâneo à autora foram buscadas na leitura de *A vida literária no Brasil-1900* (1960), de Brito Broca; de *Labirinto do Espaço Romanesco – tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920* (1979) de Sonia Brayner; de *Estudos de Literatura Brasileira* (1977), de José Veríssimo; de *Literatura como Missão* (1983), de Nicolau Sevcenko e de *Estrutura Social da República das Letras* (1973), cujo autor é Antônio Luís Machado Neto. Aos dados fornecidos por estas leituras, acrescento material crítico, jornalístico e biográfico colhido em pesquisas no Rio de Janeiro e em Portugal. Busco com esta atitude fornecer material consistente e de volume apreciável, que permitirá esclarecer acerca da posição de Júlia Lopes de Almeida

³²SABINO, Ignez. *Mulheres Ilustres do Brasil*. Florianópolis: Mulheres, 1996 (edição fac-similar).

nas letras brasileiras, além de rastrear sua inserção nas correntes estéticas brasileiras e responder a uma de minhas hipóteses: como ocorreu o apagamento de seu nome do cenário cultural pós 1930, se os críticos, os historiadores e os próprios literatos de sua época conheciam sua obra e sua trajetória, tinham-lhe respeito, mas deixaram de registrá-la nos manuais e antologias?

Creio que é neste momento, em que críticos e historiadores literários se fazem presentes neste trabalho, que a relação contradições/impasses, direcionada a Júlia Lopes e a sua obra, mais se acirra. Acirra-se quando vemos empregarem-se dois pesos e duas medidas em relação às avaliações de que foram alvo as artistas que incursionaram pela literatura brasileira entre o final do século XIX e o início do XX. Muitas se viram excluídas das instituições que davam suporte às atividades culturais, dentre elas, a Academia Brasileira de Letras, onde as mulheres apenas foram aceitas em 1977 com a eleição de Raquel de Queiroz. Sevcenko assinala a importância dessa organização na vida e na sobrevivência dos “homens de letras”, afirmando que essa

[...] com o seu condão de consagrar escritores, garantindo-lhes crédito total em qualquer casa editora do Rio, mas sobretudo colocando-os sob a tutela protetora do Estado, tornou-se um reduto de estabilidade no qual todos lutam para entrar. “É uma espécie de aposentadoria literária”, no conceito da época (p. 128).

Humberto de Campos³³ relata o episódio que envolveu a não inclusão de Júlia Lopes como membro da referida agremiação literária, atitude natural, já que essa havia participado das reuniões de sua formação. Por ocasião de sua fundação, ele conta que "uma das cadeiras caberia à Sra. Júlia Lopes de Almeida" (p.177), mas que o artigo que regulava a candidatura feminina havia desaparecido (será que o

³³CAMPOS, Humberto. Jacobinismo literário. In: *Crítica*. Primeira série. Rio de Janeiro: W.M.Jackson Inc. Editores, 1954.

Bruxo do Cosme Velho teria sido responsável por esta façanha?). Constrangidos, pois a ficcionista já estava sabendo desta possibilidade, imaginaram uma “solução”: - "Há um remédio – lembrou, então, alguém: – Como Dona Júlia não pode entrar, dá-se-lhe uma satisfação, incluindo o Filinto" (ibidem). O crítico, justificando a decisão, escreve que o marido da escritora "pagava assim, o tributo a que se acham sujeitos os homens, mesmo ilustres, que se casam com mulheres inteligentes (ibidem). Leio nesta declaração, ao mesmo tempo, uma ofensa e um elogio. A ofensa, na exclusão da ficcionista que por esta ocasião já era amplamente conhecida: o elogio, ao considerá-la uma mulher inteligente, qualidade que os homens reservavam para os elementos de seu sexo.

Confirma a veracidade da pretendida inclusão da escritora como membro efetivo da agremiação literária, o comentário e a pertinente indicação da fonte feitos por Luiz Ruffato³⁴ na apresentação da antologia "25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira". Cito na íntegra quando este fornece interessante dado que reforça a participação da ficcionista na organização da academia literária: "O nome da ficcionista carioca consta da primeira lista de membros efetivos, divulgadas na imprensa por Lúcio Mendonça, idealizador da Academia" (2003, p. 8). Acusa a fonte de onde veio a informação: Vida e obra de Machado de Assis, v. 3. R.V. Magalhães Júnior (1981, p.287). Esta afirmação reporta que havia sido realizada uma escolha, mas que essa não foi respeitada no momento da fundação da entidade, o que aponta para um ato discriminatório, excludente, onde não estava incluída somente a escritora, mas todas do seu sexo.

³⁴RUFFATO, Luiz (org.). Mulheres: contribuição para a história literária. In: *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

No apanhado que a leitura destes volumes citados propicia, avultam alguns termos que definem posturas: república das letras, literatos, mundanismo, boêmia, “igrejinhas”, “coterias”, prestígio masculino, apadrinhamento. Os dois últimos trazem a marca de um comportamento comum, principalmente no período da **Belle Époque**, em que o sexo masculino torna-se símbolo de “vocação” literária. Quando Osório Duque Estrada³⁵ escreve – "Basta ter um ou dois amigos na imprensa para que qualquer parvoalho possa contar com o louvor e o aplauso às ninharias que escreve e que atira ao público, numa reincidência contumaz, que é sempre a revelação da incompetência e da paspalhice" - esclarece um sistema de apadrinhamento e elogio mútuo que certamente prejudicou a presença feminina nos meios literários, pois que um elogio gratuito ou a invocação do nome delas, de forma leviana ou preconceituosa, poderia comprometê-las perante a opinião pública. Não poderia descartar, também, o pensamento “machista” de que elas eram “concorrentes”, com maior ênfase, na área jornalística. Assim, este posicionamento excludente sugere pensar que são suspeitas todas as histórias literárias feitas por homens, pelo menos até a terceira década do século XX.

Seguindo esta linha de “favorecimento”, Brito Broca conta-nos sobre o sucesso de **Canaã** (1902), que garantiu a entrada de seu autor na Academia Brasileira de Letras³⁶ por conta de alguns capítulos do livro, em preparo, e que haviam sido lidos por Joaquim Nabuco. Compadrismo ou vidência garantiram a Afrânio Peixoto um lugar na ABL "com a modesta bagagem literária de um poema simbolista impresso na Alemanha nas sete cores do arco-íris", relata Machado Neto, p.191.

³⁵ESTRADA, Osório Duque apud MACHADO NETO, A. L. (1973, p. 137).

³⁶Ela foi fundada pelo grupo dirigido por Machado de Assis, em 28 de janeiro de 1897, na cidade do Rio de Janeiro. Era composta por quarenta membros.

Esses dois exemplos deixam claro qual o tipo de relação existente entre os membros da “elite” cultural deste período e revelam quão difícil era concordar em que uma mulher fosse aceita neste meio. Também deixava exposto um grande preconceito: o prestígio não decorria das qualidades artísticas, nem do sucesso editorial, coisas absolutamente exponenciais tratando-se de Júlia Lopes, mas sim de se pertencer ao sexo masculino ou ser “apadrinhado” por alguém “influyente”. É prova cabal do preconceito. A própria escritora, em uma de suas crônicas em **O Paiz** (15.04.1907), intitulada *Ânsia de imortalidade*, tece comentários sobre a verdadeira obsessão pelo sucesso que acometia um grande número de pretensos “literatos”:

Postas de lado as tendências à inspiração, o talento, o instinto, tudo o que arrasta, mas de que nem todos os que persistem ou entram na carreira das letras são dotados (porque há nisto quem se equilibre nela só a força de ginástica), não vejo nada aqui que justifique o anseio com que tanta gente corre a abraçá-la!

Este “nada aqui que justifique” parece ser uma declaração simplória da escritora, já amplamente reconhecida aqui, em Portugal, e talvez nos países do Prata³⁷, em que transparece modéstia e certa ingenuidade. Ingênua ou não, a ficcionista revela consciência do momento e dos mecanismos usados para destacar-se nesta área. A. L. M. Neto afirma que era “corriqueiro” neste meio a existência de grupos que se apoiavam mutuamente, as “coterias” e “igrejinhas”, muito abundantes no período finisecular, que se mantinham nos ambientes de trabalho intelectual (editoras, redações, livrarias, a própria Academia Brasileira de Letras) e sofriam um prolongamento nas rodas boêmias. Obviamente, devido ao contexto e à organização

³⁷Como demonstra sua passagem por Buenos Aires em 1922 e a publicação de sua conferência no jornal platense “La Nación”.

da sociedade brasileira, espaço vedado a “senhoras” de boa reputação, caso de Júlia Lopes de Almeida e de algumas colegas.

Assinalando a mesma situação, Sevcenko transcreve trechos de crônica publicada na Revista **Fon-Fon** e que confirma “a excessiva abundância de Homens de Letras” (p.124), denominados “literatos”, que provinham “de todos os ofícios, de todas as profissões”, mas que raramente puderam viver exclusivamente da “pena”. Machado de Assis, Olavo Bilac, Aluísio Azevedo, citando apenas alguns, acumularam funções públicas à prática literária e jornalística.

Muitos deles, como José Veríssimo e Coelho Neto, encontraram no magistério uma alternativa para sustentarem a si e as suas famílias, outros, como o autor de **O Cortiço**, aceitaram cargos diplomáticos ou ministeriais. Citado por A. M. Neto, Antônio Torres dá a “fórmula” para ser um literato: “No seu tempo e no seu meio a maior glória que possa conquistar um homem é a de ser literato. Mas como ser literato? Há duas maneiras: ou nascer literato ou entrar para a Academia [...]” (p.192).

Bem posto está o caso de Júlia Lopes e de algumas outras contemporâneas, dentre elas Carmem Dolores, Gilka Machado, Amélia Bevilacqua que, por serem mulheres escritoras, jornalistas, cronistas e não pertencerem à Academia, já tinham nascido... literatas!

Eles e elas, agentes da cultura, literatos e críticos, transformados em publicistas, produzindo para jornais, ditadores das novas modas e dos novos hábitos, mas que, contraditoriamente, com esse novo campo de ação tiveram sua arte limitada pelos clichês jornalísticos e pelos espaços reduzidos das colunas. Fator

que, no entanto, não restringiu a influência que exerceram sobre a opinião pública, como reconhece Sevcencko³⁸:

Mas nada embaraçava a expansão vitoriosa do jornalismo de fato [...] Suas campanhas contra os velhos hábitos e pela implantação dos novos costumes, a criação do clima geral de euforia e otimismo da Regeneração e do *smartismo* são talvez a primeira manifestação de um fenômeno de manipulação de consciências em massa no Brasil.

Creio que vale aqui ressaltar que no contexto do entreséculos (XIX para XX) essa *massa* que deveria ser manipulada incluía um bom percentual de mulheres já que são elas o "público leitor", embora principalmente interessadas nos romances-folhetim, como crítica José Veríssimo, citado por Souza:

Afora romances franceses e os romances de folhetim das folhas diárias, a nossa mulher nada lê, e aqueles mesmos escolhe-os mal. Mesmo aqui no Rio de Janeiro, que se presume a mais adiantada e culta cidade do país, e salvo raríssimas exceções, ela nada lê (1987, p. 53).

Assim, o campo apresentava-se fértil para uma literatura que levasse às boas moças e sérias senhoras, conhecimento, instrução e lazer. E ele se expande nas últimas décadas do XIX em virtude da alfabetização de um maior número de mulheres, principalmente as da classe burguesa, que passam, também, a constituírem-se em consumidoras dos jornais e revistas recém editados. Muitos deles tendo mulheres como fundadoras, redatoras e colaboradoras. Estabelece-se então uma nova relação do público com a produção literária, que passa a usar estes meios, para divulgar não só romances, mas, principalmente, contos, crônicas, resenhas, receitas, conselhos. A maior consequência disso é que o público é posto em contato imediato com os escritores, o que os torna ainda mais populares. A própria Júlia Lopes declarou a João do Rio³⁹: "Nós todos somos um resultado do

³⁸SEVCENCKO, N. Op. cit, p.126.

³⁹RIO, João DO. Op. cit, s/d., p. 29.

jornalismo. [...] O jornalismo criou a profissão, deu ao Brasil os seus melhores prosadores".

O ingresso das mulheres no espaço público, caracterizado pelas redações dos jornais e pelas folhas dos periódicos e revistas, não as livrou do esquecimento, em que pese o número bastante expressivo dessas, como atesta o depoimento colhido por Bernardes (1995) no jornal **A Família**, em sua edição de 4 de dezembro de 1890, p. 2, que abaixo transcrevo:

Existem por aí homens que atestam a incapacidade da mulher para a literatura e até mesmo para a poesia, [...] nem por isso deixam de brilhar galhardamente nas colunas dos jornais e nas páginas dos livros, os nomes laureados de Adelina Lopes Vieira, Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Maria Clara Vilhena da Cunha, Zalina Rolim e tantos outros belos talentos femininos que surgem luminosamente nas terras pátrias, impondo-se à admiração pública e conquistando um renome no provir!

Sim, nós somos o que somos e não aquilo que quiserem que sejamos! É a vós, pois, ó jovens, ó moças, que compete a conquista do futuro. Trabalhai! Trabalhai! (p. 125).

A escritora, quieta, tímida, escondida atrás de seu inseparável pince-nez, tinha uma notável consciência das censuras sofridas pelas mulheres que se aventuravam fora dos limites do lar. Principalmente, pelo convívio diário, conhecia as restrições feitas àquelas que labutavam no meio literário e usava sua obra para denunciá-las. Em uma das páginas de seu **Livro Das Donas e Donzelas** (1906), a cronista aponta o tratamento a elas dispensado pelo elemento masculino e justifica a necessidade de que se ilustrem:

Apesar da antipatia do homem pela mulher intelectual, que ele agride e ridiculariza, a brasileira procura enriquecer a sua inteligência freqüentando cursos que lhe ilustrem o espírito e lhe proporcionem um escudo para a vida, tão sujeita a mutabilidades [...] (p. 36).

Muito embora o incentivo ao progresso do sexo feminino intelectual e material, seja característica marcante na escrita de Júlia Lopes, não lhe é exclusiva. Uma

leitura rápida nas publicações de **A Mensageira**⁴⁰ (1897-1900), revista de orientação feminista fundada em São Paulo por Presciliana Duarte de Almeida, mostrará ser este quase um projeto coletivo combatido por muitos, é verdade, mas praticado por outros e outras. Ilustrar a mulher, fazê-la participar da vida do país de forma gratificante, contribuindo para o progresso da sociedade é matéria constante nos artigos veiculados na revista. Por apresentar articulistas dos dois sexos essa publicação permite que se verifique a existência de certa unanimidade de pensamento. Abaixo os transcrevo:

Francisco Barroso – A mensageira 30/04/1898:

É de grandioso alcance a fim de obter-se a grandeza da pátria e mesmo a felicidade do gênero humano, trabalhar-se-a a favor da educação da mulher (1987, p. 220).

Olympio Galvão – (idem):

Sou dos que pensam que a mulher não deve tão somente limitar-se a aprender a arte de ser boa mãe de família, não querendo dizer contudo, que se entregue a estudos profundíssimos, assaz penosos para tão gentis e frágeis organismos (idem).

Já Pelayo Serrano destacava (idem):

Quem não se encherá de júbilo e orgulho nacional, vendo que, no mundo das idéias da América Latina, a mulher brasileira vai galgando sempre uma brilhante ascendência renunciadora de sua próxima e integral participação?(1987, p. 104).

E Delminda Silveira defendia (idem):

A cultura intelectual amplificando os horizontes da inteligência dará a mulher a luz suficiente para poder bem discernir (1987, p. 290).

⁴⁰A *Mensageira* – revista literária dedicada à mulher brasileira. São Paulo: edição fac-similar, Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP, v. I, 1987.

Como fica visível, a tônica é a figura feminina e o seu desenvolvimento como sustentáculo da sociedade. No entanto, ao mesmo tempo em que sugerem que essa ilustração seja feita, recomendam que seja sem grandes arroubos ou ousadias. A fragilidade das mulheres é referida, da mesma forma que suas relações com o desenvolvimento e a grandeza da pátria. O tom ufanista, nacionalista, despreza as necessidades da mulher em si, só considerando o proveito da Nação e, num espectro menor, o da família. Este ideal, de absoluto perfil positivista, esconde uma verdade, bem colocada na obra de Júlia Lopes, ou seja, a de que elas passaram a trabalhar, a se instruir, forçadas por problemas financeiros de ordem particular; pelas relações comerciais surgidas com a abolição da escravatura, pelas mudanças econômicas e sociais advindas do novo sistema político, o republicano, todas provocando alterações na paisagem urbana das grandes cidades, principalmente, do Rio de Janeiro.

A transição política sofrida pela jovem Nação afetou sobretudo o comportamento das diversas camadas sociais e fez dos publicistas, dos artistas da palavra, arautos de uma confusa sociedade, na qual se inspiraram e sobre a qual exerceram profunda influência. Sevckenko (2003) assinala que essas mudanças se estenderam para "todos os setores da vida brasileira, sendo registradas pela literatura, mas, sobretudo, mudanças que se transformaram em literatura".⁴¹

Convenci-me, após a leitura de alguns textos de José Veríssimo, que um grande empecilho para que Júlia Lopes tivesse seu nome e sua obra incluídos na historiografia literária, foi estar viva no momento em que o crítico escreveu duas de suas obras historiográficas mais importantes e que se tornaram fundamentais para a história da literatura brasileira: **Estudos de literatura brasileira** (1910) e **História da**

⁴¹SEVCENKO, N. Op. cit., p. 286.

literatura brasileira (1916). Na primeira, ao comentar *Um século de literatura brasileira*, afirma não ter desejado falar sobre os autores vivos com receio de cometer injustiças. Pudor crítico ou temor pelas avaliações feitas?

Na Introdução que coloca na segunda obra, a sua História, ao historiar os passos de nossa literatura, o crítico esclarece os critérios que usou:

Por motivos óbvios de discrição literária não se quisera este livro ocupar senão de mortos. Esta norma, porém, era quase impossível segui-la na última fase da nossa literatura, vivendo ainda como felizmente vivem alguns dos principais representantes dos momentos literários nela ocorridos; calar-lhes os nomes seria deixar suspensa a história desses movimentos, ainda assim apenas ocasionalmente, por amor de completar ou esclarecer a exposição se dirá dos vivos (1938, p. 31).

Quando Veríssimo dá por encerrada a sua história, a data aposta ao final deste prólogo é dezembro de 1912. Atualiza-a, no entanto, em 1915, fato evidente quando registra Aluísio Azevedo, morto em 1913. Olhando o índice, o único nome a merecer destaque, entre os chamados “novos”, é Machado de Assis, que havia falecido em 1908. Mantinha-se assim o predomínio das “igrejinhas” compostas pelos artistas do sexo masculino.

Coincidentemente, vem de Buenos Aires, datada de 7 de setembro de 1912, uma missiva redigida pelo autor de **O mulato** (1881) e endereçada à escritora de que trata esta tese. É o reconhecimento da posição que essa ocupava nas letras nacionais começa a ser mostrado quando Aluísio Azevedo escreve: "Meu Ilustre confrade, Sra. D. Júlia Lopes de Almeida". Nomeá-la assim, “confrade”, é uma distinção. Após elogiar seu “adorável romance” – **A Intrusa**, que lera “de uma sentada” e solicitar-lhe a autorização para que este fosse traduzido ao castelhano e publicado no periódico **La nación**. Ele demonstra o reconhecimento da arte literária da escritora patricia arrematando: “[...] convencido de que não poderia eu do melhor

modo servir aos interesses morais de nossa terra e ao mesmo tempo render à Carlota Broute⁴² brasileira um pouco da muita homenagem a que ela tem direito".

Num mundo masculino, que lugar caberia a uma dama, ainda mais se fosse escritora? Como uma artista projetava-se, no Brasil, no Rio de Janeiro, dentro do restrito círculo literário dominado pelos homens? Ajuda a entender as contradições e os impasses em relação ao lugar que ela ocupava na área das letras brasileiras, mostrar o tratamento a ela dispensado pela intelectualidade que a cercava.

Por exemplo, no Brasil, em 1915, saem vários artigos sobre a realização de uma grande festa literária em sua homenagem. O texto publicado em **O País**, acompanhado de foto, estampava⁴³:

Comemorando a data natalícia da ilustre escritora brasileira D. Júlia Lopes de Almeida, cuja vida e cuja obra têm sido um constante ensino de bondade, civismo e perfeição - um grupo de senhoras, poetas e escritores, promove hoje, no salão nobre do Jornal do Comércio, uma homenagem à qual as Atualidades prestam a sua insignificante parcela de aplausos sinceros.

Por ocasião do evento foi elaborado um álbum onde todos os convivas deixaram gravadas homenagens. Lá se encontra também o apreço do poeta parnasiano Olavo Bilac que sintetizou: "Bendita a Arte, como a tua, que sai do pensamento, mas nasce da piedade". Todos os artigos jornalísticos escritos sobre o evento mereceriam um estudo, dada a quantidade e diversidade.

Se juntarmos ao título de "confrade" as inúmeras nomeações feitas pela imprensa e pela crítica, tais como: "a maior figura literária feminina de sua" época⁴⁴;

⁴²A referência aqui é Charlotte Brontë cujo nome sofreu, por parte do missivista, um "abrasileiramento" e por parte de quem transcreveu a missiva, originalmente escrita em letra cursiva, para a impressão gráfica, um erro pois trocou o "n" do nome por um "u". Charlotte Brontë (1816-1855), a obra de referência é "Jane Eyre", cujo destaque é a penetração psicológica.

⁴³No Anexo n. 4 reproduzo a capa do jornal em que se anuncia a homenagem. Nos arquivos da família, recortes e o álbum presenteado à escritora.

⁴⁴Enciclopédia Biblos: 1995, p. 63.

"a primeira romancista brasileira"⁴⁵; "a eminente prosadora brasileira" (A Mensageira (1899) fac-símile 1997);" a maior figura entre as escritoras de sua época" (Prosa de ficção: 1957), além das comparações com Georg Sand e Maupassant, mais incompreensível ainda será entender o silêncio que se fez em torno da obra da maior romancista "da **Belle Époque** brasileira e de muitas outras companheiras de ofício. Assim, o quadro que se nos apresenta põe em evidência contradições e impasses em relação à Júlia Lopes e sua obra, que estão presentes nas avaliações que ambas sofreram.

Muito embora Antonio Austregésilo tenha enfatizado que a ficcionista carioca "nunca se filiou nessa ou naquela escola e nunca se deixou influenciar por qualquer escritor" (1923, p. 37), as características do momento literário vivido por ela estão presentes, com maior ou menor intensidade, em suas obras, sempre numa linguagem clara e simples.

Nas palavras do crítico Wilson Martins⁴⁶, a escritora carioca é "o ponto mais alto de nosso romance realista" (p. 384), no entanto não se pode restringir as características presentes na produção romanesca de Júlia Lopes às desta escola levando-se em consideração o avanço dos estudos literários que permitem identificar estratégias narrativas usadas pela prosadora que ultrapassam os dogmas do Realismo, principalmente em relação à pretendida "objetividade" do artista deste período.

Escrevendo por mais de cinquenta anos, sua obra atravessará uma fase muito tumultuada e rica da nossa literatura. O Romantismo não foi de todo abandonado, o

⁴⁵Revista Nacional, n. 2, 1919.

⁴⁶MARTINS,W. *História da Inteligência Brasileira*. v.V. São Paulo: T. A . Queiroz, 1996.

Realismo e o Naturalismo sofrem interpretações e adaptações “tropicais”⁴⁷ diferenciando-se da matriz européia. Além disso, a linguagem dos simbolistas e impressionistas contaminará algumas produções. O regionalismo praticado por alguns autores estará, certamente, antecipando caracteres e temáticas da escola que iniciará o século XX, ou seja, da Pré-modernista. Esta incerteza afetará a literatura produzida aqui no período denominado de **Belle Époque**, que se inicia com a campanha abolicionista e persiste até a segunda década do século XX. O esfacelamento da unidade romântica é definido por Nicolau Sevcenko⁴⁸:

O grande passado da unidade romântica, da plena vigência das ilusões e dos sentimentos, é percebido como uma angustiada ausência. O fracasso do romantismo em várias escolas que acabaram se equiparando e mantendo-se eqüidistantes, impedindo a definição de uma nova grande corrente, arruinou irremediavelmente o grande império literário do século XX, expondo os escritores à concorrência da ciência, do jornalismo e até do cinematógrafo.

A mescla de tendências assinaladas por Sevcenko, traço definidor de nossa literatura finisecular, terá o acréscimo das estratégias de suspense da forma folhetinesca a contribuir, muitas vezes, para a banalização da arte romanesca, diminuindo a força estética destas produções. Especificamente em relação a esse gênero narrativo, Sonia Brayner⁴⁹ adverte que entre 1870 e o início do século XX,

[...] as possibilidades acenadas para o gênero são as mais díspares: estudo “científico”, pintura de costumes, análise psicológica, ficção espiritualista ou decadente. Assim o romance torna-se histórico, simbolista, social, político,

⁴⁷ Refiro-me aqui as idéias de Araripe Junior quando no artigo – Estilo tropical. A fórmula do Naturalismo brasileiro “(datado de 22.03.1888) diz que o realismo europeu aclimatou-se aqui como o fizera o elemento vindo do velho continente e que –” o naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade” (1960, p. 72).

⁴⁸ SEVCENKO, N. Op. cit., p.122.

⁴⁹ BRAYNER, S. *Labirinto do Espaço Romanesco* - tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.

psicológico, naturalista, [...] predomina uma coexistência sem imposição, na ausência de uma estética diretora que pudesse conter todas as ambições (p. 145).

Júlia Lopes inicia sua produção romanesca em 1888, no mesmo período em que Raul Pompéia lançava **O Ateneu**, Aluísio Azevedo entrava no Naturalismo com **O Coruja** e era seguido, dois anos mais tarde, por **Lésbia**, de Maria Benedita Câmara Bormann e **A Fome**, de Rodolfo Teófilo. Portanto, atravessará as fronteiras das escolas realista, naturalista, impressionista, simbolista, nas primeiras décadas de produção. Ainda na avaliação de Brayner⁵⁰,

O que se pode surpreender nesse contexto brasileiro é a mescla de atitudes diante da própria arte: a tentação de participar na construção do futuro do País, a necessidade do intelectual de ser ouvido sem se vender, e, por outro lado, o indecifrável receio de violar o terreno do permitido e do possível dentro das estruturas da arte.

Entre as tendências literárias, destacavam-se ainda algumas características e até mesmo produções, carregadas de romantismo (o da escola). Mas como o novo momento político e social cobrasse do intelectual da época um maior compromisso com o seu tempo e com os seus semelhantes, as produções obedeciam às premissas das escolas realista e naturalista.

Alfredo Bosi⁵¹ (1994), define a ficção do período:

Desnadam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem de muito a área de liberdade. 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 (p. 169).

Mulher e escritora absolutamente sincronizada com seu tempo, ela captará os problemas da realidade que vivia, transcrevendo-os de forma a deixar gravado um

⁵⁰BRAYNER, S. Op. cit., 1979, p.253.

⁵¹BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, 1997.

determinado lugar, segmentos sociais diferenciados, os respectivos questionamentos e momentos marcantes da realidade brasileira. É através da fala de seus personagens, do discurso dos narradores e das representações do feminino que ela irá realizar o que Bosi acima elencou. O diferencial, talvez, esteja na forma como cumpriu essa tarefa, com a visão de mundo que povoou sua obra ficcional e não ficcional. O modo era diferente, já que o espaço retratado era aquele mesmo que servia de palco aos personagens de Machado de Assis, Aluísio Azevedo e outros; principalmente, a capital Federal.

Para Nicolau Sevcenko⁵², é no Rio de Janeiro que as modas apareciam, que as idéias se propagavam e onde os intelectuais triunfavam. Ele assinala que durante o período denominado **Belle Époque**, a capital da República estava submetida às modas, aos comportamentos e às idéias vindas da Europa, muito especialmente, da França:

[...] Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem pudesse opor. Quatro princípios fundamentais regeram o discurso dessa metamorfose, como veremos adiante: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade [...].

Essas mudanças serão ecleticamente transformadas em universo literário por onde transitarão os elementos múltiplos da sociedade, veiculados através de crônicas, contos, romances em forma de folhetins, publicações jornalísticas e revistas literárias.

Foram justamente episódios de “mutabilidade” da vida, em que as mulheres, não só as do meio literário, se vêem repentinamente despojadas de seu “status”

⁵²SEVCENKO, N. Op. cit., p.27.

econômico, que Júlia Lopes procurou transpor tanto para seus contos quanto para seus romances, tendo em vista dois claros propósitos, que atuam como elementos de distinção de sua escrita: mostrar a fragilidade da segurança material e a capacidade das mulheres de superar situações críticas. Fato que se pode reconhecer, de acordo com Peggy Sharpe⁵³, como prática de vida da própria escritora. A estudiosa aponta o papel dessa, desdobrado em mãe-esposa-dona-de-casa e mulher de letras, assinalando que "as tensões geradas pela expectativa de conciliar as demandas sociais de sua existência são de certa forma transferidas para as histórias protagonizadas pelas mulheres dos seus romances".

Referindo-se à trajetória profissional da ficcionista, enfatiza Elódia Xavier⁵⁴ que essa ao pertencer àquele primeiro grupo que ousou se expor publicamente através de seus escritos, poderia, talvez, ter prejudicado o perfil de suas obras ou descaracterizado posturas mais *avant la lettre*. No que discordo totalmente, pois neste primeiro grupo, no qual podemos incluir Carmem Dolores (Emília Moncorvo Bandeira de Melo - 1852-1910) e Délia (Maria Benedita Câmara de Bormann – 1853-1895), dentre muitas outras, reconheço a ousadia e, por isso mesmo, um posicionamento avançado. Elas demonstraram publicamente competência, seriedade, atualidade e capacidade para influir na vida social do país, haja vista sua popularidade, sua permanência como colaboradoras de publicações jornalísticas importantes⁵⁵, revistas⁵⁶ e pelos vários e variados volumes publicados. Passaram a

⁵³SHARPE, Peggy. Construindo o caminho da nação através da obra de Júlia Lopes de Almeida e Adalzir Bittencourt. In: *Letras de hoje*. Porto Alegre: EDIPUC, 1999, p.19.

⁵⁴XAVIER, Elódia. *Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1998. Neste pequeno livro, a autora faz um interessante estudo sobre como Júlia Lopes de Almeida, Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Sonia Coutinho, Lya Luft, Zulmira R. Tavares, Helena P. Cunha, Adélia Prado e Ana Maria Machado colocaram esta questão.

⁵⁵Almeida e Dolores são casos bem específicos. A primeira publicou, por exemplo, a crônica semanal "Dois dedos de prosa", no periódico "O País", por mais de trinta anos. A segunda, escreveu a crônica "A Semana" por mais de cinco anos no mesmo jornal. Devo ressaltar que este periódico era o de maior tiragem e circulação na América do Sul entre o final do século XIX e o início do XX.

⁵⁶A escritora colaborou, por exemplo, em "A Família" (São Paulo. e Rio de Janeiro.); na "Revista Feminina" (São Paulo); na "A Violeta" (Cuiabá); "A Mensageira" (São Paulo); "Kosmos" (Porto Alegre) e "Almanaque Bertrand" (Lisboa).

competir e a compartilhar espaços profissionais com figuras de relevo entre as quais se incluíam Machado de Assis, Arthur e Aluísio Azevedo, Afrânio Peixoto, Coelho Neto, Olavo Bilac, Euclides da Cunha⁵⁷.

A leitura de qualquer texto romanesco almeidiano revelará que a mulher é a sua temática mais relevante ou, *a comunidade de mulheres*⁵⁸. Transformando-a em protagonista de seus livros, a ficcionista intencionalmente a fará portadora de ensinamentos, veiculando mensagens que mostrarão o quanto é capaz, oprimida ou, às vezes, fútil. O que não deixa de estar de acordo com o que praticavam outros autores, seus contemporâneos, como assinala Dominguez⁵⁹ em relação à presença desta temática nas produções pós-1902:

É relevante que, para o escritor que se tornou popular no Pré-modernismo, independentemente de sexo, a mulher seja uma das metas entre as preocupações mais amplas de civilizar a Capital do país. Impossível, bem entendido, deixar de "aprimorar" as damas de uma sociedade culta e correta. Educar, portanto, alertar para a sua desmedida responsabilidade no seio da família e dignificá-la aos olhos dos homens consistiam em uma forma de dever ao qual o intelectual consciente não se furtaria. Nos caminhos da ficção, todos os atalhos levavam a esse veredicto.

O diferencial em relação à escritora carioca é que esta enveredara por este caminho desde as suas primeiras produções romanescas, obedecendo ao decoro e à filosofia positivista, mas usando de ironia e sátira, que, na avaliação do colega Aluísio Azevedo⁶⁰ "nunca vêm cruas ou sanguinosas, mas sempre refogadas com adorável tolerância e jovialmente polvilhadas de riso fresco e sadio".

⁵⁷Principalmente no que se refere à escritora é exaustivo o rol de livros que, tratando da presença dos literatos em jornais e revistas, arrolam os acima citados e tem Júlia Lopes como a única mulher presente.

⁵⁸TELLES, N. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: *História das Mulheres do Brasil*. Mary Del Priore (org.): Carla Bassanezi (coord. de textos). 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000, p. 430.

⁵⁹DOMINGUEZ, Andréia Angel de Moraes. *Temas da Ficção Pré-Modernista: remexendo gavetas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. (Tese mimeografada), p.174.

⁶⁰AZEVEDO, Aluísio. *Epistolário*, 1907. Disponível < <http://www.biblio.vom.br>. Acesso em maio 2004>.

A importância desta temática na obra de Júlia Lopes é apontada por Nadilza Moreira⁶¹ quando esta escreve que nos escritos da autora:

O macro-cosmo temático foi a mulher em várias versões, se é que é possível colocar assim uma produção tão variada e, ao mesmo tempo, tão consistente, quando analisamos a tessitura dos enredos, das reflexões, das intrigas, dos amores, das comunidades de mulheres, das infidelidades, da maternidade [...].

Ao falar em “várias versões”, Moreira está nos dando uma pista: há mulheres de todas as classes, de variadas ocupações, de todas as idades e estados civis. O que aponta para mais uma contradição da escritora, pois, pertencente à burguesia, trouxe da periferia o elemento mais simples, os pobres e os sofredores. Atesta a importância dada às mulheres, o fato de que até emprestam seus nomes ou alcunhas para o título dos livros: **A Silveirinha**, **A Intrusa**, **Memórias de Marta**, **A Viúva Simões**. E como sintetizam Carlos Reis e Ana C. Lopes⁶² (1988, p. 98-99), a relação do título "com a narrativa estabelece-se muitas vezes em função da possibilidade que ele possui de realçar, pela denominação atribuída ao relato, uma certa categoria narrativa", o que Júlia Lopes faz com as personagens femininas que protagonizam suas histórias. O texto condensado que representam títulos como **A Intrusa** ou **A Viúva Simões**, lança o leitor na expectativa de desenhar mentalmente os perfis femininos, que a trama ficcional ajudará a compor.

Sendo a mulher e sua condição o tema maior da obra da ficcionista, essa irá desenvolver uma campanha pelo progresso dessas, incentivando-as ao trabalho e à instrução. Esses dois últimos itens acabarão por ser constituir, também, em temas da sua escrita, agregando ao caráter ficcional uma função doutrinária. É o elogio ao trabalho como fonte de renda, como oportunidade de valorização da mulher,

⁶¹MOREIRA, Nadilza. Op. cit., p. 99.

⁶²REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. Op. cit.

como recurso para a transformação do meio em que vive que fará com que suas personagens femininas reajam diante das “mutabilidades da vida”, reconstruam suas vidas, obtenham seu sustento – “Para todas as agonias e desfalecimentos morais há um único remédio-o trabalho”.⁶³

Assim, cria Júlia Lopes sua galeria feminina, cada uma com uma “missão” social que acentue sua importância na sociedade. E embora pareça concordar com as imposições da sociedade em relação ao comportamento da mulher em que expressões da ordem de “com o seu instinto de mulher” (**Cruel Amor**, p. 142); “destino de mulher” (**A Intrusa**, p. 178); “missão de mulher” (**A Falência**, p. 135), reforçam essa posição, ela mostra, através das falas das personagens, que há uma luta sutil entre essas e o elemento masculino, ao contrapor expressões do tipo- “autoridade de homem” (**A Falência**, p. 339); “no seu orgulho de homem” (idem, p. 254); “trabalhos de homem” (**Cruel Amor**, p. 166); “vontade de homem” (idem). Essas, embora possam ser identificadas como clichês da época, revelam a contenda e parecem ter sido ali colocadas como forma de aliciar o leitor e estimular sua crítica.

Considero ser esta uma temática inovadora para a época, visto que a escritora, além de registrar os discursos correntes, busca apresentar saídas honrosas para a frágil situação da mulher de seu tempo, cuja imagem, no imaginário popular, oscilava entre a clássica dicotomia anjo/demônio, tendo seu comportamento regulado pelos preceitos positivistas. Isso me permite afirmar que a escritora cumpriu com seu papel dentro do círculo literário e jornalístico de seu tempo em que, como ressalta A.

⁶³ALMEIDA, Júlia Lopes. *Correio da Roça*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1913, p. 58.

Bosi⁶⁴, "o período realista conheceu amplamente o uso da palavra como forma de ação política".

Para Bersani⁶⁵, o romance classificado como pertencente ao período do Realismo (em que, no caso brasileiro, se incluem os de características naturalistas, impressionistas e, até mesmo, alguns pré-modernistas) "apresenta-nos uma imagem de fragmentação social e serve-se da anarquia social para fabricar sentido estético", isso reafirma o compromisso do artista em "preservar a ilusão de realidade" quando da elaboração de sua obra e respalda meu trabalho com um *corpus* escrito por uma mulher, justamente neste período. Também nos romances de Júlia Lopes vamos encontrar a fragmentação social e, o mais importante, vista através da ótica feminina. Pois, como afirma Antônio Cândido⁶⁶, "Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma expressão". E nessa "expressão" lê-se não só a manifestação particularizada de um artista, mas do gênero a que pertence, da classe que representa, dos valores que trás consigo.

Exatamente é esta ótica que permite que se argumente acerca da especificidade da escrita de Júlia Lopes, como escrita da mulher. Quando apontei não o conteúdo tratado em seus romances, mas o modo, como definidor de uma maneira outra de narrar, não masculina, dita universal, estava me referindo ao que já pressentia na leitura de seus textos, para o qual encontrei respaldo quando Isabel Allegro Magalhães⁶⁷ argumenta: "[...] os temas, em si mesmo considerados, não denunciavam em geral autoria feminina, e que é a perspectiva por que são olhados o

⁶⁴BOSI, A. Op. cit., p.255.

⁶⁵BERSANI, B. O realismo e o medo do desejo. In: *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

⁶⁶CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*, 2000, p. 139.

⁶⁷MAGALHÃES, Isabel A. Op. cit., p. 30-1.

que freqüentemente desvela uma diferença nas matérias narradas". Ela ampara essa diferença afirmando que há nas mulheres o registro de "formas de estar no mundo", diferentes das formas masculinas.

Para Santos⁶⁸, o discurso feminino existe exatamente pela oposição que faz ao discurso masculino, apresentando-se adjetivado por um traço de gênero, sendo o discurso *da mulher* e não *de mulher*, com todas as implicações ideológicas que o sustentam. Não se trata de identificar marcas que seriam especificamente femininas, isto seria ingenuidade, mas de arrolar características que possam ser reconhecidas como predominantes na escrita feminina, ressaltando-se entre elas uma "especial ligação à terra, à natureza e seus ritmos, e dando à casa a centralidade dos espaços"⁶⁹

A relação corpo/mulher também se desenhará como basilar nas narrativas femininas, havendo o predomínio da *percepção*, não só visual, mas ampliada ao olfato, ao tato, ao ouvido, ao gosto. Outro fator que particulariza a escrita feminina é a escolha da figura da mulher, como narradora ou personagem muitas vezes, como uma auto-referencialidade que revela uma redução da distância entre realidade e ficção. Para Birute Ciplijauskaitė,⁷⁰ o viés autobiográfico revela uma distinção da escrita feita pelas mulheres onde "se insinua la Idea de que las figuras femeninas criadas por estas mujeres se apoyan no solo en elementos autobiográficos y transmiten las añoranzas de las autoras, sino que reflejan la situación general de la mujer en el país en el que – o sobre el que - se escribe". Numa outra visada, essa notação biográfica (ou auto-referencialidade) presente no texto, que identifico em

⁶⁸SANTOS, Roberto Corrêa dos. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, v. 104, p. 49-64, jan./mar. 1991.

⁶⁹MAGALHÃES, I. Op. cit., p. 23-42.

⁷⁰CIPLIJAUŠKAITĖ, Birute. El lugar Del yo en la evocación: prisma femenino/masculino. In: *Letras de Hoje*, n. 113, set. 1998, p. 69.

muitas das obras romanescas de Júlia Lopes, relacionada com pessoas, com paisagens ou acontecimentos vividos pela escritora. Lá está a vivência em Campinas, a estadia em Paris, a casa em Santa Teresa, o fato do ferimento no Dr. Jordão (na narrativa **A Silveirinha**) em que há correspondência entre o fato romanesco e o acontecido com o Dr. Valentim, citado por ele em sua autobiografia. Ao ser esteticamente trabalhada, a referência perde seu peso de documento para transformar-se em objeto estético.

Há a possibilidade de verificar na escrita de Júlia Lopes, como na de suas companheiras, avanços e recuos em relação a temas e visões de mundo que, se comuns aos demais autores homens do período, se individualizam em relação a certas predominâncias da escrita feita por mulheres como a presença detalhada de aspectos do universo doméstico:

A mesa, posta com elegância, despertava o apetite. As garrafas de cristal, com vinho, o abacaxi cortado em espiral, expondo a sua carne dourada e sumarenta; a fruteira de madeira escura, das Caldas de Minas, com pêsegos e uvas aninhadas em musgo novo, ainda cheiroso e húmido, o requeijão feito em casa, a farinheira de côco com relevos trabalhados na Bahia, a manteiga fresca, fabricada igualmente no Mangueiral, e os cangirões de barro cheios de leite natoso, davam àquela mesa de campo um aspecto risonho e convidativo [...].⁷¹

Isso também se nota ênfase da relação mãe-filha e vice-versa. Em **Memórias de Marta**, a felicidade que a mãe demonstrara por ocasião do casamento da filha, comove esta última no momento em que rememora a ocasião:

Minha mãe tinha uma expressão de ventura, por tal forma manifestada no seu rosto magro e pálido, que me comovia. Quando passava privações, até fome, trabalhando sempre para sustentar-me, concentrava a tristeza no seu coração; na alegria, porém, abria-os aos olhos de toda a gente! (s/d: 157)

⁷¹ALMEIDA, Júlia L. *A família Medeiros*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional de Publicidade, 1919.

Ou, no mesmo romance, a felicidade da filha, Marta, por poder trabalhar e recompensar a mãe pelos sacrifícios empreendidos no sustento das duas:

Alegrava-me por poder assumir a responsabilidade de tudo [...]

Que jubiloso instante, esse em que eu, trêmula de emoção, lhe disse poder contribuir para a nossa subsistência (s/d., p. 71.)

Agreguem-se as estes dois fatores, um trabalho especial com a linguagem, em que encontramos abundância de diminutivos que singularizam a voz que assim se expressa e dão-lhe um tom afetivo, tornando incômodo considerá-la masculina. Ao mesmo tempo em que carregam afetividade, eles podem ser denunciadores de uma ironia fina em que se detectam sentimentos da ordem da inveja, do ciúme, da raiva, do desdém. Ou, também, um "expressionismo da imagem"⁷² que se realiza na escrita almeidiana através, principalmente, dos recursos de personificação, em que colhemos expressões tais como – "o dia morria sem sobressaltos (C.A., p. 158), o mar parecia dormir um sono leve (C.A., p. 149); na doida alegria da luz (V.S., p. 46); as nuvens baixavam negras, enoveladas, lambendo os cimos dos montes (M.M., p. 108); um dia de cetim macio (A.I., p. 82); uma coruja passou num vôo baixo e fofo, [...] abriu as suas grandes asas algodoadas" (F.M., p. 53).⁷³

O detalhe do cotidiano, a atenção voltada para as coisas mínimas, para os objetos, só vêm a confirmar o que Magalhães denomina de "atenção", ou seja, uma qualidade daquelas que estiveram por tanto tempo reclusas. Elas estiveram por tanto tempo mudas ou silenciadas, que foram obrigadas a exercitar as "minúcias", ou ainda, a exercitar aquela "visão de míope" de que fala Gilda de Mello e Souza⁷⁴ onde "a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida se encerra: o quarto

⁷²BOSI, A. Op. cit., p.184

⁷³Os exemplos correspondem aos romances C. A. (*Cruel Amor*); V.S. (*A Viúva Simões*); M.M. (*Memórias de Marta*); A.I. (*A Intrusa*) e F.M. (*A Família Medeiros*).

⁷⁴SOUZA, Gilda de Mello e. Op. cit., p. 79.

com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou até a cerca" (1980, p, 79). Estas duas formas de dizer a literatura feita por mulheres, anunciadas por estas estudiosas do século XIX, já estavam em um editorial que encontrei em um dos jornais femininos publicados em Portugal – **A semeadora** - datado de 15 de julho de 1915, intitulado – *A nossa missão*. Nesse, a articulista define as qualidades das mulheres e mostra o quanto estavam cientes das limitações que a sociedade lhes impunha, limitações essas que acabaram transformando-se em marca da escrita das pioneiras:

Pacientes, porque a educação assim nos fez; perseverantes porque não podendo dirigir abertamente o nosso destino, é-nos forçoso aguardar as mil circunstâncias fortuitas que nos auxiliem a realizar o que desejamos; habituadas a ver a vida de fora e apreciá-la com as suas mentiras e as suas injustiças, de que nos fazem um crime a queixa e o protesto, adquirimos assim uma resistência para a luta, uma força para a propaganda que todos conhecem, mas raros reconhecem. [...]. Dirigimo-nos para um futuro que não nos pertence, e como no conto para crianças, do pequeno perdido na floresta, que encerra uma tão nobre missão, para que as nossas irmãs possam encontrar o trilho que tão dificilmente vamos seguindo, achamos do nosso dever ir marcando o caminho com algumas pedras brancas, que a maioria afastará com indiferença, julgando-as inúteis, mas dalgum proveito serão para as que se tiverem perdido e sofrerem do meu isolamento na intrincável floresta da vida.

Está claramente posto no trecho transcrito a consciência que no passado as mulheres já tinham sobre sua missão como precursoras de uma nova tomada de posição diante da vida, à revelia das imposições masculinas. Semelhante teor de conscientização, encontrei no texto de Virgínia Woolf – **A room of one's own**⁷⁵ (1929) em que a escritora inglesa, ao discutir a relação *women and fiction*, inventariou as possibilidades que a mulher do início do século XIX tinha para desenvolver suas habilidades literárias (*literary training*). Ela apontou o caráter de reclusão da mulher, a quem somente era franqueado o ambiente doméstico no qual se exercitava "in the observation of character, in the analysis of emotion" (p. 87),

⁷⁵WOOLF, Virginia. *A room of one's own-Three Guineas*. Oxford/New York, Oxford University Press, 2000.

sendo-lhe negado o mundo exterior. Em seus argumentos, Woolf disse que por não possuir a *room of one's own* e estar confinada a um "common sitting room" onde – "People's feeling were impressed on her: personal relations were before her eyes" (idem) era razão de sobra para que as predecessoras, em que incluo Júlia Lopes, calcassem seus textos nas suas vivências, nas suas experiências do cotidiano, já que por séculos e séculos lhes foi negado o conhecimento do mundo "lá fora". Mesmo que a escritora carioca tenha viajado muito e tenha tido contato com o mundo exterior, ainda foi o lar o seu espaço de maior convivência e as mulheres suas mais constantes companheiras.

Do todo, até aqui discutido e do detalhe acima transcrito, se pode depreender que a literatura praticada pelos do sexo masculino ditou os padrões, as temáticas, a linguagem, a visão de mundo, até bem pouco tempo. Por isso, colocar em pauta características da escrita de Almeida, sua visão de mundo, suas temáticas, só vem a contribuir para um maior conhecimento de sua vida e de sua obra e acrescenta à diversidade da cultura brasileira.

1.3 Produção romanesca: percursos bio-crítico-bibliográficos

- Como faz os seus romances, D. Julia?.

- Aos poucos, devagar, com o tempo [...].

Idealizo o romance, faço canevas dos primeiros capítulos, tiro uma lista de personagens principais, e depois, hoje algumas linhas, amanhã outras, sempre consigo acabá-lo.⁷⁶

Pontuar sua trajetória, dos versos à prosa, é o que tentarei fazer na seqüência, procurando destacar alguns momentos de seu percurso pessoal que me parecem importantes para desenhar um panorama mais completo da escritora e de

⁷⁶Trecho retirado da entrevista concedida por Julia e o marido, Filinto, ao cronista João do Rio (Paulo Barreto) e publicada em *O momento literário* (p. 31).

sua obra, agregando algumas considerações críticas que podem contribuir para dar relevo à sua produção.

O universo romanesco inclui dez romances publicados. Dentre esses, **A casa verde** (1932)⁷⁷, escrito em parceria com o marido, Filinto de Almeida e que ao ser veiculado no jornal vinha assinado com o pseudônimo de A. Julinto. Também na prosa de ficção, o volume intitulado **A isca** (1922), composto por quatro novelas curtas (*A isca*, *O homem que olha para dentro*, *O laço Azul*, e *O dedo do velho*). No entanto, Temístocles Linhares⁷⁸ assinala um romance escrito em colaboração com Afonso Celso, Humberto de Campos, Goulart de Andrade, Augusto de Lima e Oscar Lopes **Mãos de naufrago** - que, segundo ele, teria sido publicado em rodapés no **Jornal do Comércio**, em 1920, no Rio de Janeiro. Infelizmente, de balde minhas pesquisas, não consegui localizar este texto nos microfilmes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Um outro dado aparece na lista fornecida por Filinto de Almeida em seu livro **Dona Júlia**. Ele acrescenta à lista dos volumes publicados um romance intitulado **Os outros**. Não há vestígios desta obra em nenhuma das bibliotecas que consultei. No entanto, nas cadernetas particulares aqui mencionadas, há anotações sobre a confecção desta obra, sugestão de capítulos e personagens. No espólio da família, pude ler algumas folhas soltas, datilografadas e com correções a caneta, feitas pela própria escritora. É um mistério a ser desvendado, pois, segundo a família, este volume estaria no prelo por ocasião do falecimento da ficcionista. Além deste romance “desaparecido”, há no espólio os originais de um outro romance, inédito, de pequena extensão, **O funil do diabo**. Como explicitado na Introdução, escolhi focar minha análise em somente três dos romances publicados. Assim, inicio

⁷⁷Ele foi antes publicado em forma de folhetim no “Jornal do Comércio” do Rio de Janeiro entre fins de 1898 e início de 1899

⁷⁸LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro* (1728-1981). São Paulo: Itatiaia/USP, 1987.

com o romance de estréia, **Memórias de Marta**, poucas vezes mencionado nos verbetes de dicionário ou antologias, cujas reedições configuram um outro mistério a ser desvendado pelos estudiosos da obra almeidiana.

A publicação, em forma de folhetim, iniciada em dois de dezembro de 1888, na seção "Folhetim", da **Tribuna Liberal do Rio de Janeiro**, continuará até dezoito de janeiro de 1889. Publicaram-se dezessete capítulos de **Memórias de Martha**.

No acervo pertencente ao neto da escritora, Dr. Cláudio, encontrei uma edição em livro que traz estampada um carimbo - **Casa Durski** - 18 de maio, 1899, Sorocaba, E. de São Paulo. Ao confrontar os dois textos - o do jornal e o do livro - uma surpresa: os textos não coincidem. Basicamente o enredo não muda, mas os parágrafos iniciais, aspectos de alguns personagens e, principalmente, o final da narrativa muda em relação à versão primeira.

Na busca pelos textos de Júlia Lopes, encontrei uma outra edição desse romance, sem data, com o nome da protagonista grafado sem o "h", e a edição pela Livraria Francesa Truchy Leroy. Novamente a leitura revelou diferenças em relação ao capítulo inicial, a alguns acontecimentos, mantendo-se, no entanto, o mesmo final da versão de 1899. Estes fatos levaram-me a questionar: quantas vezes o romance foi editado ou reeditado. Em uma nota manuscrita afixada pela autora ao volume sem data ela esclarece: "Este foi meu primeiro ensaio de romance. Feito em solteira, sob a impressão de certas observações infantis. Ele só foi publicado depois de um ano de casada".

Esses dados nos levam para o ano de 1888, visto o casamento ter ocorrido em 1887. Haveria uma edição em livro no mesmo ano da publicação do folhetim? Na edição sem data há uma notação que diz – "a primeira edição deste livro foi

publicada pela Casa Durski em 1889". Posterior ao folhetim? Na contra-capa da edição do **Correio da Roça**, de 1913, a editora disponibiliza um volume de *Memórias de Martha*, com 221 páginas. Nem o volume publicado pela Casa Durski nem o impresso pela Truchy-Leroy possuem este número de páginas, o que nos levaria a considerar a existência de uma outra edição.

Em relação à edição francesa, embora ela não estampe nenhuma data, arriscaria localizá-la entre 1925 e 1932, período em que a escritora residiu em Paris com toda sua família. Por esta ocasião, ela revisou muitos textos e alguns contos seus foram traduzidos pra o francês e publicados em jornais franceses.

Embora essas notações pareçam irrelevantes, embora se deva considerar como válido o texto da última edição revisada pelo autor, no caso dessa obra, são tantas as diferenças entre os textos que o cotejamento entre elas torna-se movimento riquíssimo para a apreensão da técnica romanesca de Júlia Lopes⁷⁹. Reis e Lopes (1988) salientam que quando os autores "refundem em novas versões romances anteriormente publicados, o que em primeira instância se manifesta é a historicidade da narrativa, a sua vinculação há um tempo preciso, a um momento estético-ideológico, que a evolução literária do autor veio pôr em causa" (p. 15).

⁷⁹A título de ilustração e exemplificação transcrevo aqui, em paralelo, os parágrafos iniciais das edições de 1888 e de 1899, respectivamente:

Nasci em um *chalet*
ajardinado do Engenho
Velho, mas saí, com dois
anos, dessa habitação,
confortável e quase luxuosa,
para um quarto baixo
e úmido de um cortiço
de S. Cristóvão, onde
minha mãe engomava
para fora desde manhã
até a noite.
Minhas reminiscências
não passam dessa época
sombria, por mais esforços
que eu faça de memória:
Vou até ai e paro.

Tenho uma idéia vaga
da casa em que nasci e onde
morei até aos cinco anos.
Um ou outro canto ficou
desenhado em meu espírito;
quase tudo, porém, se perde
num esboço confuso.
Assim as cenas. Entre
tantas causas, tantos
tipos e tantas palavras
que se refletiram nas
minhas pupilas de
criança, ou que
vibraram em meus
ouvidos, que ficou?
Bem pouco!

Dentre as alterações mais significativas assinalo as que se referem às variações da idade da protagonista. Essas parecem espelhar um ganho no conhecimento da vida, que deram à autora uma visão mais amadurecida em relação à capacidade das crianças em reter lembranças (impossível aos dois anos (1888), mas pertinente aos cinco anos (1899)); (a apropriada idade para as tarefas escolares e a progressão na escola vinte anos (1888) para dezoito (1899)). Em relação à morte do pai da protagonista há uma gradação, ou melhor, seria, uma atualização histórica influenciada pelo contexto. Na versão de 1888, numa clara afinidade com os cacoetes do Romantismo, será o patriarca acometido de tuberculose (*le mal du siècle*) em que: "vieram-lhe febres intermitentes; veio-lhe a tosse [...] Sofreu horrorosamente seis meses!" Na reedição de 1899, o pai, acusado injustamente de roubo, suicida-se tomando veneno. Haveria aí, talvez, a influência de leituras francesas? Finalmente, na reedição que vem a público em (1930?) ele será vitimado pela febre amarela⁸⁰. Nesta versão, há uma referência a um gato cinzento – **O Chimarrão** – que parece ser influência da viagem realizada pela escritora ao sul do Brasil em 1918.

Na confluência dos três textos emerge a figura da narradora em primeira pessoa, Marta, que irá recontar, através da memória, fatos do passado. Trata-se então de um relato autobiográfico, ficcional. No entanto, é obra em que não posso ignorar uma forte referencialidade na qual se detectam fatos vividos pela escritora enquanto ser real.

⁸⁰SEVCENKO assinala que as áreas pantanosas do Rio de Janeiro propiciavam as "endemias inextirpáveis" (2003,p. 41) Em 1895 havia ocorrido um grande surto desta doença que vitimara, entre outros tantos, 144 marinheiros da fragata italiana Lombardia. (Schilling, Voltaire - Abaixo a vacina! (Zero Hora, dia 21/11/04).

Nascida e criada dentro do ambiente do Colégio de Humanidades, no Rio de Janeiro, que pertencia ao seu pai e onde tinha a irmã Adelina como mestra, transpôs para o romance o ambiente e a dinâmica desse mundo. Ela deixou uma nota manuscrita em que ressaltou: "Este foi o meu primeiro ensaio de romance. Feito em solteira, sob a impressão de certas observações infantis. [...] A adjunta Marta não será por ventura a mesma pobre D. Marta que ajudou minha irmã Adelina a ensinar-me as primeiras letras? Creio bem que sim".

É interessante observar a correspondência entre a descrição da adjunta Marta, feita por Júlia Lopes na nota ("Na do meu romance a fealdade está algum tanto atenuada. A que me serviu de modelo, sem consciência minha, tinha um olho branco e era picada de bexigas") e a da "companheirinha" Matilde que aparece no romance: "era feia escura, marcada de bexigas [...]" (p. 26). Esta personagem, ou pelo menos alguém com o mesmo nome, é apresentada pela escritora em um de seus contos, veiculado na "Gazeta de Campinas" em 19 de novembro de 1882⁸¹, com o título de **Matilde**, em cujo texto Júlia Lopes escreveu: "Não sei porque será que penso em ti. [...] Entre os ramos floridos de um jasmineiro vi, a espreitar curiosos de um ninho, dois colibris; e sabes de que me lembrei? [...] lembrei-me do colégio, daquela alta janela do dormitório, de onde nos debruçávamos tagarelando as nossas puerilidades infantis".

Da mesma forma, a escolha do cenário onde ocorreram os fatos mais significativos, o cortiço, segundo a própria escritora, possui uma referência real, contida na nota. Ela assinalou:

As cenas brutas do livro, o pequeno alcoólico, foram pressentidas através do muro que dividia o meu colégio de um movimentado cortiço de São

⁸¹Dados fornecidos por Leonora De Luca (1995, p. 212).

Cristóvão. Aquele ambiente inspirou a minha sensibilidade de menina muita melancolia [...].

Embora a *leitura* que a ficcionista fez do cortiço possa servir à caracterização de qualquer outro existente no final do século na capital federal, e não se pretenda aqui estabelecer uma relação geográfica-histórica desse espaço, é bem possível que o recriado por Júlia Lopes possa ser o "famigerado cortiço 'cabeça de porco'. Situado próximo à Estrada de Ferro D. Pedro II, nele habitava um enorme contingente de pessoas em situação de grande promiscuidade"⁸² (p. 170). Alguns biógrafos de Aluísio Azevedo também sugerem ter sido esse a inspiração para o seu romance **O Cortiço**, de 1890.

Devo ressaltar, ainda, que alguns parágrafos finais da versão de 1888 foram omitidos nas demais edições e que isto foi absolutamente prejudicial ao entendimento do texto, tirando-lhe muito do sentido e deixando-o aparentemente inacabado.

Atendo-me somente às publicações romanescas, o próximo livro em destaque é **A Família Medeiros**. Publicado em forma de folhetim, na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro em 1891, receberá versão em livro no ano seguinte.⁸³ De Luca (1995, p. 127) aponta uma segunda edição, pela Horácio Belfort Sabino, São Paulo, 1894. Há ainda, uma nova edição (terceira?) dita *refundida* pela Empresa Nacional de Publicidade, datada de 1919. Acompanha a edição um estudo biográfico sobre a autora, escrito por Alfredo de Souza e uma foto da romancista. Segundo o mesmo, a obra reeditada é "Livro admirável pela singeleza da linguagem [...] duplamente

⁸²PESAVENTO, Sandra Hatahy. *O imaginário da cidade – visões literárias do urbano*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

⁸³PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção* (1957) assinala 'que se consumiu em três meses a tiragem da *Família Medeiros*' (p. 259-261).

estimável pelo cunho histórico autentico [...] Obra de pintura e de doutrina [...]" (1919, p. VIII).

Passados setenta anos dessa avaliação, Wilson Martins⁸⁴ assinala que no panorama político-social-econômico que se descortinava, com a rejeição ao elemento negro e a aceitação dos estrangeiros brancos e amarelos para substituí-los, o romance de Júlia Lopes "sendo um romance abolicionista publicado em 1892, tinha mais atualidade do que seu aparente anacronismo deixaria supor" (1996, p. 399). Embora o crítico e historiador assinale *numerosos defeitos*, que atribui às estréias e às obras de tese, conclui ter sido esse *o melhor romance de 1892* se comparado às demais publicações daquele ano.

O enredo se sustenta, do início ao fim do romance, com uma trama bem urdida em que não faltam intrigas, lutas políticas, traições e assassinatos motivados por interesses econômicos e políticos. Há doses de romantismo (o da escola) na idealização de muitas das figuras femininas, na afirmação do poder patriarcal, nos lances de heroísmo perpetrados por amor. A nota realista fica por conta das relações familiares tencionadas por posturas menos ortodoxas assumidas pelos mais jovens, que se confrontam com velhas e arraigadas práticas comportamentais e sociais, desestabilizando velhas posturas.

O maior destaque desse texto está no registro fiel de costumes rurais⁸⁵, em que, além do pitoresco, ela transcreve o linguajar típico da região, acompanhado de

⁸⁴MARTINS, Wilson. Op. cit. Editor, 1996, v. IV.

⁸⁵Bosi (s/d) "a descrição precisa do ambiente e o retrato desse mesmo homem em função da paisagem física e social de uma determinada região só virá a se constituir como viga do conto e do romance quando aparece e se afirma uma nova leva de prosadores: Graça Aranha, Lima Barreto, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Valdomiro Silveira, para só citar os maiores" (p. 56). A respeito do pioneirismo na prosa regional, ele o divide entre Afonso Arinos e Valdomiro Silveira, sendo que este último, nas palavras de Monteiro Lobato, transcritas por A. Bosi: "[...] foi o criador da literatura regionalista no Brasil. Quero fazer-lhe justiça, [...]. De fato, até 1891, data em que aparece no Diário Popular de São Paulo, o seu primeiro conto intitulado "Rabicho", não me consta que nenhum escritor

notas explicativas de rodapé e a linguagem utilizada pelos negros⁸⁶, numa transcrição quase fonética. Este caráter do texto almeidiano segue uma linha ficcional, a do regionalismo, que teve como predecessora o sertanismo romântico e como sucessora a literatura regionalista praticada pelos pré-modernistas. Isso alcançaria plena realização na narrativa perpetrada pelos modernistas de "30".

Com tal atitude, a publicista carioca alinha-se com o regionalismo e antecipa-se às correntes pré-modernistas e ao Modernismo da geração de 1930. Ela pratica a crítica social e denuncia o atraso em que vive o homem do campo. Não há como ignorar uma relação direta entre essa obra de Júlia Lopes e o romance de Graciliano Ramos, **São Bernardo** (1934). Em ambas as produções, a crítica aos modelos de exploração agrária ultrapassados se faz acompanhar de procedimentos sociais e comportamentos individuais conservadores, opressores e injustos. Embora esteja presente nas duas produções o sofrimento do sexo feminino, na obra de Júlia Lopes, as mulheres conseguem a redenção através do amor, da instrução ou do trabalho, fugindo de um final trágico como o reservado à mulher de Paulo Honório, Madalena. Na mesma linha, registra-se a obra **Correio da Roça** (1913), em que a escritora faz a apologia ao trabalho no campo, através de uma narrativa composta por cartas

brasileiro manifestasse qualquer pendor para o regionalismo [...]" (p. 61). O que me vale aqui ressaltar é que o romance de Júlia Lopes, "A Família Medeiros" foi publicado pela Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro entre 16 de outubro de 1891 e 17 de dezembro do mesmo ano, estando pois, atualizado esteticamente.

⁸⁶Exemplificando essa *transição* que imita a oralidade, com todas as falhas de linguagem praticadas pelos negros, transcrevo um diálogo em que o aspecto é relevante:

- XXVII (p. 244).

" - Seu Romão já disse qui o mais folte di nós tudo é o Braz...

- Tchê! ná terra! o mais folte de nós tudo sou eu!

- Seu Zé Riba mandou chamá um capanga di fora, um tá Furtuoso!

- Eh! sai cinza!

- Os coitado...

- Que coitado?

- Da gente do dotô...

- Foi nhô Trigueirinho que mandou chama mecê?

- Não foi não; eu vim trazê um recado de nhô Juca, pro mó de ele i lá combiná as coisa; o diabo é que fica talde e eu perciso i mi embora".

trocadas entre vários missivistas. Não deixa de ser uma proposição semelhante a que encontramos na obra **Triste fim de Policarpo Quaresma** (1911), de Lima Barreto, embora na primeira, a visão predominante seja a da ótica feminina.

Em 1895, a **Gazeta de Notícias**⁸⁷ do Rio de Janeiro volta a publicar mais uma obra. Sai em folhetim **A Viúva Simões**; a versão em livro vem a público em 1897. Essa primeira edição é um volume pequeno, parecendo mais um livro de bolso, com exatos 15 cm. de altura e 11 cm de largura. Foi editado em Lisboa, por Antonio Maria Pereira - editor.

Segundo a crítica de seu tempo, foi romance que movimentou o público. No Rio de Janeiro, durante a veiculação no jornal, a reação dos leitores, que se poderia atribuir, em boa parte, à dificuldade de separar realidade de ficção, foi assinalada pelo jornalista e escritor João Luso⁸⁸ (Armando Erse):

Nesse romance e no caminho que a sua ação ia tomando falava-se todas as tardes, às esquinas da Rua Gonçalves Dias, na Confeitaria Pascoal e à porta da Chapelaria Watson, na Rua do Ouvidor. Era uma história repetida e comentada por toda a cidade; e a heroína em verdade se tornou senhora carioca, moradora em Botafogo, como exigia o bom tom da época, com as suas relações, as suas amizades, as suas admirações, as suas rivalidades, a sua vida tão real como a de qualquer um de nós (1946, p. 32).

A transcrição de trecho tão longo se justifica por conter dados importantes a cerca da obra almeidiana: o interesse do público, a recepção crítica da obra, a capacidade da romancista de mexer com a imaginação das pessoas e, por fim, a simpatia por aquele velho e surrado aspecto do nosso Romantismo - a valorização da cor-local -, iniciada com **A Moreninha** (1844), de Joaquim Manuel de Macedo.

⁸⁷No relatório de pesquisa de Leonora de Luca (1995), ela assinala que esse periódico era distribuído em todo o país, o que deve ter contribuído para a divulgação do nome da jovem escritora.

⁸⁸LUSO, João. *Louvres*. Rio de Janeiro/Lisboa: Edições Dois Mundos, 1946.

Recentemente, o crítico Wilson Martins, em sua *História da inteligência brasileira*⁸⁹ (1977), referindo-se a esse romance almeidiano, fez uma avaliação positiva dizendo tratar-se de "um excelente romance, de grande força dramática, escrito num estilo brilhante e enxuto, com perfeito desenvolvimento narrativo" (p.12). Após resumir o enredo, o crítico acrescentou enfaticamente: "Esse livro compara-se ao melhor de Eça". É uma opinião muito forte a ser considerada, ainda mais quando conclui: "o paralelo é inevitável, já que a técnica, os princípios de escola e o estilo (claramente lusitanizante em Júlia Lopes de Almeida) aproximam um do outro os dois escritores" (p.12).

Buscando um viés crítico em seu texto de Introdução, Sharpe⁹⁰ apresenta em "O caminho crítico da **Viúva Simões**" - um histórico dessa "primeira dama da **Belle Époque** brasileira e o papel que desenvolveu na sociedade e nos salões cariocas [...] ao longo do século XX" (p. 9). Pautando suas observações em material crítico, elenca a "simplicidade e elegância do estilo almeidiano, aliadas ao desenrolar clássico do conflito" como fatores preponderantes na aceitação de seus escritos pelo público.

Apontando o papel de Júlia Lopes desdobrado em mãe-esposa-dona-de-casa, além de mulher de letras, Sharpe assinala que as "tensões geradas pela expectativa de conciliar as demandas sociais de sua existência são de certa forma transferidas para as histórias protagonizadas pelas mulheres dos seus romances" (p.19).

Em relação ao romance que apresenta, Sharpe faz notar que:

Os valores urbanos e a presença da cidade servem de pano de fundo para 'A viúva Simões' onde Almeida retrata as condições enfrentadas pelas

⁸⁹MARTINS, Wilson. Op. cit. v. V.

⁹⁰SHARPE, Peggy, 1998.

mulheres educadas sob os códigos da sensibilidade romântica que representavam uma ameaça ao sucesso da nova sociedade civil (p. 20).

Isso demonstra, para Sharpe, a preocupação da romancista com dois elementos importantes: "a família e a recém-declarada República" (p. 23). A crítica americana aponta para uma leitura atual da obra, que se constitui numa nova forma de "(re)descobrir a voz feminina (re)contando sua própria história e investigar o que ela tem dito sobre o seu papel, enquanto sujeito do seu próprio percurso" (p. 25).

Fator de curiosidade é a localização central da ação romanesca, os altos de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, onde aproximadamente oito anos depois de redigir esta história, a ficcionista, o marido e os filhos compram um espaçoso terreno no caminho do *bond*, construindo então uma bela casa, cercada de jardins, pomar e horta. A descrição dos domínios da protagonista parece ter sido uma projeção dos sonhos da escritora, realizados quando construiu a mansão da hoje Rua Dr. Joaquim Murtinho (local da antiga chácara desse senhor). O cronista Paulo Barreto (João do Rio) assinala a semelhança entre os dois cenários, o da vida e o do romance, quando comenta: "Este cenário lembra-me sempre aquele livro seu - **A Viúva Simões**. Não imagina a impressão desse trabalho na minha formação de pobre escrevinhador".⁹¹

Nesta trajetória romanesca, a próxima produção possui caráter diferenciado. Entre 18 de dezembro de 1898 e 16 de março de 1899, o **Jornal do Comércio** apresentará um longo folhetim, **A casa verde**, assinado por A. Julinto. O pseudônimo fora elaborado pelo casal Almeida. Foi obra realizada a quatro mãos e tinha o apreço da própria escritora, como o declarou a Paulo Barreto ao ser indagada por ele sobre qual de suas produções tinha maior predileção: "[...] é 'A

⁹¹RIO, João do. Op. cit.

Casa Verde', porque foi escrito em colaboração com meu marido. 'A Casa Verde' lembra-me uma porção de momentos felizes [...]" (p.33).

A opinião de Filinto de Almeida sobre a elaboração da obra em conjunto⁹², demonstra a completa simbiose entre o casal e a vontade férrea da escritora, pois esse declara a João do Rio: "Imagina eu fazendo romances! Era porque ela queria. Também só me sentava à mesa depois que me dizia: tem que fazer um capítulo hoje com estes personagens, dando-lhe este desenvolvimento" (p. 34).

A próxima obra recebeu elogios de vários críticos. Em comentário sobre a produção literária do ano de 1902⁹³, o crítico José Veríssimo⁹⁴ assinalou: "[...] com o seu novo livro "A falência", a Sra. D. Júlia Lopes de Almeida toma decididamente lugar, e não somemos, entre os nossos romancistas" (p.79).

Sucesso em termos de vendas e de crítica, este romance foi publicado diretamente em forma de livro pelas Oficinas de Obras d" **A Tribuna**, em 1901, e reeditado no mesmo ano. Há registros de que novas edições foram feitas pela Francisco Alves Editor, que se tornaria o editor da quase totalidade das produções posteriores da escritora carioca.

Muitos anos após o lançamento desse romance, a ficcionista anexou ao exemplar que lhe pertencia uma nota manuscrita. Nela, esclarece a origem do argumento, o abandono do projeto e a posterior retomada do trabalho.

⁹²Experiência inusitada para quem se dedicara sempre a escrever poemas, crônicas e peças teatrais. Somente em 1932 será publicado em forma de livro pela Companhia Editora Nacional.

⁹³É muito curioso o fato do crítico incluir esse romance de Júlia Lopes como produção deste ano, o romance fora lançado em 1901 já em forma de livro, tendo sido reeditado neste mesmo ano. Este comentário certamente induziu Wilson Martins ao erro, pois ele também assinalou a data de 1902 como a de lançamento desta obra, junto com *Canaã* de Graça Aranha.

⁹⁴VERÍSSIMO, José. Um romance de vida fluminense. In: *Estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: USP/Itatiaia, 1977.

A Falência

Escrevi este romance duas vezes. A primeira em solteira, e dessa primeira fatura figuram dois capítulos no meu livro de contos *Traços e Iluminuras*, escrito ainda com o meu nome de menina. Esse romance rasguei-o, sentido que lhe faltava o que o seu assunto exigia - que só depois de mulher eu lhe poderia dar completamente: o conhecimento de vida. A idéia ficou cantando no meu espírito e só depois de muitos anos de casada e cinco vezes mãe, foi que o escrevi do primeiro ao último capítulo, definitivamente.

Como explicita a nota, a autora precisou de um certo amadurecimento para traçar com seriedade e desenvoltura a trama do romance em que Camila, esposa do comerciante português Teodoro, irá sofrer com o suicídio desse e com o adultério praticado. Já se encontrava no seu livro **Traços e Iluminuras** (1897) o conto homônimo ao romance e que seria seu embrião. Na entrevista a João do Rio⁹⁵ ela havia declarado que somente duas de suas obras, o conto **Os porcos** e o romance **A Família Medeiros**, guardavam impressões reais, "Os outros não, são pura fantasia". A respeito da nota manuscrita, Margarida, sua filha, declarou na biografia que escreveu sobre a mãe que a considerava uma confissão de "honestidade intelectual".

É pitoresca a forma com que, devido ao grande sucesso e às sucessivas reedições, o jornal **O tagarela**, na seção **Poetas e águias**, em 26.03.1902, dá destaque à escritora e ao seu triunfo literário. Aparece uma caricatura dessa, com uma pena na mão (a famosa "Malet") e o inseparável "pince-nez". Ao lado, uma quadrinha que a saudava: "Eis aqui uma dama, uma excelência / Na prosa literária em que caminha / Fale por nós o livro d'A falência / Que foi uma vitória em toda linha". Assinava o *Biographo*. Certamente, foi homenagem muito lisonjeira que confirma a popularidade da autora e o sucesso do livro.

⁹⁵RIO, João. Op. cit., s/d., p.27.

Setenta e sete anos após o lançamento desse romance aparece uma reedição pela Editora de Humanismo, Ciências e Tecnologia (Hucitec) de São Paulo. Nas "orelhas" do volume foi transcrito, na sua totalidade, o verbete que se refere à escritora e que aparece no **Dicionário Literário Brasileiro**, de Raimundo de Menezes, datado de 1969. Os apontamentos registram, erroneamente, que o romance **A Casa Verde**, escrito em parceria com seu marido, teria sido sua última produção.

Mais uma vez integrado ao projeto de resgate das escritoras brasileiras do século XIX, a Editora Mulheres e a Editora da Universidade de Santa Cruz, proporcionam aos leitores e estudiosos o acesso a esse romance, reeditando-o numa apurada edição. A Introdução e a atualização do texto⁹⁶ são de responsabilidade de Elódia Xavier⁹⁷ que frisa – "A narrativa reforça o sistema de gênero, mapeando com clareza os espaços - público e privado - e configurando funções diferentes para sexos diferentes" (p.17). Segundo informações colhidas na Biografia escrita pela filha o sucesso desse livro resultou em excelente retorno financeiro que propiciou o início da construção do casarão da família em Santa Teresa, onde residiram de 1904 até 1925.

A próxima produção, **A Intrusa**, foi publicada em capítulos no **Jornal do Comércio** na cidade do Rio de Janeiro, durante o ano de 1905. A primeira edição em livro, em 1908, foi pela Francisco Alves Editor. A segunda, pela Livraria Simões Lopes - Domingos Barreiro, no Porto, cidade natal de Filinto de Almeida, em 1935, um ano após o falecimento da autora. Esse exemplar traz na capa a foto de uma

⁹⁶As "orelhas" foram elaboradas por Norma Telles, Peggy Sharpe organizou a Bibliografia das obras da autora e eu fui responsável pela confecção dos Apontamentos Biográficos que acompanham a edição.

⁹⁷XAVIER, Elódia. Introdução à reedição de *A falência*. Florianópolis: Mulheres: Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

mulher loura, sensual, ao estilo Marlene Dietrich, apropriado ao gosto e à moda da época.

Sobre essa obra confessou a escritora a João do Rio⁹⁸: "Oh! Os meus personagens. Às vezes, são até inconvenientes. A gente inventa-os e no meio do livro eles começam a discutir, a ter desejos a forçar as portas da atenção. **A Intrusa**, por exemplo, quando a fantasiei, devia aparecer muito pouco [...]". Essa afirmação da escritora aparece inserida dentro da obra, mostrada através de um personagem, de profissão escritor, que luta com sua criação de forma veemente. No início do capítulo XII, "pensa": "Bem dizem os romancistas que os romances se fazem por si. Criada a personagem, posta no meio em que terá que agir, ela caminhará por seus pés até o ponto final do último capítulo (p.105)."⁹⁹ É a declaração da luta do artista com sua criação, fruto, ao mesmo tempo, da inspiração e do trabalho estético. Chamaria esta atitude de consciência do poder criador. Continuando, o personagem declara ainda: "Fiquei desde então convencido de que a ficção, como a realidade, obedece a leis de imprevisto e fatalidade" (idem).

Wilson Martins¹⁰⁰, comentando a obra, declara que esse é "mais um dos seus romances de sombrio realismo à maneira eciana" (p. 384). Nessa mesma página, o crítico salienta que "Júlia Lopes de Almeida, conforme foi dito anteriormente, representa, talvez, o ponto mais alto do nosso romance realista e, apesar da língua algo lusitanizante, não perderia no confronto com Aluísio Azevedo (vítima do mesmo mal)".

⁹⁸RIO, João. Op.cit.,s.d., p.

⁹⁹ALMEIDA, Júlia L.. *A intrusa*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1994.

¹⁰⁰MARTINS, W. Op. cit., v. V.

É Elódia Xavier quem se ocupa do romance **A Intrusa**, elaborando a introdução à reedição dessa obra em 1994. O texto vem intitulado – "A mulher no banco dos réus" - e ressalta que "Júlia Lopes de Almeida, com sua apologia do trabalho, aponta para a mulher um caminho eficiente para a realização de suas ambições que, no âmbito restrito da época, se reduziam a ser mãe, esposa e dona de casa" (1994, p. VI). A protagonista Alice, obrigada a buscar seu sustento servindo à família do viúvo Argemiro, "faz do trabalho um caminho eficiente de ascensão social e do casamento um meio lícito de enriquecimento" (p. VI).

No mesmo ano em que era lançado o romance **A Intrusa**, em forma de livro, a escritora presenteava os leitores do **Jornal do Comércio**, de sua cidade, com capítulos de uma nova e envolvente história. **Cruel Amor**, um romance anunciado em algumas entrevistas, como naquela em que falara a João do Rio¹⁰¹: - "Oh! Um livro muito difícil, apenas esboçado, sobre a vida das praias, dos pescadores". O folhetim, **Cruel Amor**, transformado em livro, aparecerá em 1911, pela Francisco Alves Editor, que por sua vez o reeditará em 1928. No ano de 1963, a Edições Saraiva, numa homenagem pela passagem do centenário de nascimento da escritora, reeditou o mesmo com uma capa muito chamativa, em que aparecem duas figuras, o casal Maria Adelaide e Flaviano, este último empunhando um punhal. Essa edição muito desagradou a alguns familiares da escritora pela qualidade do material empregado e por considerarem-na por demais apelativa, sugerindo uma trama vulgar. Existe o protesto por escrito, assinalado no verso do recibo em que a editora pagou os direitos autorais devidos e que foi feito por uma das netas.

Em data que posso aproximar ao ano de 1902, aparecia uma crônica de jornal intitulada *Arte e amor*, assinada por Anselmo Ribas. Nela o articulista relatava seus

¹⁰¹RIO, João. Op. cit., p.32.

encontros com a "romancista ilustre d'A falência" em que esta afirmara estar a trabalhar em um novo projeto literário.

Tenho uma idéia que me seduz há muito tempo mas [...] não sei. Calou-se um instante, [...] disse numa exalada emoção: o mar. Quero escrever um livro sobre o mar. Não sobre o oceano, as águas fortes, as desamparadas solidões, isso não [...] Um romance de pescadores, por exemplo.

O caminho para a realização do intento passou pela observação *in locu*, em Copacabana, onde, nas palavras de Margarida de Almeida¹⁰², a escritora "levava seus filhos a passear, e tomava notas em conversas com pescadores". Essas notas realmente existem. No acervo guardado por Cláudio Lopes de Almeida, estão três pequenas cadernetas em que ela fez variadas anotações. Na primeira delas, lembretes para a rotina de vida: o que deveria pedir para a construção da cozinha de SantaTeresa, leituras que foram sugeridas por Olavo Bilac, pensamentos, apontamentos de como deveria ser sua colaboração para o "Correio Paulistano", resenha de assuntos a serem desenvolvidos na construção do texto de **Eles e Elas**, do tipo – "adultério, imaginação n'ela, em realidade, n'ele". Na caderneta nº 2, um verdadeiro roteiro para a elaboração do romance. Até esboça personagens e suas características, propõe-se a estudar "os tons e nuances do mar, observando-o sob todas as luzes. Muita claridade. Muito céu e muito mar. A estrela dos pescadores? Músicas. Crianças cantando. Que cantigas? Cantam nas pescarias? Uma ladainha à noite na praia escura?"¹⁰³ Depois deste resumo, delinea o perfil de algumas personagens – "Bié (Gabriel e Anita) Nita, garotos, são as gaivotas brancas dos rochedos!- Adda-filha adotiva de Rola, bonita, banal e fútil".

¹⁰²As afirmações da filha Margarida constam de uma longa reportagem, fartamente ilustrada, publicada pela revista "A Cigarra", nº 12, em 1959. O título é prosaico e reverenciador - "Dona Júlia no tempo dos folhetins", a matéria vem assinada por Ana Arruda, e junto de uma foto da escritora a homenagem: "a maior escritora de seu tempo".

¹⁰³Estas cadernetas, com não mais do que 10 cm de altura, foram digitalizadas pelo neto a fim de preservar seu conteúdo. Trazem, também, informes do tipo - "Programa para 1915 - Cartas Modernas (?) Livro Jardinagem - Livro das árvores - completar as novelas - começar um romance - Os outros".

Logo a seguir, elabora várias perguntas a serem feitas para os pescadores: "Quais as melhores estações dos peixes? Que tipos de feitiçarias conhecem? Pragas? Cheiros [...]. Que comem?" É muito interessante que algumas páginas adiante estão colocadas as perguntas, em letra que reconheço ser da ficcionista, escritas com caneta azul e logo abaixo, a lápis, as respostas com caligrafias diferentes.

Todo este cuidado demonstra a seriedade com que a escritora tratava o seu *metier*¹⁰⁴. Todos estes passos metódicos permitem vislumbrar uma proposição de trabalho: Criação= inspiração + pesquisa + trabalho estético, que resultou em romance de feições naturalistas, onde, como é característica de sua escrita, Júlia Lopes destaca o elemento feminino e lhe dá proeminência na condução da trama.

A culminância da técnica narrativa dá-se com a publicação do romance epistolar **Correio da Roça**. Ele aparece em folhetim no periódico **O Paiz**, em 1912 e no ano seguinte, em livro. Este será várias vezes reeditado¹⁰⁵ e granjeará fama à escritora, que será homenageada pela revista agrícola **Chácaras e Quintais**, citada no livro. O resultado deste sucesso fará com que a prosadora passe a escrever artigos de jardinagem na referida publicação. O livro será indicado como

imprescindível a toda a família que vive no longínquo de uma fazenda do sertão, ou num aprazível recanto serrano, em que possa, concretizando os sábios conselhos nele encerrados, transformar a sua herdade num

¹⁰⁴No intervalo, entre esse último romance e o próximo, Júlia Lopes escreve contos (Ânsia eterna); pública coletânea de crônicas (Livro das Donas e Donzelas); contos infantis (Histórias da Nossa Terra); "monólogos e diálogos feministas" ("Eles e Elas") e passa a fazer parte de uma nova modalidade de expressão cultural: as conferências pagas. Também nesse período, incursiona pela área teatral (Dados colhidos em De Luca, Leonora. Relatório de Pesquisa. Campinas, 1995 (p. 197) e na Bibliografia da autora organizada por Sylvia Paixão na Introdução da reedição do romance "A Silveirinha" (1997). A peça em um ato, "A Herança", será agraciada com o grande Prêmio da Exposição Nacional de 1908. A seguir, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, é o drama escrito por Júlia Lopes "Quem não perdoa" que recebe a primazia de ser representado (1912) na temporada de autores brasileiros.

¹⁰⁵Segundo De Luca (1995, p. 129), ele foi reeditado até 1933, alcançando nesta data a 6ª edição. Em 1987, acusa uma 8ª edição. pela Presença Edições e o INL do Rio de Janeiro.

convergente lugar de trabalho eficiente, de sadias alegrias, de salubridade e tranqüilo viver.¹⁰⁶

É muito curiosa a influência exercida por esse livro. Ele foi tomado como verdadeiro guia agrícola, talvez por ser citado no próprio texto de Almeida, suscitando ao crítico da revista a afirmação que "[...] **Correio da Roça** vale por um Ministério da Agricultura".¹⁰⁷ O que deve ser o espelho da verdade, pois, curiosamente, o volume que comprei traz estampado na capa e na primeira folha o carimbo da "Inspetoria Agrícola - 11 de outubro de 1915 - 17º distrito".

Em relação à escolha de Júlia Lopes pela realização de uma narrativa do tipo epistolar¹⁰⁸, adverte Ana Helena C. Belline¹⁰⁹ que esse tipo de trabalho literário

[...] permite verificar uma técnica de objetividade de enunciação, que corresponde a uma negação da responsabilidade pelo que foi dito e que, paradoxalmente, se intensifica à medida que seu talento foi reconhecido e suas posições feministas se definiram.

Essas "posições feministas" podem ser conferidas nesse romance no momento em que a escritora dá destaque às personagens femininas e aponta-lhes o caminho para a superação das adversidades e para a realização através do trabalho e do estudo. Fernanda, uma das missivistas, procura influir e mesmo ditar formas de desenvolvimento e de cultivo das terras onde a amiga Maria passa a viver com as filhas. A primeira tem todas as características que permitem afirmar ser ela o alter-ego da escritora. Através de Fernanda, Júlia Lopes transmite ensinamentos e

¹⁰⁶ Este trecho faz parte de artigo publicado na revista "Walkyrias", n. 36, de 1937 em que Júlia Galeano homenageia a escritora.

¹⁰⁷ Apud *Walkyrias*, n. 36, p. 30.

¹⁰⁸ Wilson Martins comenta: "Com *Correio da Roça*, Júlia Lopes de Almeida escreveu uma falsa novela epistolar, dissimulando um texto de propaganda da agricultura que preconiza a volta à terra e celebra os milagres proporcionados pelas atividades agrícolas: isso entrava na linha das suas obras "patrióticas" ou pedagógicas, como *Jornadas no Meu País*, *O livro das Donas e Donzelas*, [...] (1996, p. 531)

¹⁰⁹ BELLINE, Ana H. C. De Charlotte Bronte a Júlia Lopes de Almeida: transformações do discurso feminino. Disponível em www.brasa.org/html/Ana%20Helena%20Cizotto%20Belline. Acesso 25 jul. 2004.

técnicas agrícolas, certamente apreendidos na vivência da Fazenda S.Valentim, em Campinas, que pertencia a seu irmão.

O próximo romance publicado em folhetins¹¹⁰, entre abril e maio de 1913, é **A Silveirinha** (crônica de um verão). Em 1914, na volta de Júlia Lopes e de sua família da viagem a Portugal e França, onde fora homenageada, a escritora comunica ao repórter de **A última hora** (11.04.94) que estava pronta a edição em livro pela Librairie Aillaut¹¹¹. Assim como ocorrera com **O Correio da Roça**, nesse trabalho ela apura a técnica narrativa, optando por colocar uma infinidade de cenas dialogadas, onde a figura do narrador desaparece e impera aparentemente a voz dos interlocutores, como forma de intensificar a ilusão de autonomia das personagens no texto. O livro traz como subtítulo a indicação de seu gênero (*crônica de um verão*) caracterizando-se como um texto de caráter ameno, rápido, de fácil leitura. Esse viés é acentuado no final do texto, quando uma das personagens, a Condessa Penha Rosa, num diálogo com um amigo, inventaria "a temporada passada em Petrópolis":

- A vida não para...

- Mas nunca andou tão depressa como nesta estação. Creia você, não tive tempo de pegar num livro e foi como se tivesse lido uma biblioteca! Houve de tudo, como nos romances: *flirts* conscientes e inconscientes, lutas religiosas, ardis de sacristia, adultérios, traições, rivalidades clericais, invejas, conversões, doenças; que sei eu? Tudo isto me pareceu supremamente divertido [...] (p. 305).¹¹²

A irreverência do romance, que tanto esconde uma aguda ironia e uma ácida crítica ao fanatismo religioso, quanto a hipocrisia da elite, seduz pela leveza e provoca o riso. A protagonista "é uma jovem recém-casada que de aparência delicada, guardaria, embora depois de casada vinte anos, o nome por que fora sempre

¹¹⁰No Jornal do Comércio do Rio de Janeiro.

¹¹¹Parceria da Francisco Alves Editor.

¹¹²Em 1997, a Editora Mulheres, de Florianópolis reeditou o romance com Introdução de Sylvia Paixão.

conhecida em solteira: - Silveirinha - tanto era nela acentuada uma expressão de inconfundível individualidade"¹¹³. Trata-se de mais uma obra em que Júlia Lopes dá destaque a uma figura feminina colocando-a em confronto com as regras sociais e contra o poder patriarcal, que no romance em questão, é frontalmente ameaçado pela contenda que se estabelece entre essa e o marido. Nesse romance a autora mostrou com maior ênfase as diferenças de pensamento entre o seguimento masculino e o feminino e fê-lo através da ironia fina, a denunciar, mas não a julgar as atitudes de ambos.

Privilegiando a produção romanesca, cabem algumas considerações relacionadas ao intervalo, 1914-1939, onde o exercício da escrita não cessou, mas sofreu alguns percalços em razão, primeiramente, do período 1914-1918, ocupado pela guerra na Europa e que teve reflexos aqui a ponto de impedir as viagens¹¹⁴ ao velho continente. Em segundo lugar, a saúde da escritora se fragiliza em função de perenes problemas linfáticos e dos rins, que não a impedem no entanto de escrever peças teatrais (*Quem não perdoa; Doidos de Amor; Nos Jardins de Saul*); quatro pequenos trabalhos que a autora denominou de novelas (*A Isca; O homem que olha para dentro; O Laço Azul; O dedo do velho*); um volume de jardinagem - *Jardim Florido* e várias conferências¹¹⁵ depois publicadas em libreto. O que ocorre é uma intensa atividade literário-jornalística e militante¹¹⁶, transferida para a França no período 1925-1932, no qual Júlia Lopes e a família passarão a residir na Avenue de Friedland, em Paris. Sua atividade artística só cessará após seu falecimento.

¹¹³ALMEIDA, Júlia Lopes (1997, p. 74).

¹¹⁴Impedida de visitar a Europa, Júlia Lopes irá empreender uma longa viagem ao Sul do Brasil "O Rio Grande, pelo interesse de sua vida social, costumes típicos, clima de extremos e paisagens vagas e livres, seduzia-me a imaginação [...]" (1920, p. 9), e ela parte no início de abril de 1918, retornando somente em agosto. Em 1920 publica o relato dessa aventura que intitula - *Jornadas no meu país*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves.

¹¹⁵A mais importante talvez seja "Brasil", proferida em 1922 na Argentina.

¹¹⁶O surgimento de campanhas feministas tem Júlia Lopes e Alice Rego Monteiro como figuras.

Postumamente, publica-se sua última produção, **Pássaro Tonto**. Nele, Lalita, derradeira protagonista, incorpora em seu discurso as mudanças ocorridas no mundo pós-guerra, e o personagem Dr. Salomão, porta-voz da ficcionista, discursa sobre as dificuldades dos escritores americanos para exercerem seu ofício em detrimento das facilidades obtidas pelos artistas europeus: "Não sei se os escritores franceses se queixam da vida, mas se eles conhecessem bem as razões que têm para isso os seus colegas sul-americanos talvez se mostrassem alegremente resignados".¹¹⁷ (1934, p. 140).

Wilson Martins¹¹⁸, ao apresentar a produção de 1934, comenta as mudanças de valores ocorridas pós-1920 no Brasil e assinala a publicação do romance dizendo:

[...] não tem outro interesse senão o de registrar, conforme sua intenção evidente, os costumes de 1925; a protagonista Lalita 'não é mulher, é um documento de época'; artificial e falso, malgrado algumas referências à situação política do momento, o romance assinala, uma a uma, as modificações revolucionárias introduzidas na sociedade com a emancipação da moça e da mulher (1996, p. 28).

Este trecho evidencia o declínio estético da septuagenária escritora, mas confirma o comprometimento e a grande preocupação de Júlia Lopes com aquela que se tornou sua temática marcante até o fim de sua carreira: a mulher. Essa mulher que dedicou sua vida às letras é o alvo do próximo capítulo, onde procuro montar um painel sobre a recepção crítica de Júlia Lopes e de sua obra. No entanto, conquanto esteja recém começando a traçar a trajetória dessa escritora, já há elementos suficientes para uma primeira avaliação que permite responder à hipótese proposta no início do capítulo: como ocorreu o apagamento de seu nome do cenário

¹¹⁷ALMEIDA, Júlia L.. *Pássaro Tonto*. Edição fac-similar, 1934.

¹¹⁸MARTINS, Wilson. Op. cit. v. VII.

cultural 1930, se os críticos, os historiadores e os literatos de sua época conheciam a mulher de letras, sua obra, seu sucesso?

Contraditoriamente não há uma resposta, mas várias considerações. Dentre elas, o paradoxo: sucesso x esquecimento. Primeiramente, que a escritora produziu quantidade, diversidade e qualidade. Foi sucesso de vendas, circulava no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, detentor do movimento literário da **Belle Époque** e convivia com a elite cultural e letrada do país. Em segundo plano, os historiadores literários tinham pleno conhecimento de sua trajetória literária e jornalística; além do que, praticou todos os gêneros literários, escreveu obras de cunho didático e militou no meio jornalístico, veículo eficaz para a promoção dos literatos da época. Reconhecimento em vida e posterior apagamento? Creio que posso atribuir a dois motivos. O primeiro, o de pertencer àquele grupo que foi relegado ao limbo da história cultural: os pré-modernistas¹¹⁹, visto terem sido soterrados pela avalanche cultural e estética do Modernismo de 22. O outro, que parece muito claro: o de ser mulher. Além do mais, por seus escritos conterem sentimentalismo, o cotidiano feminino e as questões relacionadas ao envolvimento mãe-filha(o), assuntos nada épicos ou relevantes se considerados em relação aos romances escritos por autores homens no mesmo período.

E a forma de mostrar que ela era conhecida e reconhecida pela sociedade e pela crítica de sua época, apresento-a no capítulo que se segue, que não deve deixar dúvidas quanto ao preconceito na avaliação de sua obra pelos críticos dos períodos que lhe sucederam.

¹¹⁹Uso aqui esta classificação com o formato que lhe dá Alfredo Bosi (2000): as situações sócio-culturais anteriores à eclosão da Semana de Arte Moderna de 1922 (p. 302 e seqs.).

2 PANORAMA CRÍTICO: UM RECORTE ARBITRÁRIO

Depois das galanterias do Sr. Coelho Neto, que são lencinhos de cambraia perfumados nas essências afrodisíacas de Catulle Mendes, tivemos os contos de dona Júlia Lopes, epopéias domésticas que formam a nossa “Bibliothèque Rose” (GRIECO, 1947).

Era certo que todos os seus romances se achavam impregnados de **um odor di femina**, que não chegava a comprometer o objetivo principal (LINHARES, 1987).

2.1 Manifestações críticas: pontos difusos

Júlia Lopes de Almeida- Femme des lettres très distinguée, née à Rio de Janeiro em 1863 (sic) (erro, a data correta é 1862) [...]. Primée à divers concours littéraires, Júlia Lopes de Almeida sést faait um nom très respecté dans la presse quotidienne et periodique [...]. (ORBAN, s/d).

ALMEIDA, JULIA Valentina da Silveira Lopes de (*24/09/1862, Rio; †30/05/1934, idem) Esposa do escritor Filinto de Almeida. Iniciou cedo sua carreira literária, a que consagrou quarenta anos de vida. Colaborou com a imprensa do Rio e de São Paulo, deixando obra extensa e desigual. Conquanto filiada ao Realismo, e apresentando ocasionais notas naturalistas, a ficção de Júlia Lopes de Almeida exhibe influências românticas. Escrita em linguagem simples, cujo purismo gramatical não alcança redimi-la da falta de vigor e originalidade, destinava-se à leitura em família.[...].(Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira,1967).

Os trechos transcritos acima servem para dar início a esse capítulo, procurando ilustrar os tortuosos caminhos seguidos pela crítica e a diversidade de julgamentos emitidos por quem a praticou, nos diversos momentos em que a escritora e sua obra foram focalizadas. Identifico nos pequenos excertos, além dos registros sérios, provenientes de um dicionário e de uma antologia, o teor

preconceituoso das demais opiniões (LINHARES, 1987 e GRIECCO, 1947), em que, de forma explícita, a tônica é preconceito de gênero.

Não é difícil seguir a trilha de um artista e de sua obra, considerando-se essas manifestações. É preciso reconhecer que essas podem tornar-se decisivas na trajetória do autor, contaminando não só o leitor comum, mas também historiadores literários e estudiosos, decidindo o seu sucesso ou o seu esquecimento. Absolutamente relacionadas com quem as faz e de como as faz, essas críticas podem gerar o descaso e o preconceito daqueles que, não tendo lido a obra, repetem sem pejo a opinião alheia, condenando essa e seu autor, sem considerar critérios de época, contexto de produção, correntes literárias, dentre muitos fatores que se somam na valorização de um e de outro. “Não li, não gostei”, é uma posição cômoda, mas absolutamente danosa. O que poderiam pensar os leitores, ou até mesmo outros militantes da crítica, se fossem considerar a opinião do crítico Olívio Montenegro¹²⁰ quando, em 1938, em seu livro – **O romance brasileiro**, apresenta e comenta a obra da então jovem escritora, Rachel de Queiroz, fazendo antes esta primorosa introdução:

Vamos ser positivos, a literatura de ficção, de autoria feminina, entre nós, tem sido quase sempre de um calête fraco. Sentimental e pueril. E quando aparece com uns estremeamentos maiores de emoção, no fundo é histerismo. A exaltação não é da imaginação: é do desejo. São autoras mais fiéis ao sexo do que à literatura. Entretanto não é a literatura o melhor derivativo para o sexo, nem o mais são. Seria a maternidade bem compreendida e bem aproveitada. Ainda bem que há exceções [...] (p. 273).

O tom da crítica é muito forte, mostra despreparo e preconceito. Montenegro julga uma produção diferenciada, que ele não compreende, sustentada pela intimidade feminina, como feita por “histéricas”. Além disso, deixa claro que uma

¹²⁰MONTENEGRO, Olívio. *O romance brasileiro*. 2. ed. (rev. e aum.). Prefácio de Gilberto Freire. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1953.

mulher que escreve desvirtua as funções creditadas ao sexo frágil, dentre elas a maternidade, que seria uma ocupação mais *apropriada* e escolhe como fator que valoriza a obra escrita pela pena feminina, a virilidade. Declara sobre os romances de Queiroz que em "nenhum deles deixa trair o sentimentalismo do seu sexo" (p. 273)

Quanto à entrada das mulheres brasileiras no restrito mercado das letras, Ana Luiza Martins (2001) assinala a trajetória destas em fins do século XIX:

Da leitora em potencial do século XIX, aprisionada pelo romance e circunscrita às práticas de leitura na intimidade do lar, desabrochou a mulher que ousou se expor através das letras. Da leitura de romances para a escrita do diário e o cultivo do gênero epistolar, ingressaram nas páginas do impresso, pela via do periodismo (p. 464).

Semelhante opinião é expressa por Marina Colasanti¹²¹, ao escrever sobre o surgimento da literatura feita por mulheres no nosso país, assinalando a sua existência a partir da segunda metade do século XIX:

Reunidas ao redor de revistas para mulheres como *O Jornal das Senhoras*, *O Sexo Feminino* e *A Mensageira*, as escritoras visavam não apenas abrigar e desenvolver a mão-de-obra literária feminina, como lutar pela libertação dos escravos, por melhor educação e pelos direitos das mulheres. Eram pré-feministas, preparando o terreno para as reivindicações que viriam em seguida (p. 38).

E ela própria, *mulher de letras*, mostra que a dificuldade em aceitar a prática feminina perdura, mesmo que atenuada em algumas circunstâncias. Em ***Por que nos perguntam se existimos***, ela reporta o estranhamento que provoca em seus interlocutores sempre que proclama – “Eu sou uma mulher”, seguida da assertiva – “Eu sou uma escritora”. Para ela, essas declarações, combinadas, produzem uma “poderosa reação química” que conduz inevitavelmente à pergunta: existe uma escrita feminina? Questão que ela registra estar cansada de responder e, Norma

¹²¹COLASANTI, Marina. Op. cit.

Telles¹²² reforça: “A conquista do território da escrita, da carreira de letras, foi longa e difícil para as mulheres no Brasil” (p. 402).

Pré-feministas ou não, precursoras ou contestadoras, hoje sua existência é palpável e significativa em termos de número. O seu “esquecimento” pela historiografia literária (feita primordialmente pelos críticos) parece estar mais relacionado com a afirmação de Zahidé L. Muzart (1994, p. 263) ao dizer que a literata era *tolerada* e “não realmente respeitada como escritora”. E que no momento em que a crítica estudava os livros de mulheres “o fazia com luvas de pelica, com a cortesia devida a uma senhora”, não estudando o livro como literatura, mas vendo atrás dele o fantasma de uma mulher, portanto, inferior, sentimental, fraco. Ou pelo sucesso de vendas, ou pela influência que Júlia Lopes representava, ela parece ter sido poupada, algumas vezes, deste julgamento. O que não impediu, no entanto, que ela e sua obra fossem alvo da crítica segundo padrões estabelecidos pelos do sexo masculino. Conforme esses, “quando um texto feminino merecesse aplausos e elogios, sistematicamente era considerado um **texto forte e viril**”. José Veríssimo¹²³ expressou sua crítica sobre o romance **A falência** enfatizando: “Aliar a força, o talento, no sentido especial da capacidade de distinguir aspectos novos e verdadeiros nas coisas, não é a qualidade revelada neste livro, apesar do que há nele de viril” (p. 81).

Da mesma forma, num dos artigos publicados pelo jornal **O Século**, de Lisboa, o articulista João de Barros narra uma recepção organizada pelo casal Almeida no palacete de Santa Teresa, apresenta uma avaliação resumida sobre o caráter

¹²²TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. 3. ed. In: *Histórias das mulheres no Brasil*. (org. Mary del Priore) (coord. de textos Carla Bassanesi) São Paulo: Contexto, 2000.

¹²³VERÍSSIMO, Érico. O movimento literário brasileiro de 1910. *Revista Americana*, ano II, n. 4, 1911.

estético de Júlia Lopes e insiste na feição *viril* de sua produção. A data é 31 de março de 1913 e o título – **Impressões brasileiras – O Brasil literário:**

E a noite eu ia ser apresentado ao maior romancista do Brasil: a Sra Dona Júlia Lopes de Almeida, a psicóloga sutil da *Intrusa*, a poderosa romancista da *Falência*, a admiração prosadora de *Cruel Amor* [...] Assim era aquela mulher, de tão modesto porte, tão feminilmente esposa e mãe, a criadora viril de páginas imortais, que eu nunca meditei sem um frêmito de gratidão pela suprema alegria intelectual que elas me davam.

Aproveito aqui o título - *Impressões* -, para nomear esse tipo de crítica. É dessa forma subjetiva que os responsáveis pelos artigos críticos transmitem ao leitor sua opinião “abalizada” a respeito da obra dessa romancista e, é claro, sobre os demais autores por eles “avaliados” nos períodos que focalizo. O estereótipo feminino mãe/dona de casa faz-se acompanhar do adjetivo que qualifica os do sexo masculino – *viril*, recobrando o elogio de um preconceito de gênero.

Em sua História da literatura brasileira, 1888, tomo primeiro, no capítulo V (Da crítica e sua exata definição) – Silvio Romero afirmava que "a crítica é apenas um processo, um método, um controle, que se deve aplicar às criações do espírito, em todos os ramos de sua atividade" (1953, p. 371). No parágrafo seguinte, lamentava o tratamento que lhe dispensavam os "homens do ofício" em que "esta se via amesquinhada por andar reduzida a uma espécie de bisbilhotice sobre a literatura e literatos [...]" (Idem).

Semelhante discriminação é o que traduz um trecho de uma “resenha crítica” publicada na seção *Chronica dos livros*, do periódico *A Semana*, com data de sete de outubro de 1893. O responsável pelo artigo, que se assina - *O Letudo* -, apresenta sua “opinião” sobre o lançamento da obra *Celeste*, de autoria da escritora gaúcha Maria Benedita Câmara Bormann (1853-1895), conhecida artisticamente pelo pseudônimo de Délia. Profundamente dúbia, ora elogia, ora critica e conclui a

resenha com um “primor” de recomendação, de completo teor machista, cujo final transcrevo na íntegra, dado o caráter absolutamente afrontoso de seu conteúdo que não me deixa decidir se realmente é um conselho que deva ser levado a sério (?) ou se trata de simples ironia: "Não desanime a autora: estude os mestres, cultive a língua, desenvolva aquelas qualidades e contará, por fim, mais triunfos nas letras que Celeste nas alcovas" (p. 77).

Se hoje nos choca uma crítica com esse teor, é fácil imaginar seu poder destrutivo há mais de cem anos, quando Júlia Lopes já havia consolidado sua fama de publicista, apesar dos preconceitos, apesar de ser mulher. A publicista carioca fez parte daquele grupo que desafiou as regras existentes, pois, como salienta Norma Telles em seu artigo *Escritoras brasileiras no século XIX*:¹²⁴

Mesmo assim, muitas mulheres tomaram da pena e escreveram, desobedecendo ao recato imposto e transgredindo o padrão cultural. [...] As semelhanças que se encontram entre os temas de diversas escritoras devem ser atribuídas a um impulso comum de lutar contra as condições sócio-econômicas adversas e as limitações impostas pelas imagens literárias, como estratégias para redefinição de si mesmas e da arte (1990, p.128).

Mesmo sendo desobedientes, muitas das precursoras demonstraram timidez e recato (o uso de pseudônimos ou de nomes masculinos é prova) nos assuntos tratados ou no tom empregado, o que pode ter sido responsável por uma boa parcela do esquecimento a que ambas, autoras e obras, foram submetidas. A temática desenvolvida por essas, voltada para o mundo privado, para o doméstico, para a dinâmica do dia-a-dia feminino, foi considerada, talvez, de pouco ou nenhum conteúdo romanesco: pois que não tinha, aparentemente, a *grandiosidade* dos temas tratados nos romances escritos por homens: intrigas, estupros, traições, duelos pela honra, casos de histerismo ou até mesmo de homossexualismo.

¹²⁴TELLES, Norma. *Escritoras brasileiras no século XIX*. In: *A mulher na literatura*. Nádia B. Gotlib (org.). Belo Horizonte: UFMG, 1990. v. III.

A romancista demonstrou sempre, através de seus escritos e de uma postura própria, a consciência da importância de seu trabalho intelectual, principalmente por ser esse realizado por uma mulher que conhecia a hostilidade do meio em que circulava. Tão segura estava quanto ao que fazia e à ocupação que desenvolvia, tão certa de que ambos os sexos equivaliam-se intelectualmente, que não tinha temor em criticar aqueles que desdenhavam o talento feminino nem aquelas que não sabiam se apresentar como *mulheres*. Na crônica *Vestuário feminino*¹²⁵ ela discute o ridículo de algumas "senhoras intelectuais envergarem paletó, colete e colarinho de homem, ao apresentarem-se em público, procurando confundir-se, no aspecto físico, com os homens, como se lhes não bastassem as aproximações igualitárias do espírito" (p. 23). Apresentando uma ironia fina, característica marcante de sua escrita nas situações em que se defrontam os dois sexos, ela deixa claro que trajar como mulher não lhe tolhe em nada o exercício da palavra, "nem a moral nem a estética ganham nada com isso "e que a" horroriza os cabelos sacrificados à tesoura, as lapelas (sem flor!)". Ao concluir, reforça sua posição, digamos, "feminista":

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. 23).

Assim, esta mulher delicada, embora festejada pelo público, homenageada por muitos segmentos das rodas artísticas, não teve a sorte de contar com muitos críticos que se ocupassem em fazer apreciações sobre a sua obra como tiveram escritores do porte de Machado de Assis ou Aluísio Azevedo. Wilson Martins, assinalando a pobreza da crítica do século XIX no Brasil, comenta:

¹²⁵ALMEIDA, Júlia Lopes. Op. cit.

Porque no século passado não tivemos crítica, realmente: tivemos história da literatura. Foi o que fizeram Silvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior. Coube a uma das figuras de menor projeção, Nestor Vitor, deixar alguma coisa que se aproxima efetivamente da crítica literária. Os demais fizeram história da literatura, quando era o caso, ou emitiram juízos mais ou menos arbitrários, determinados mais por uma série de circunstâncias fortuitas e extraliterárias, como, por exemplo, a amizade ou inimizade.

Junto a este tipo de crítica, que privilegiava o compadrismo, praticava-se uma outra, onde características pessoais, detalhes da intimidade do autor, origem, raça, família ao qual pertencia, eram correlacionadas com a obra, com o comportamento dos personagens, com as características da escrita. Tudo o que fosse externo ao texto era mais importante do que o próprio texto, servindo como parâmetro de avaliação da obra. Isto se evidencia ao lembrar, referindo-me a Júlia Lopes, as indagações do público e da crítica tentando descobrir quem era Ernestina, a jovem viúva protagonista de **A Viúva Simões**, que residia em Santa Tereza e tinha uma filha chamada Sara. Este questionamento sugeria que se tratava de um romance à *clef* e que a personagem era de “carne e osso”, uma dama, talvez, da própria cidade do Rio de Janeiro. Verdade que este fator em algum momento instigava o leitor a saber da continuação da história, conseqüentemente, a comprar o jornal e a contribuir para o sucesso da obra quando lançada em forma de livro. No entanto poderia vir a prejudicá-la considerando-se o assunto tratado, como já referi no caso de *Celeste*, de Maria Benedita Bormann.

A consciência que a escritora tinha sobre o papel exercido pela crítica daquele momento está presente na “fala” do personagem Roberto, do romance **A Silveirinha (crônica de um verão)** (1914), em seu diálogo com a condessa Penha- Rosa.

- Roberto, você nunca pensou em escrever um romance?

- Para quê? No Brasil não vale a pena. Não há público, não há críticos, não há nada. Tudo uma súcia de ignorantes. Eu ainda admiro a paciência de alguns dos nossos literatos em escrever livros [...] (p. 169).

É uma declaração bastante amarga e profundamente irônica em que detectamos uma certa “rebeldia” da comportada ficcionista, atesta o seu conhecimento das avaliações a que os artistas eram submetidos. Mostrar o teor desses julgamentos é o que passo a considerar no item seguinte.

2.2 A crítica de ontem

As maiores escritoras foram e não de ser sempre inferiores a um literato mediocre (OSÓRIO DUQUE ESTRADA, 1893).

Essa afirmação creio que espelha o caráter “bisbilhoteiro” e preconceituoso da crítica daquele momento. Nela é apresentada uma afirmação categórica (“foram e não de ser sempre”) prova da verdadeira discriminação dos homens em relação às mulheres e que suscita um questionamento: que homem de letras era Osório Duque Estrada¹²⁶, que desconsiderava as mulheres escritoras, mas recebia exemplar autografado e com dedicatória, como consta assinalado em uma das cadernetinhas de apontamentos da publicista? Talvez, maldosa suposição, recebesse a obra e depois a jogasse no lixo [...].

Não é de estranhar, portanto, que o exame minucioso das principais histórias literárias escritas sobre a nossa literatura, ou dos manuais, mostre que o nome da romancista não é citado nem em fim de página, nem naquele item denominado de *artistas menores*. Tem-se uma idéia da desconsideração, ou apagamento, ou desconhecimento (?) das mulheres que escreveram no Brasil antes do Modernismo, bastando dar uma conferida na **História da Literatura Brasileira**, de José Veríssimo (1857-1910). A primeira edição é de 1916, portanto póstuma e nela não há vestígio nem registro de qualquer escritora ou poeta ou teatróloga. Fator

¹²⁶In *A Semana* de 1893.

estranho, pois ele convivia com Júlia Lopes nas redações dos jornais, certamente freqüentava as conferências pagas, onde toda a elite comparecia e onde ela tinha público cativo e algumas outras poucas mulheres também se apresentavam.

Iniciando o panorama das críticas feitas no passado e que foram contemporâneas da autora, encontrei no jornal **O Álbum**, datado de 1893, uma interessante apreciação do romance **A Família Medeiros** (1892), resenhada pelo conhecido escritor Aluísio Azevedo¹²⁷. Com um artigo de título homônimo ao texto, o ficcionista fornece dados não só relacionados com a obra em si, mas também com o momento literário, com o panorama histórico e social. O comentário crítico está dividido em duas partes, a primeira no número 4, páginas 27 e 28 e a conclusão no número seguinte, nas páginas 36 a 38.

Primeiramente, sua atenção se volta para o ato de escrever em forma de livro, o que, sob as péssimas condições de impressão daquele momento, é para ele “ato de grande abnegação e extremo heroísmo.” Depois de imprecisar contra a “maldita raça de impressores” e lamentar a péssima qualidade dos volumes ele saúda:

Por isso, ao tomar nas mãos o novo romance brasileiro, firmado pelo simpático e vitorioso nome de Júlia Lopes de Almeida, aplaudi esse belo e singular aparecimento com um “Bravo” íntimo e sincero. [...] principiei a ler o interessante romance da talentosa escritora (1893, p. 27).

Escreve o articulista que se trata da "narração de um simples episódio doméstico, passado numa fazenda do interior de S.Paulo. O enredo, quase nulo, é apenas pretexto para pintar tipos e descrever cenas brasileiras" (p. 27). Seguem-se observações a respeito das obras de Octavio Feuillet e as críticas ao livro de sua contemporânea por seguir os ensinamentos desse autor no que se refere ao

¹²⁷É oportuno salientar que o autor naturalista de “O Mulato”, “O Cortiço” e “Casa de Pensão”, arvorado aqui em crítico, escreveu intensamente entre 1880 e 1891. Tendo sido admitido no corpo diplomático, viajou por muitos países, acabando por morrer em Buenos Aires em 1913, sendo que após sua entrada na carreira diplomática abandona a carreira literária.

endeusamento das personagens, transformando-as em heróis perfeitos e impolutos. Acrescenta ser este um dos poucos defeitos da obra almeidiana. Muitos predicados e dons a uns e nada aos outros. Ele frisa: "Que diabo! Todo o homem, por mais superior, tem sempre os seus ridículosinhos", apontando que até Napoleão, o Grande, tinha passado por momentos cômicos e depreciativos. A crítica dirige-se às personagens Otávio Medeiros e Paulo, além da própria heroína, Eva. A recriminação denuncia a idealização dessas personagens afirmando que este fator prejudica a verdade.

Na seqüência dos comentários, o autor de **O Cortiço** levantará objeções quanto ao tratamento dispensado pela autora aos pronomes de tratamento e a alguns cacoetes lusitanizantes¹²⁸ que, segundo ele, "até o amado Eça de Queirós" vem introduzindo no Brasil. O tom geral do texto é de crítica, ressaltando-se um elogio, mas que soa como um veredicto pejorativo: "Na parte minuciosa dos acessórios, o livro é de uma delicadeza encantadora. Há **observaçõesinhas** (o grifo é meu) subtis, tão pequeninos grãos de areia, que só mesmo poderiam ser apanhados a ponta de agulha por um fino espírito de mulher". Esses "pequeninos grãos de areia", quer me parecer, seriam as peculiaridades da escrita feminina, incompreensíveis aos críticos do passado.

Nos parágrafos finais, a constatação grotesca – "No fim de contas a intenção do livro não é estigmatizar a escravidão: é pura e simplesmente divertir o leitor". O que me leva a perguntar: histórias de escravidão, luta abolicionista, intrigas,

¹²⁸É muito interessante a crítica de Aluísio sobre esse item pois é exatamente em relação ao que ele critica em Júlia Lopes – os "cacoetes lusitanizantes", que ele será valorizado por Alfredo Bosi (História concisa da literatura brasileira). Cito Bosi: [...] O Cortiço [...] e a sintaxe, correta, tem ressaibos lusitanizantes que, embora se possam explicar pela origem luso-maranhense de Aluísio, quadram bem ao clima de purismo que marcaria a língua brasileira até o advento dos modernistas (1997, p. 192).

assassinatos, são cômicas? Ou melhor dizendo, ele quer marcar que não há no livro da ficcionista intenções sérias? Isto é discriminação...ou equívoco avaliativo...

Na revista **A Mensageira**, de 30 de dezembro de 1897, encontrei um artigo que apresenta o recém lançado romance **A Viúva Simões**, assinado por Leopoldo de Freitas. Este elogia as qualidades da obra e da escritora, atribuindo-lhe um caráter de psicóloga, "analista da alma de Ernestina e do caráter de Luciano" (p. 86). Acentua-lhe o caráter pitoresco, dá destaque ao sofrimento humano e sintetiza: "Na Viúva Simões há numerosas páginas palpitantes de vida, de brilho e de sentimento intensamente real" (1987, p. 86).

O crítico, nesse artigo, não apresenta nenhum desabono em relação à obra e à escritora. Procurando valorizar o estético, dar-lhe tratamento mais objetivo, insiste em imagens subjetivas (*o estilo tem uma transparência de cristal*). Aproveita para fazer um comentário com ares de análise psicológica: "Os livros, hoje, interessam-nos principalmente por nos revelarem o mecanismo interno de quem os escreveu" (1987, p. 86). Considerando verdadeira a aceção acima, surpreendem-me as considerações que o articulista traçou alguns parágrafos mais abaixo, reveladoras de um período em que a natureza misteriosa da mulher é acentuada pelo tratamento "científico" que lhe impingem: "O romance Viúva Simões resume-se na análise dos estados de alma de uma mulher tocada pela afecção nervosa" (p. 81). Esse comentário lembrou-me o romance **O Homem** (1887), do naturalista Aluísio Azevedo e a sua tese sobre *solteiras históricas*, tema da referida obra que tem Magdá como protagonista.

No jornal **A Notícia**, publicado no Rio de Janeiro aparece na seção *Chronica Litteraria*, com data de 11/12 de julho de 1899, assinada por J. dos Santos, uma

resenha crítica sobre o lançamento da novela **Memórias de Marta**. O jornalista saúda com ênfase a narrativa, procura fazer um resumo do enredo apontando a triste sina da protagonista Marta:

Todo o encanto está em contar-nos a história de uma vida simples, modesta, apagada – história que é a de tantas moças pobres e honestas, vivendo laboriosa e obscuramente até acabarem por um desses casamentos de conveniência, que se fazem sem amor, mas também sem interesse, à falta de melhor.

Ele elogia a simplicidade da escrita de Júlia Lopes, sente-se comovido com a “obsessão de amor maternal” demonstrado pela progenitora de Marta e arremata o artigo declarando – “A história é, pois, como talvez possa fazer idéia pelo meu mal alinhavado resumo, simples e comovedora”. Desconhecia o jornalista que este romance já havia sido publicado em folhetim, na “Tribuna Liberal do Rio de Janeiro”, entre 1888 e 1889.

Talvez se possa atribuir o fato de sair em livro, novamente, pela Casa Durski de Sorocaba, ao sucesso alcançado pela escritora com suas crônicas e a publicação de **A Viúva Simões** e **A Família Medeiros**.

Neste mesmo ano, na já citada revista literária **A Mensageira**, encontrei um artigo com propósito crítico. Vem transcrito na edição de 15 de junho, de autoria da escritora, jornalista e proprietária de editora, a portuguesa Guiomar Torrezão. Essa tivera a oportunidade de conhecer a literata brasileira em uma das viagens que essa empreendera à pátria de seus pais e de seu marido. O texto já foi veiculado diversas vezes em artigos e trabalhos que estudam a obra almeidiana. Em razão desse fator, destaco somente o pequeno parágrafo em que a lusitana trata do segundo romance escrito pela ficcionista:

De tal sorte, que se a Família Medeiros encontrasse nas duas literaturas, brasileira e portuguesa, a mesma larga vulgarização européia que obteve, pelo idioma em que era escrito, o célebre romance **Cabana do pai Tomás**, Júlia Lopes seria já hoje uma benemérita da humanidade e o seu nome gravar-se-ia em letras imorredouras para a homenagem da posteridade [...]. (1987, p. 100).

A argumentação da escritora portuguesa põe em relevo um dos grandes inimigos das escritoras do século XIX, que, algumas vezes, em menor escala, também afetava os escritores: a dificuldade de divulgação de suas obras por serem escritas em um idioma que não tinha o status do francês ou do inglês. Poderia acrescentar como dado oculto no trecho, o índice extravagante de analfabetos existentes nos dois países, Portugal e Brasil, que servia de impedimento para que a literatura fosse propagada em todas as camadas. Naquele momento a instrução era, certamente, privilégio de uma elite.

No almanaque **Serões**, editado em Lisboa, aparece em março de 1906 um artigo intitulado *Duas glórias literárias do Brasil*. Fartamente ilustrado, é assinado por João Luso, que inicia o artigo dizendo-se contrário a matérias críticas, pois não concorda com a forma e teor dessas:

Vejo o crítico em seu gabinete revolvendo as páginas de um livro, como um químico no seu laboratório [...] E quase sempre, de tão humana tragédia ou de tão límpido poema, a idéia que ele me transmite é de uma aflitiva complicação e duma inextrincável confusão (p.175).

Em razão do exposto, decide-se por remeter para publicação o que denomina de “carta” sobre o “encantador casal de artistas”, Júlia e Filinto. Acompanha o texto fotos do par, da casa e do gabinete de trabalho. O publicista declara: "O próprio assunto nos recomenda simplicidade, familiaridade [...]". O seu desejo é de que o leitor leia o texto através das “impressões” que quer transmitir. Sendo assim, seus comentários baseiam-se em parâmetros subjetivos, misturando vida pessoal, amizade, relações familiares e comentários sobre a obra dos dois artistas. Após

louvar a união de amor existente entre o casal, pincela alguns traços da obra da escritora carioca:

E foi assim, dizendo aos filhos que ia brincar com os seus bonecos, que ela escreveu [...] *A Viúva Simões* e as *Memórias de Marta*, novelas de uma psicologia feminina ao mesmo tempo delicada e forte cheia de graça e cheia de verdade, [...]; a *Ânsia eterna*, contos que, na factura larga e exata, lembrariam Maupassant se os não ameigasse um sabor poético tão individual (p.179).

Seguem-se alguns dados que se tornam relevantes (visto a precariedade de informações nessa área), sobre o sucesso literário da escritora, salientando a veiculação de "A Intrusa, que deliciou os leitores do **Jornal do Comércio** e ainda [...] outros, que alcançaram em quadra de tamanha indiferença literária, duas e três edições, e nos quais todos os intelectuais reconhecem uma arte original" (p.179). O texto, embora laudatório, permitindo que se penetre no universo familiar e profissional dos Almeida, demonstra a valorização da produção de Júlia Lopes e a repercussão tanto aqui quanto em Portugal.

Nesse mesmo ano, ainda em Lisboa, a **Revista Azul** publica longo artigo, na página 5, em que saúda a ilustre escritora, elogia suas obras, refere seu casamento com o poeta lusitano e registra sua participação no mundo das letras americanas nos seguintes termos:

Temperamento de verdadeira artista, dona de um estilo elegante, suavíssimo, precioso, ora leve [...] por vezes sóbrio e deslumbrante [...] a ilustre escritora é hoje considerada como o cérebro feminino de mais pujança, a cabeça de mulher mais iluminada, de toda a América do Sul.

Embora o tom pareça um pouco exagerado, é válido pensar que naquele momento ela era um dos raros nomes femininos brasileiros que tinham seus livros publicados tanto lá quanto aqui, comercializados lá e cá e com grandes tiragens e reedições. Em jornais e almanaques portugueses com matéria referente ao período

em que Júlia Lopes escreveu, há vários anúncios nos quais as editoras veiculavam seus lançamentos e obras disponíveis. Em um deles, a Livraria Antônio Maria Pereira, situada na via mais famosa de Lisboa, a Rua Augusta, anunciava junto a obras de D. Maria Amália Vaz de Carvalho, João Salgado e Valentim Magalhães, a narrativa – "A Viúva Simões, romance fluminense, por D. Júlia Lopes d'Almeida, v.1, Br. 500 reis". Nos almanaques¹²⁹, que via de regra eram editados lá, mas vendidos aqui também, há vários contos publicados, o que ajudava a manter cativo o público tanto daqui quanto de lá, já que naquele momento as edições circulavam livremente entre os dois países e as colônias portuguesas na África.

No já citado **Arte e Amor** (1902) - e que fala do encontro de Anselmo Ribas, em São Paulo, com a "romancista ilustre d'A falência", o articulista refere-se à escritora com muita reverência e diz: "Eu conhecia a romancista que tem lugar na minha biblioteca, não tinha tido, porém, ocasião de conhecer a mulher". Transcreve a conversa entabulada entre os dois, refere os comentários que fez sobre o romance **A Falência** - "O que nesse livro impressiona é a 'alma feminina' - ela é a lua viva e é a sombra, é o canto e é a queixa" - para logo a seguir questionar a escritora sobre qual seria seu próximo trabalho, ao que a interlocutora havia respondido: "Tenho uma idéia que me seduz há muito tempo mas [...] não sei". Acabando por dizer que seria sobre o mar. Ao reportar a visita da escritora a sua casa, o jornalista encerra o artigo transmitindo a impressão que essa deixara em uma senhora que também estava presente: - "Meu Deus! Ninguém dirá que é ela a autora desses livros [...].Tão simples!" Assim, subjetivamente, dá notícia sobre o encontro com a escritora e sobre a "impressão" que essa lhe causara, confirmando o caráter simples de Júlia Lopes.

¹²⁹Tanto nas pesquisas no Rio de Janeiro quanto em Portugal encontrei várias edições do "Almanaque Bertrand", do Almanaque Serões, do Almanaque do "Diário da Tarde" com vários textos de Júlia.

O texto de João do Rio (Paulo Barreto) **Um Lar de Artistas**, entrevista com a ficcionista e seu marido Filinto de Almeida, em que o conhecido crítico, cronista e escritor fazia uma “enquête literária” sobre diversos assuntos da alçada dos escritores, é de 1908, segundo registros de Wilson Martins. Esta faz parte do volume *Momento literário* e entre mais de 28 personalidades, Júlia Lopes é a única mulher a estar presente. Nele o jornalista fornece informações sobre a escritora e como essa encarava a sua arte. No texto aparecem alguns comentários sobre obras da escritora, mas nenhum que se possa encaixar no rótulo de “crítica”.

Num outro artigo, o assunto é novamente o romance **A falência** (1901), sobre o qual José Veríssimo escreve matéria intitulada - *Um romance de vida fluminense*. O texto foi posteriormente publicado em seu livro **Estudos de literatura brasileira** (1910). O crítico tece comentários sobre a obra e elogia a escritora dizendo: "Entre os poucos romances da vida brasileira tal qual ela é pelo menos aqui vivida, que possam realizar ou idealizar pela arte essa vida, figurará desde hoje o romance de D. Júlia Lopes" (1977, p. 79).

Vindo de quem vem, um dos componentes da tríade crítica mais conhecida e comentada do período entre séculos brasileiro (que inclui ainda Silvio Romero e Araripe Junior), um dos mais renomados e festejados críticos naquele momento, a sensação hoje é de entusiasmo. Vamos nos deparar, finalmente, com um texto que apresenta uma avaliação crítica. No início, Veríssimo elogia o fato de Júlia Lopes escrever romances, falando da falta de tradição nessa área no Brasil e discorre sobre os “românticos”, dizendo-os "superiores, mais completos do que seus sucessores, os naturalistas, realistas, modernos ou que nome tenham" (79). Aproveita para fazer um resumo do livro, criticando: "Não há em nenhum daqueles negociantes um traço vivaz, naquelas cenas nada que realmente viva. Sente-se em

tudo um arranjo" (p.81). Contraditoriamente ao que está posto nesse trecho, alguns parágrafos abaixo o articulista elogia – "A composição corre simples, correta, natural, sem esforço visível e sem rebuscamento que traia a literata no romance" (p. 82).

Na continuação do artigo, Veríssimo passa a examinar os diálogos presentes na obra. Critica alguns e elogia os demais, classificando-os de excelentes. Verifica-se que, apesar de todos os elogios, pesaram mais as críticas, visto que o crítico, quando escreveu sua **História da Literatura Brasileira**, publicada em 1916, no auge da carreira da escritora, sua contemporânea e colega de redação, omitiu o nome dela e de muitas outras mulheres em atividade naquele momento, destacando-se Júlia Cortines, Francisca Júlia, Maria Clara da Cunha Santos ou Perpétua do Valle. Essa omissão contradiz o que ele próprio escreveu em 1901, nos **Estudos de Literatura Brasileira**, ao comentar a produção literária desse mesmo ano:

Relativamente, o número de romancistas, excluídos os simples contistas, é aqui muito escasso, se o compararmos ao de poetas que por mal nosso é legião. Dos que merecem, ou podem ser citados sem encarecimento, lembram-me os nomes dos Srs. Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Inglês de Souza, Afonso Celso, D. Júlia de Almeida, Rodolfo Teófilo [...] (1977, p. 146).

A contradição se acentua em um trecho sobre "O movimento literário brasileiro de 1910", publicado na **Revista Americana**, no Rio de Janeiro, em 1911. No artigo, Veríssimo comenta a coletânea de crônicas escritas por Júlia Lopes, *Eles e Elas*, assinalando que é obra "em que uma mulher de talento põe a sua experiência feminina e a sua inteligência, que não tem sexo". No parágrafo seguinte, continua a render-lhe homenagem e escreve:

A autora é, não a mais ilustre escritora brasileira, mas de algum modo a única, pois é a única cuja obra não seja feita por diletantismo ou para quem as letras não sejam uma *art d'agrément* como o piano ou os bordados, mas uma profissão ou pelo menos um mister exercido por vocação e seriedade. Neste momento é a única romancista da nossa língua, com uma obra já considerável pelo volume e mérito.

Em 1923, Antônio Austregésilo publica um volume intitulado **Perfil da mulher brasileira: esboço acerca do feminino no Brasil**. Nele, no capítulo III - *A mulher contemporânea intelectual do Brasil*, afirma que essas *têm afluído* em todas as áreas. Quando vai tratar da área literária, dá destaque primeiro a nossa romancista e escreve: "temos que citar em primeira linha Júlia Lopes de Almeida. É nossa consagrada romancista. Antes dela poucas narrativas literárias haviam aparecido. É uma precursora" (p. 37). Logo a seguir, aponta **Cruel Amor** como o livro "mais interessante, mais forte e considera trabalhos de acurada observação e beleza literária a Família Medeiros, A Falência, A Viúva Simões, A Silveirinha". Em seguida, cita "O livro das noivas, Correio da roça, Eles e Elas, Jornadas no meu país" como "volumes de narrativa cheios de graça, em linguagem donairosa e estilo ameno, que toda a gente lê com agrado e interesse" (p. 38). O tom é de reverência e indica claramente a recepção positiva da obra da escritora, confirmando sua popularidade e o reconhecimento por quem militava nas hostes literárias.

Há entre 1925 e 1934 uma lacuna de tempo em que se tornam menos assíduas as notícias e artigos sobre a escritora. Uma nota de jornal, acompanhada de uma foto com um grupo à beira do cais, anunciava a partida da escritora e de alguns familiares para a França, em maio de 1925¹³⁰. A estadia em terras francesas irá prolongar-se até 1932. Nesse período, são publicados alguns contos no Brasil; na França e na Bélgica saem outros, traduzidos para o idioma francês¹³¹. Após o retorno, algumas reportagens em jornais e revistas¹³².

¹³⁰No anexo n. 8 apresento fotocópia da foto tirada no cais do Rio de Janeiro no dia da partida.

¹³¹Em Buenos Aires, a convite do Consejo Nacional de Mujeres de la Argentina, Júlia Lopes irá proferir uma conferência intitulada "Brasil", em 1922. Existem vários artigos de jornal, brasileiros e argentinos, que veiculam as notícias do evento. O texto da conferência foi logo publicado em um pequeno libreto. Na Argentina, como resultado de seu sucesso na Conferência de 1922, são veiculadas algumas produções, principalmente da contística. Um exemplo é o conhecidíssimo conto *A*

2.2.1 Ecos intervalares

Falar da mulher escritora é rever sua história como uma voz ausente do espaço público (PAIXÃO, 1997).

É da crítica e escritora Lúcia Miguel Pereira (1901-1959) uma das primeiras obras que vem resgatar a historiografia literária brasileira e na qual aparece a escritora carioca. Em sua "Prosa de ficção: de 1870 a 1920", publicada em 1950, Miguel Pereira apresenta Júlia Lopes e sua obra comentando a escassez de mulheres escritoras no período por ela estudado. Exclui a maioria das mulheres lembradas pelos críticos e informa que – "Além de Carmem Dolores [...] só Júlia Lopes de Almeida deve ser aqui estudada" (p. 265). Chega a declarar que é ela "a maior figura entre as romancistas de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos [...]".

Lúcia Miguel Pereira aponta características da escrita almeidiana atribuindo-lhe "inegáveis dons literários" e reforçando ser a simplicidade "sua qualidade dominante"(p. 267). No entanto, contraditoriamente, desqualifica-a ao dizer que pertencente àquela faixa "sorriso da sociedade", tão depreciada por alguns críticos. Ao encerrar o comentário destaca três livros: "A Família Medeiros, A Falência e Ânsia Eterna, em que a naturalidade dos diálogos e a verdade do ambiente contrabalançam o que possa haver de convencional nas personagens e nas situações" (idem).

Caolha, que sairá em tradução para o espanhol como *La tuerta* e cujo recorte manuseei no espólio da família, mas que infelizmente não trás o nome do periódico.

¹³²A revista "A Cigarra", nº 12, de 1959, sob a direção de Austregésilo de Athayde, apresenta uma reportagem extensa, quatro páginas, assinada por Ana Arruda e fartamente ilustrada. O título parece absolutamente apropriado, embora saudosista: *Dona Júlia no tempo dos folhetins*.

Em 1956, Brito Broca (1904-1961) entrega ao público um volume resultante de intensa e séria pesquisa sobre *A vida literária no Brasil-1900*. No volume, há referências diversas sobre a participação da autora de **A intrusa** referindo-a como autora de contos, de crônicas e de romances. Aponta Júlia Lopes como colaboradora do periódico "O País", com coluna semanal e refere a publicação em série do "Correio da Roça, e entre outros contos, as Reflexões de um marido (dezembro de 1907) de onde Artur de Azevedo retirou o tema da comédia O Dote" (1960, p. 108). Inclui a jornalista como uma das participantes do elenco da revista **Ilustração Brasileira** (p. 228). Na página 252, assinala as agruras enfrentadas pelas mulheres que se lançaram no meio jornalístico, dizendo que a ficcionista, quando "entrou a escrever nos jornais, por volta de 1885 (na realidade, foi em 1881) encontrou ainda forte barreira de preconceitos contra as mulheres escritoras". Se não faz justiça à quantidade e à qualidade da obra almeidiana, pelo menos, registra-a e reconhece-a como uma das primeiras. Cita novamente o registro que já havia feito em um artigo intitulado – *As mulheres na literatura brasileira*, datado de 1953, sobre o medo enfrentado pela escritora quando foi descoberto pela família que essa escrevia versos e conclui que esse não devia ter sido fato isolado: "Fatos semelhantes ter-se-iam repetido em muitos lares burgueses no Rio de Janeiro imperial; e se uma Júlia Lopes conseguiu, afinal, tornar-se escritora, quantas vocações femininas não se estiolaram ante essa barreira de hostilidade?" (1979, p.76).

Obra volumosa, abrangente e detalhada, **História da Inteligência Brasileira**, de Wilson Martins, cujo primeiro volume foi publicado em 1977, é uma das boas referências para a nossa historiografia literária e para a busca de dados sobre a ficcionista carioca. Minuciosamente inventariando o que aqui se produziu, em que

condições e sob quais influxos literários, políticos ou sociais, o crítico aponta a importância da escritora fluminense e adverte contra o esquecimento de que essa foi vítima. No volume V (1847-1914) há o maior número de referências, coincidindo com os anos de maior produção almeidiana. Sobre **A Falência** (1901), elogia dizendo tratar-se de "excelente romance de inspiração eciana (p.194) em que há excelentes notações da vida urbana, no bairro das grandes casas atacadistas e incursões nas zonas pobres da cidade" (p. 195). A declaração final equivale a uma consagração: "depõe mais contra a crítica e os leitores do que contra a romancista que um romance dessa qualidade tenha praticamente caído no esquecimento". A afirmação serviria como "mea culpa" da crítica e dos historiadores literários, pelo esquecimento(?), pelo apagamento(?) do nome da escritora na quase totalidade das histórias literárias. Não é aqui o lugar para apresentar cada comentário feito pelo crítico, mas vale acrescentar que ele registrou livros de conto, romances, teatro e conferências dadas pela autora. É uma fonte absolutamente confiável e que resgata a importância da ficcionista no panorama nacional.

Datado de 1985, escrito por Lúcia Castello Branco, "Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro", rastreia entre vários autores da nossa **Belle Époque** "traços decadentistas", além de reconhecer em nossos autores "os preceitos de decoro e bom tom literário trabalham a favor da ordem e da preservação de uma sociedade moralmente digna" (p. 30). O interesse maior de seu estudo concentra-se na idéia de que os escritores realistas diluem o erotismo, desviando o foco narrativo para outras situações. Apresenta Camila, protagonista de *A Falência* e seu relacionamento com o Doutor Gervásio, médico e amigo da família de Teodoro. O adultério praticado, "embora evidente para todos os amigos e familiares do casal, resume-se, ao nível da narrativa, a um beijo fortuito de Camila,

ao final de uma reunião social" (p. 33). Não há cenas explícitas de erotismo ou de excessiva exposição de Camila, sendo que o contato entre ela e seu futuro marido está circunscrito "exclusivamente ao nível visual", o que "ressalta a austeridade da personagem feminina como elemento fundamental à composição de seu caráter: 'dentes perfeitos, mas que ela mostrava pouco, sorrindo apenas" (p. 38).

Aparece em 1987 uma obra em três volumes – *História Crítica do Romance Brasileiro* – de autoria de Temístocles Linhares. É no volume n. 2 que ele irá registrar Júlia Lopes e sua obra. O capítulo leva a denominação sugestiva, mas pejorativa, de: *Sob o signo de Vênus*. Nesse e no seguinte – *O eterno feminino* - o crítico vai apresentar uma *análise de romancistas brasileiras*. Em aproximadamente dezenove páginas Temístocles Linhares apresenta a ficcionista e sua produção, resumindo e analisando detidamente cada romance, exceto **Memórias de Marta** (1889), considerada uma novela e não um romance. Também tece comentários sobre o que os historiadores literários e críticos disseram sobre a obra almeidiana. Uma nota desfavorável é a sua afirmação – "Era certo que todos os seus romances se achavam impregnados de um odor **di femina**", facilmente compreensível ao lermos o período seguinte – "E a seu serviço [do romance] ainda acrescentou a experiência da natureza feminina, muito mais autêntica e profunda que qualquer conceito" (p. 352). É um indício de reconhecimento de uma escrita diferenciada. No final do comentário, o crítico questiona a crítica: "[...] como explicar o seu injusto esquecimento? Falta de crítica?" E acrescenta – "Em parte, sim, porque todos os melhores críticos da época, com exceção de Veríssimo, a ignoraram"(p. 370). O que ele não diz é que Veríssimo fala em Júlia Lopes, mas não a inclui em sua **História da Literatura Brasileira**, de 1916, e que Agripino Grieco havia se referido a essa escritora na importante obra **A Literatura no Brasil**, somente pela extensão de uma

linha e ainda com o nome de solteira. No entanto, indica Lúcia Miguel Pereira e Wilson Martins por terem feito *alguma justiça*.

É de 1999 a publicação de **Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista**, de Jean M. Carvalho França. No volume, o autor propõe examinar a produção de autores da época, com a finalidade de esclarecer o "vínculo entre a literatura e a cruzada civilizatória" (p. 12). Os autores focalizados, com maior relevo, são José de Alencar, Aluísio Azevedo, Manuel Antônio de Almeida, Arthur Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo, Coelho Neto, Raul Pompéia, Júlio Ribeiro e [...] a única escritora: Júlia Lopes de Almeida! Além de citações breves ao longo do livro, quatro de suas obras são mais detidamente analisadas: **A Falência**, **A Silveirinha (crônica de um verão)**, **Correio da Roça** e **Cruel Amor**. No capítulo IV – Do Rio de Janeiro Ficcional - o autor alerta que o caráter "marcadamente pedagógico assumido pela literatura do momento foi um poderoso instrumento de interpretação e construção de uma sociedade que dava os primeiros passos em direção a uma maior complexidade" (p. 185). E é neste capítulo que usa trechos das obras de Júlia Lopes na ilustração de suas proposições, notadamente buscando exemplos sobre o comportamento e a instrução necessários para manter o sexo feminino sob controle; sobre a presença da criadagem nos lares e os conflitos daí advindos e sobre o relacionamento de escravos e senhores no Rio de Janeiro oitocentista, não era pacífico e se desenvolvia sob uma égide negativa. Negativa é também sua avaliação sobre a escritora e sua obra.

Pelo que até aqui pude expor acerca da fortuna crítica pesquisada, tanto no Brasil quanto em Portugal, esta reverência a escritora e sua obra, demonstrando o apreço do público em geral, da imprensa e dos colegas de ofício. No entanto, constatei que os artigos ou referências encontrados quase nada revelam de

conteúdo crítico, podendo afirmar-se que eles possuem uma moldura de natureza biográfica e laudatória, com predomínio do tom elegíaco. Demonstram o profundo respeito pela figura da escritora, não só por ser uma senhora casada com um patricio, mas, com certeza, pelo sucesso de suas publicações. As datas de 1881 e de 1934 são os marcos sinalizadores do início e do fim da maioria dos artigos, exceptuando-se os referentes às comemorações do centenário de seu nascimento (1962). E o período (1950-1990) assinala um reduzido interesse pela autora e sua obra, que somente entram na pauta dos estudos acadêmicos a partir de 1987.

2.3 A crítica acadêmica

[...] mesmo que Almeida não tivesse explícita consciência das forças da modernidade, sua imaginação respondeu a ela fazendo com que escrevesse uma vívida descrição de seus efeitos. É motivo suficiente para que seja relida (SADLIER, 1992, p. 59).

Escrever era considerado um dom masculino, embora naturalmente muitas mulheres se tenham feito escritoras, transgredindo esta regra e sofrendo (a maioria duramente) as conseqüências de tal ousadia (BRANCHER, 1991, p. 183).

A pesquisa acadêmica contemporânea sobre as escritoras brasileiras do passado, tem se voltado para suprir lacunas da nossa história literária, com a firme intenção de combater aquelas “clássicas” antologias e manuais literários que insistem em omitir, ou quando muito citar em rodapés nomes de mulheres que participaram da vida literária brasileira no período antecedente ao Modernismo. Descontadas aquelas que, por um motivo ou outro não puderam apresentar suas obras ao público, ou fizeram-no em condições absolutamente desfavoráveis (edições reduzidas ou somente distribuídas aos familiares; locais de residência por demais afastados dos centros culturais impedindo sua veiculação para um público maior; imposições familiares-como, por exemplo, maridos por demais irascíveis etc.)

as demais, em que incluo Júlia Lopes, Júlia Cortines, Maria Benedita Bormann, entre outras, não foram nem mencionadas nos Manuais mais em uso nos últimos quarenta anos. E qual seria o motivo da exclusão de seus nomes dos registros? Pelo material escrito disponível ressaltam problemas de avaliação, de preconceito contra o diferente, de parâmetros inadequados para uma análise de uma produção diferenciada. Isso nos leva a uma questão de valor, tornando válida a afirmação de Antoine Compagnon (1999) que relacionar literatura e valor literário (e aí, “os grandes escritores”) é “ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e prosa” (p. 33). Ou seja, é trabalhar com a exclusão, com o apagamento, com a escolha realizada segundo preceitos elaborados arbitrariamente.

No item anterior tentei fornecer um painel múltiplo onde se incluíam textos com certa conformação crítica, bem como alguns de teor laudatório ou noticioso. Nada exaustivo, mas capaz de atestar o papel importante ocupado pela escritora em seu tempo e mostrar a repercussão de sua obra, tanto aqui quanto no exterior. Aqui, o foco é ressaltar alguns estudos realizados na área acadêmica que retomam a produção literária de Júlia Lopes e buscam analisá-la sob um viés mais crítico seguindo a sugestão de Zahidé L. Muzart de que se deve trazer de volta aos leitores as autoras e seus textos, “criticando-os, contextualizando-os, comparando os, entre si ou com os escritores homens, contribuindo para recolocá-las no seu lugar na História” (1997, p. 85).

O interesse pela escrita das mulheres realmente começou a se desenvolver pós anos 60 e sua atenção está voltada para a contestação da ausência de nomes femininos nos registros da nossa história cultural e, conseqüentemente, para a busca, a redescoberta das autoras e de suas obras. Tendo sofrido um apagamento,

decorrente, muitas vezes, da dificuldade de se exporem ou de veicularem sua produção, os nomes dessas mulheres não constam dos Manuais e Histórias literárias e, conseqüentemente, não circulam pelos meios culturais, mantendo-se longe do público-leitor. Portanto, permanecem ainda “ausentes” da memória nacional levando muitos a duvidar de sua existência. O movimento de resgate, configurado como “crítica arqueológica”, tem demonstrado o quanto foram preconceituosos os críticos e os historiadores literários que desdenharam as produções feitas por mulheres principalmente no período antecedente ao século XX.

Sob o impulso do resgate, foi a tese de doutoramento de Norma Telles, datada de 1987, a pioneira em tratar de Júlia Lopes. Em mais de quinhentas páginas a acadêmica de Ciências Sociais propõe-se a "estudar algumas escritoras brasileiras do século XIX e fazer a análise dos textos que escreveram" (p. 38) focalizando a obra de dez mulheres da área de letras, dentre elas, Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmina dos Reis, Maria Benedita Bormann e Narcisa Amália. As bases das quais se utiliza vêm da História e da Antropologia, levando-a á descoberta de que a *escrita feminina* não é algo *inato*, mas "resultado das condições culturais específicas" (p. 531). Em relação à escritora em foco, a estudiosa arrola sua produção literária (teatro, conto, romance, conferências) detendo-se nas peças teatrais e mais sucintamente nos romances, dos quais apresenta um resumo, destacando as figuras femininas predominantes em cada texto, analisando paralelamente as temáticas da escrita almeidiana.

Telles dá destaque à forma didática com que a escritora conduz seus textos, procurando sempre educar pelo bom exemplo. Em vista disso, conclui que "o imaginário social é influenciado pelo momento histórico e as imagens literárias são coercitivas e como o romance é característico da época moderna, elas vão

influenciar os padrões coletivos" (p. 531), ressaltando, dessa forma, a importância da produção de Júlia Lopes no panorama cultural e social em que vivia.

Leonora de Lucca é responsável pelo próximo trabalho: "Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e o Feminismo no Brasil na virada do século" (1995). Em mais de 270 páginas ela apresenta um relatório de iniciação científica focado na vida e na obra dessa escritora, dando relevo à produção do período em que esta morou com a família em Campinas. Aflora, no estudo de De Luca, riqueza de detalhes, com ênfase na relação espaço social /espaço ficcional. Há um levantamento minucioso das crônicas escritas pela publicista para a **Gazeta de Campinas**.

Em 1998, Nadilza Martins de Barros Moreira defende tese sobre a "condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin".¹³³ Novamente, há um levantamento exaustivo de textos jornalísticos, revistas femininas, boletins e revistas da Academia Carioca de Letras, cujo alvo era a escritora brasileira. Embora muito centrado na questão do Positivismo como regulador do comportamento das mulheres e responsável pela imagem da mulher transmitida através da literatura, o trabalho de Moreira enfatiza que a ficcionista "soube ser uma observadora arguta e que colocou, como tema principal de sua obra, a família burguesa do Segundo Império e da Primeira República". Acrescenta que essa "deu à narrativa o tom familiar e intimista que caracterizam a produção de autoria feminina" (1998, p. 78).

Ainda em 1998, vem agregar-se à fortuna crítica de Júlia Lopes a tese de doutoramento de Andréia Angel de Moraes Dominguez que aborda "Temas da ficção pré-modernista: remexendo gavetas". Trabalho acurado, fornece um panorama pontual sobre autores desse período incerto em sua classificação e busca razões

¹³³Esta tese foi editada em forma de livro em 2003.

para a desconsideração, ou omissão, de muitos deles (nesse, caso, não só de mulheres) do panorama literário brasileiro, dizendo:

Reconhecemos, na produção literária dos pré-modernistas desmerecidos pela estética modernista, objetivos comuns de alcançar e modificar a opinião do público leitor, através de temas comuns e afins: a saudade bucólica, o filão moralista, o romance doutrinador (chamado de 'tese'), o recorte de um homem moderno, herói medíocre de pequenas causas cotidianas.

Da produção de Almeida, ela mergulhou no universo de **A Intrusa, A Família Medeiros, Correio da Roça e A Silveirinha (crônica de um verão)**. Ao elencar as temáticas pré-modernistas encontradas na obra de Júlia Lopes, Andréia Dominguez identifica nos romances situados no ambiente rural, "a incondicional valorização do campo, ao qual era urgente impor mudanças radicais à substituição da mão-de-obra do escravo pela do colono imigrante e a modernização das técnicas rudimentares de agricultura" (p. 76). Em relação às narrativas urbanas, ao falar de **A Intrusa**, a acadêmica ressalta que a autora "expressa as certezas de que a sociedade moderna precisa: a da importância do trabalho sério e a do senso de estruturação da família [...]" Em relação ao tratamento dado aos autores do período pelos responsáveis pela historiografia literária, ela mostra ter sido esse lacunar, onde "o que restou parece ter sido considerado suficiente para representar todo o mais" (p. 219). Entre o que restou, a obra de Lima Barreto na sua totalidade, *Canaã, de Graça Aranha e Os Sertões*, de Euclides da Cunha, assinalando a ausência de nomes femininos neste inventário.

A dissertação de Mestrado de Érica Schlude Ribeiro (1999) que apresenta como título – *O olhar visionário e o olhar conservador: a crítica social nos romances de Júlia Lopes de Almeida*, "defende a tese de que a crítica social" presente na obra da escritora apresenta-se na maior parte das vezes revestida de valores tradicionais

(*olhar conservador*), mas também contém posições avançadas para a sua época em que defende a abolição da escravatura, a ecologia e a reforma agrária (*olhar visionário*).

No universo romanesco almeidiano, receberam a leitura e a análise da mestranda - **A Intrusa, A Família Medeiros, A Falência, Correio da Roça e A Silveirinha (crônica de um verão)**, sobre os quais conclui a acadêmica: " a construção de uma identidade feminina, nos romances da autora em questão, está vinculada aos papéis típicos de esposa /mãe/ administradora do lar" (p. 15). Não deixa, no entanto, de acrescentar que, algumas vezes, a escritora emprega "uma fina ironia, costurada a um tecido aparentemente despretensioso, desvelando para o leitor: o conflito entre os sexos; [...] a defesa da abolição da escravatura; a valorização do trabalho do imigrante[...]" (p. 106).

Também como trabalho de Mestrado, Leonora De Luca concentra sua pesquisa no conteúdo da revista feminina **A Mensageira**, sugerindo no título – *A mensageira: uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira*, o comprometimento dessas com o momento de mudanças políticas, econômicas, sociais e as cobranças feitas pela sociedade para que ajudassem a construir a Nação. Dentre as conclusões, De Luca destaca "que é a própria insistência das colaboradoras da revista na necessidade de instrução para a mulher [...] que vem derrubar o argumento da pretensa modernização da sociedade brasileira", baseada no sentimento ufanista que "desejava ver o país elevado à condição de uma Nação homogênea". Finalizando, aponta contradições das colaboradoras da revista que unirão o "discurso feminista"

aquele discurso ufanista naquilo que dizia respeito à necessidade de reconstrução nacional: e acreditarão às vezes de modo quixotesco no

projeto de construção de uma Nação, salientando, no entanto, a incompatibilidade entre a permanência da situação de inferioridade da mulher e a generosidade de nossas belezas naturais em harmonia com a índole tolerante do povo brasileiro (1999).¹³⁴

Uma tese importante pelos dados que traz e pela trajetória que traça em relação aos caminhos tortuosos da produção ficcional feminina, é o que apresenta Maria José Motta Viana – *Ficção feminina no Brasil, uma história de esquecimento*.¹³⁵ Partindo da premissa do "reconhecimento da resistência que a história da literatura brasileira manteve com a narrativa ficcional de autoria feminina, especialmente no século XIX", a doutoranda examina várias produções femininas, não sem antes rastrear nomes femininos em várias histórias literárias clássicas, dentre elas, as de José Verissimo, Afrânio Coutinho, José Aderaldo Castelo, Antonio Cândido e Lúcia Miguel Pereira.

Os comentários que tece acerca da exclusão das autoras do cânone literário vêm acompanhados do estudo de alguns dos romances, onde ressalta, dentre outros aspectos, que “como essa ficção, de modo geral, não se atrelou aos modelos ficcionais canônicos e, além do mais, esteve subordinada ao imaginário particular de suas autoras”, dificultou o entendimento e a avaliação, passando a ser desconsiderada por aqueles responsáveis pela legitimação da tradição.

Creio que o apanhado aqui feito mostrou, primeiramente, que os trabalhos apresentam as linhas traçadas pela ficção almeidiana, o espaço privilegiado que

¹³⁴Ainda no ano de 1999, defendi minha dissertação de mestrado centrada no romance *A Silveirinha (crônica de um verão)* (1914) e enfocando a figura do narrador. Trabalhei o dialogismo de Bahktin, enfatizando a técnica narrativa empregada por Júlia, apresentando o embate existente entre os personagens femininos e os masculinos e suas formas antagônicas de pensar e agir. *Visei desvelar seu posicionamento [do Narrador] ideológico analisando como se comporta em relação ao universo diegético e como se relaciona com os demais personagens* (p. 139). Investiguei o posicionamento da autora através da categoria narratológica da VOZ e através das falas dos personagens (teoria do discurso).

¹³⁵O trabalho acadêmico foi realizado na área de Estudos Literários: UFMG, 2003.

esta concedeu à mulher em sua obra e que sua escrita oscila entre avanços e recuos estilísticos, temáticos e formais. Principalmente, as análises mostraram o quanto há de potencial nos escritos de Júlia Lopes capaz de permitir vários tipos de intervenção que possibilitem uma nova visão da Literatura Brasileira, numa perspectiva múltipla e mais rica do que, até duas décadas atrás, conhecíamos.

Nas duas últimas décadas observa-se a proliferação de artigos em publicações de Congressos e revistas e o estabelecimento de "um espaço de discussão que assume a conotação de um ato político"¹³⁶ Ainda de acordo com as palavras de Rita Schmidt, torna-se "político no sentido de reivindicar a visibilidade da mulher como produtora de discursos e de saberes e por assim dizer, instaurar um recorte diferencial na leitura dos textos e histórias literárias [...]" (idem)

Assim, é neste meio acadêmico que o resgate das escritoras brasileiras do século XIX começou e se consolida. Cada pesquisadora ou pesquisador acabou por eleger uma mulher e sua obra literária, ou a produção feminina de determinada região, que despertou o seu interesse e o da comunidade acadêmica, criando uma corrente a que cada vez mais agregam-se elos, ou seja, a que cada dia somam-se outras descobertas. A realidade que aflora é que estas mulheres escritoras esquecidas, silenciadas ou ignoradas pela historiografia oficial são em maior número do que até dez anos se tinha notícia ou registro.¹³⁷

Cada pesquisador(a) incentivou um(a) ou vários orientandos e as teses e dissertações, como procurei mostrar na parte inicial deste capítulo, proliferaram e

¹³⁶SCHMIDT, Rita T. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: percursos e percalços. In: Mulher & Literatura. *Anais do V Seminário Nacional*. Constância Lima Duarte (org.) Natal: UFRN, Editora Universitária, 1995.

¹³⁷Prova palpável desta existência são os dois magníficos volumes da *Antologia das Escritoras Brasileiras do século XIX*, editados pela Editora Mulheres, sob a organização de Zahidé Lupinacci Muzart.

continuam a ocorrer. Desta forma, os artigos que aqui serão comentados são oriundos desse incessante trabalho de “influências” que incentivam à pesquisa.

É interessante apontar que até mesmo pesquisadoras estrangeiras têm se ocupado da obra de Almeida e publicado vários artigos, antes apresentados como *comunicações* em diversos Congressos, destacando-se os Seminários Mulher e Literatura, em cujos Grupos de Trabalho algumas estão filiadas. Destaco dois nomes que têm se projetado nas pesquisas sobre Júlia Lopes, Darlene Sadlier¹³⁸ e Peggy Sharpe¹³⁹. Ambas têm afirmado a “modernidade” das idéias desta escritora e enfatizado o destaque que essa deu à figura da mulher dentro do universo construído por sua ficção.

Algumas outras interessadas e aplicadas em estudar e divulgar a obra de Júlia Lopes têm buscado estabelecer, através de uma leitura com viés comparatista, paralelos e oposições entre esta ficcionista e escritoras estrangeiras ou mesmo entre outras brasileiras¹⁴⁰. Belline chama a atenção para o "prestígio de crítica e de público no período em que viveram e o posterior esquecimento, até a reavaliação atual", afirmando sobre Almeida que essa conseguiu romper com os modelos *bem comportados* exigidos pela sociedade de seu tempo. A mesma pesquisadora, em outro artigo, atribui aos objetivos de *simplicidade, discrição e sobriedade*, comum às duas ficcionistas, uma parcela de culpa à "invisibilidade e o papel secundário da mulher em todas as suas possíveis manifestações". Acentua, também, o caráter didático da obra de Almeida visando à educação da mulher, como o faz Constância

¹³⁸SADLIER, Darlene. Modernidade e feminino em Eles e Elas de Júlia Lopes de Almeida. *Revista Travessia*, n. 25, UFSC, 1992.

¹³⁹SHARPE, Peggy. Construindo o caminho da nação através da obra de Júlia Lopes de Almeida e de Adalzira Bitencourt. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: Edipuc, n. 113, 1998.

¹⁴⁰ Por exemplo, Ana H. Cizotto Belline com: Júlia Lopes de Almeida e Maria Amélia Vaz de Carvalho: vozes femininas? "Revista Via Atlântica", n.2. USP, 1999.

Lima Duarte¹⁴¹ ao abordar a produção desta prosadora, a de Nísia Floresta e a da portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho. A pesquisadora resgata para o estudo da escrita feita por mulheres, a importância delas "nas letras nacionais", como formadoras *de consciências* e por suas capacidades de "alterar a práxis social da época, no que diz respeito às relações homem/mulher" (p. 439).

A pesquisadora Cláudia Castanheira¹⁴² traça paralelos entre a prosadora carioca e a sulina Lya Luft, com o foco voltado para as representações do feminino presentes nas obras das duas. Conclui que, tratando-se de Júlia Lopes, essa procede a uma representação que se concentra mais no exterior, no mundo que cerca as personagens em detrimento do intimismo apresentado por Luft.

Uma das facetas da literatura de Almeida que mais tem recebido atenção é aquela que se relaciona a sua apologia ao trabalho. E é sobre o trabalho feminino na burguesia que Maria Angélica Guimarães Lopes¹⁴³, brasileira radicada nos Estados Unidos, traça as linhas do seu texto – *Júlia Lopes de Almeida e o trabalho feminino na burguesia*. Sendo esta uma temática constante na obra, também o tem sido nos trabalhos acadêmicos que junto ao propósito didático da literatura praticada por Almeida, acrescido da discussão relativa à condição feminina¹⁴⁴, buscam fazer um recorte e apontar a ideologia presente na obra de Júlia Lopes de Almeida.

Em alguns poucos artigos as acadêmicas exploram nos romances as categorias do discurso, do narrador e as constâncias temáticas. São artigos como os

¹⁴¹DUARTE, Constância Lima. Educação e ideologia: construindo gêneros. In: *Mulher e Literatura*. Livia de Freitas, Lúcia Viana, Maria Bernadete Porto (orgs.). Niterói: UFF, 1999.

¹⁴²CASTANHEIRA, Cláudia. Inscrição e revisão do feminismo no passado/presente da escrita. In: *Mulher e Literatura*. Livia de Freitas Reis, Lúcia Helena Vianna, Maria Bernadete Porto (orgs.). Niterói/Rio de Janeiro: UFF, 1999.

¹⁴³Trata-se de texto publicado em revista e posteriormente coletado em livro intitulado: *A coreografia do desejo – Cem anos de ficção brasileira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

¹⁴⁴Em que o trabalho de Barba Heller – O feminismo brasileiro segundo Júlia Lopes de Almeida e Lima Barreto: movimento burocrático ou emancipador? Aponta o conservadorismo do segundo e a modernidade da escritora carioca.

escritos por Elódia Xavier, que buscam desvendar sob a tutela da narratologia os meandros da construção ficcional da obra Almeidiana e proceder a uma (re)visão sobre os seus textos romanescos divulgando-os cada vez mais. No entanto, há outros cuja análise, centrada em uma obra, encontram-lhe defeitos e impropriedades ao compará-la com textos de Machado de Assis e buscar-lhe influências do lusitano Eça de Queirós.

O veredicto final aponta para a má apropriação do modelo europeu de Naturalismo, considera **A Viúva Simões** como um “primo Basílio da periferia” e diz que Júlia Lopes de Almeida optou pelo sentimentalismo folhetinesco em detrimento da realidade brasileira. O teor desta análise mostra que a acadêmica desconsidera que tanto Aluísio Azevedo quanto Adolfo Caminha também foram acusados desta impropriedade, não sendo, no entanto, vetado o registro de seus nomes nas Histórias literárias. Ao mesmo tempo, a avaliação negativa permite que se instale uma controvérsia, colocando a obra da ficcionista em pauta. O que já é uma forma de valorização mesmo que por via indireta.

Desses apontamentos críticos apresentados avulta uma realidade: a crítica literária exercida no passado por pessoas não qualificadas, ou se qualificadas, tendenciosas ou interesseiras, prejudica, e muito, a projeção de qualquer artista. No caso da ficcionista carioca, foi capaz de provocar um impasse: produção abundante, com uma visão de mundo particular, conheceu a popularidade e o sucesso, mas ficou à margem da história oficial.

Fator relevante é a constatação de que uma boa parte dos trabalhos acadêmicos sobre Júlia Lopes são oriundos da área das Ciências Sociais, com ênfase nos aspectos sociológicos presentes nos seus textos e que foram poucos os

que se dedicaram ao estudo à luz dos estudos literários. Uma outra afirmação que pode ser feita, a partir dos trabalhos acadêmicos, é que há muito material a ser estudado. Também persiste uma situação paradoxal que opõe sucesso X esquecimento, o que torna indispensável a análise do contexto em que a ficcionista firmou-se, dos eixos temáticos que conformam seus romances, da ideologia presente em seus textos, para justificar que estivesse fora da nossa historiografia literária por um longo tempo. O projeto de resgate das escritoras brasileiras do século XIX, que já rendeu muitos frutos, como a reedição de diversas obras esquecidas, deve continuar para que se possa avaliar todo o potencial mostrado pelas “mulheres de letras” brasileiras.

Creio que até aqui consegui mostrar que se verifica, dentre outros aspectos, um crescente interesse da crítica acadêmica pelos textos escritos por mulheres e os esforços empreendidos para inventariá-los, permitindo o acesso ao “desconhecido”. Uma outra faceta relevante é que começa a constituir-se, assim, um lastro bibliográfico tanto crítico quanto ficcional, que permite um trânsito maior neste território bastante inóspito da produção de autoria feminina, anterior ao movimento modernista brasileiro.

Como uma tese leva tempo para ser escrita, não posso encerrar este capítulo sem apontar alguns resultados positivos sobre o estudo da obra de Almeida que surgiram nos últimos anos. Selecionei, dentre os mais importantes, a reedição de três de seus romances: **A Silveirinha (crônica de um verão)**, **A Viúva Simões** e **A Falência**. Além disso, a publicação de três Antologias. Por ordem cronológica, *Contos de escritoras brasileiras*¹⁴⁵, em que é reproduzido o conto *Memórias de um leque*, de autoria de Júlia Lopes e que assinala na Introdução a intenção de

¹⁴⁵Organizada por Lúcia Helena Viana e Márcia Lígia Guidin.

aproximar esses escritos do grande público. Uma das grandes contribuições deste prólogo é enfatizar que se reconhece na escrita feminina "marcas escriturais que, se não são exclusivas das narrativas femininas, aparecem em seus textos com muita frequência"(p. 7). A nota lamentável é verificar que os dados biográficos sobre Júlia Lopes estão equivocados (nascimento em Nova Friburgo e falecimento em Campinas).

Organizada por Zahidé L.Muzart aparece no final de 2004 o segundo volume da antologia *Escritoras Brasileiras do século XIX*. É volume de quase 600 páginas em que o resgate de nomes femininos do passado é feito junto aos dados biográficos e excertos de texto. Creio que se trata de material de importância capital para quem trabalha com Literatura Brasileira. É neste segundo volume que Peggy Sharpe organiza os dados sobre Júlia Lopes.

Finalmente, a publicação de *25 Mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Embora não conste nenhuma obra de Almeida no *corpus* da antologia, Luiz Ruffato, ao historiar a participação feminina nas letras brasileiras desde os seus primórdios, reconhece a escritora carioca "como a primeira prosadora brasileira possuidora de obra relevante esteticamente. [...] "(p. 8) e informa que a "primeira antologia brasileira de contos, publicada em 1922, trazia 35 homens e uma única mulher, Júlia Lopes de Almeida" (idem). Creio que são dados suficientes para reafirmar a importância de Júlia Lopes para a cultura brasileira.

3 PELO MUNDO DA NARRAÇÃO: ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS SUBVERSIVAS

À mulher é negada a autonomia, a subjetividade necessária à criação. O que lhe cabe é a encarnação mítica dos extremos da alteridade, do misterioso e intransigente *outro*. É musa ou criatura, nunca criadora. (TELLES, 1987).

Ter subvertido a situação exposta na sentença final da epígrafe, ou seja, tornar-se *criadora*, foi um projeto levado a termo, plenamente, por Júlia Lopes de Almeida justamente em uma época em que ser “das letras” era prerrogativa masculina. Valorizar sua posição dentro de uma sociedade androcêntrica e patriarcalista toma ainda maior relevo se computadas as datas de início e fim de seu labor literário, 1881-1934, se considerada *toda* a sua produção, independente do gênero praticado, além de todo o sucesso granjeado. E destaca-se ainda mais ao pensar-se que em 1929, Virginia Wolf ainda reivindicava um lugar para as mulheres, para as escritoras, enquanto Júlia Lopes já era considerada “nossa consagrada romancista.”¹⁴⁶ Pelo menos, mostrar e documentar esta trajetória foi o que procurei concretizar nas duas primeiras partes desta tese. Agora, minha intenção é mostrar que a prosadora não só subverteu a hierarquia estabelecida pela sociedade patriarcal e androcêntrica de seu tempo e ocupou um lugar antes destinado aos do sexo masculino, mas que, ao contrário do que boa parte da crítica disse, ela também buscou subverter o discurso hegemônico colocando “indícios de rebeldia” na representação das personagens femininas e nos respectivos discursos veiculados

¹⁴⁶AUSTREGESILLO, A. Op. cit., p. 37.

em seus romances. Mesmo que muitas vezes isto tenha ocorrido de forma quase imperceptível, uma análise mais acurada das estratégias narrativas empregadas na construção do texto romanesco irá revelar esta subversão. Mostrar como isto ocorreu é a tarefa que me propus neste capítulo final como forma de confirmar a inserção da escritora em seu tempo. Além disso, as estratégias narrativas que usou merecem destaque por ser uma das possibilidades de afirmar sua arte diante dos seus pares masculinos.

A forma romanesca pressupõe um trabalho especial com a linguagem. A expressão do conteúdo da história a ser narrada dá-se através de um processo de enunciação, do qual resulta a narração e que envolve diretamente a presença de um narrador. Através do seu discurso haverá a revelação da identidade do sujeito da enunciação e de sua visão do mundo. Ensina Tacca¹⁴⁷ que o romance "é uma luta entre as múltiplas maneiras possíveis de contar algo. Ou, de um outro modo, "é também uma questão de polifonia e de "registro" além de uma questão de planos e de perspectivas" (idem).

A escolha da forma de contar constitui-se numa opção deliberada do autor diretamente relacionada com sua intenção, ou melhor, com a função que ele delega ao texto. Tecnicamente trata-se de "um relato assumido por um narrador, numa determinada forma ou pessoa (gramatical), que alude a um dado tempo e nos põe em contato com certas personagens"¹⁴⁸. Aqui convém fazer uma pequena pausa e referir a relação autor-narrador, sendo o primeiro "uma entidade real e empírica"¹⁴⁹ e o segundo, "o autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa".

¹⁴⁷TACCA, Oscar. Op. cit., 183, p.25.

¹⁴⁸Ibidem, p. 14.

¹⁴⁹REIS & LOPES. Op. cit., 1988, p. 61.

Ao lermos enunciados do tipo – "Foi na casa da casuarina que vivi até os cinco anos¹⁵⁰" – ou, - "Era pela enchente da maré da lua cheia"¹⁵¹ ou ainda, - "O Doutor Morton voltou-se e fixou no recém-chegado os seus olhos azuis empapuçados¹⁵²", ocorre-nos perguntar quem é que está contando, falando no texto, ou seja, quem é o narrador da história (quem dirige a narrativa)?. O que quer contar e para quem faz o seu relato (o narratário ou leitor implícito).

Este narrador não pode, em se tratando da matéria ficcional, ser confundido com o nome da capa, ou seja, com uma figura de existência real. Ele é um ser que só existe no papel, que se materializa através da narrativa, portanto, só se constitui através da palavra. Genette¹⁵³ definiu-o como aquele que detém um "papel fictício, ainda que diretamente assumido pelo autor", como o autor intelectual da comunicação narrativa¹⁵⁴. Para Tacca¹⁵⁵ "o autor dá a palavra ao narrador, e este, eventualmente, às suas personagens". Ele assinala a diferença entre autor e narrador, advertindo que "sem narrador, não há romance – ainda que a figura do primeiro apareça muitas vezes por cima do ombro do segundo". "Este "aparecer por cima do ombro" significa que sendo registro, além de arte, a obra serve para mostrar o mundo real, colocando em evidência vivências, discursos e ideologias que serão manipulados pelo autor.

Essa manipulação, principalmente tratando-se daqueles que orientam seus escritos pelos fundamentos da escola realista, inclui conceitos tais como *objetividade* e *verossimilhança*. O primeiro define que a imparcialidade do autor diante do fato

¹⁵⁰ALMEIDA, Júlia Lopes, s/d, p. 6.

¹⁵¹Ibidem, p. 5.

¹⁵²ibidem, p. 1.

¹⁵³GENETTE, Gerard. Discurso da narrativa. Lisboa, Vega, s/d, p. 213.

¹⁵⁴Definida aqui como processo e prática interativa suscetível de evocar pelos menos dois sujeitos (o eu/ o tu, o narrador/ o narratário).

¹⁵⁵TACCA, O. Op. cit., p. 24 e 65.

narrado é que deve sobressair; no segundo, estará em jogo a credibilidade do que ele narra. Muito embora fosse o propósito do autor realista atingir a plenitude da primeira, sabe-se que a imparcialidade total é quimera, atingindo o autor, na realidade do texto, somente graus de imparcialidade.¹⁵⁶

Nas palavras de Saraiva¹⁵⁷ como a narrativa resulta tanto do que se narra como do modo como se narra, ao se ater aos aspectos formais do texto, é facultado ao leitor construir hipóteses interpretativas que, por sua vez, conduzem à apreensão do projeto de escrita do autor. Aqui, entende-se autor como um homem (no sentido genérico e abrangente de ser racional) de ofício (poético), estimulado pelo afã de criar.¹⁵⁸ Léa Masina¹⁵⁹ aponta a proeminência do autor diante da narrativa e a importância da linguagem que ele utiliza:

Nomeado ou não no discurso narrativo, o escritor nele se inscreve, pois é sua a visão de mundo que ali se articula.

Além disso, cabe à linguagem literária dar conta de múltiplas funções para além da expressão do mundo individual: ela deve exprimir o sentimento de um tempo. Já diziam os antigos que o escritor é o arauto de uma época e sua voz é a síntese de múltiplas vozes (p. 103).

Nesse trecho, a crítica destaca elementos importantes pertinentes ao discurso ficcional: a visão de mundo e as múltiplas vozes que nele ecoam. A primeira se refere aos valores a serem veiculados pela narrativa, e é onde *detectamos* a presença do autor (real) e sua posição na sociedade e no seu tempo. A segunda relaciona-se com os diversos discursos proferidos dentro das variadas estruturas sociais que compõem esta sociedade e que são captados pelo prosador.

¹⁵⁶TACCA, O. Op. cit., p.39.

¹⁵⁷SARAIVA, Juracy A. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Universidade de São Paulo; São Leopoldo, RS: Unisinos, 1993, p. 40.

¹⁵⁸TACCA, O. Op. cit., p.18.

¹⁵⁹MASINA, Lea e FARACO, Sérgio. A emergência da memória. In: *Questões de Literatura*. Márcia Helena Saldanha Barbosa, Paulo Becker (orgs.). Passo Fundo: UPF, 2003.

Assim, o universo diegético vai dar representação às práticas sociais, mas será, também, lugar de subversão dessas, pois o escritor capta a multiplicidade de situações vivenciadas pela sociedade e as representa dentro do universo ficcional. As variadas *visões de mundo* serão apresentadas ao leitor, incitando-o ao julgamento dessas. Essas *vozes* representam as *máscaras* assumidas pelo autor e que são identificadas pela *voz* do narrador e pelas *falas* dos personagens. Assim, discurso e voz estabelecem a natureza pluridiscursiva¹⁶⁰ e plurivocal do romance. Tratando-se do *discurso do narrador*, Fernandes¹⁶¹ adverte – "Ninguém narra sem saber. O narrador narra aquilo que conhece [...]. Além do mais, o discurso do narrador é um discurso perigoso. Seu objetivo é que o leitor venha a ter o mesmo ponto de vista de quem narra". Essa última frase é de suma importância ao pensarmos a ficção de Júlia Lopes como instrumento subversivo dentro da sociedade em que atuava.

O estatuto do Narrador pode ser definido ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra – ou intra ou hipodiegético) e pela sua relação com a história (hetero – ou auto ou homodiegético)¹⁶²

Na análise do discurso narrativo torna-se produtivo o estudo das categorias narrativas do tempo, do modo (tipo de discurso utilizado pelo narrador) e da voz. O primeiro, pode manifestar-se através de índices temporais disseminados pelo narrador permitindo mensurar a sucessão cronológica dos eventos (idem, p. 38). O segundo, engloba a dinâmica de transmissão do discurso, ou seja, a distância em

¹⁶⁰BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance) 4ª ed. São Paulo; Unesp, 1998.

¹⁶¹FERNANDES, R. C. Op. cit., p. 40.

¹⁶²GENETTE, G. Op. cit., p. 247).

que o narrador se coloca diante dos fatos narrados, mais próximo ou mais distante e a forma pela qual os acontecimentos são percebidos. Significa elucidar sob qual perspectiva a história é contada (focalização). Os estados do discurso, para Genette – narrativizado, transposto ou reportado – respectivamente indireto livre, indireto e direto definem a maior ou menor participação do narrador e sua maior ou menor credibilidade. São esses os modos de representação do discurso da personagem e estão relacionados com a função de *quem vê*, diferenciando-se então daquele que é responsável pela enunciação, classificado por Genette como a instância narrativa da voz, ou seja, *aquela que fala*.

É pertinente aqui ressaltar que nem sempre aquele *que vê* coincide com aquele *que conta* (o narrador). E depois de Genette, Mieke Bal em seu **Narratology: introduction to the theory of narrative** (1985) aprimorou a definição genética preocupando-se com a diferença entre o sujeito e o objeto focalizado. Para a teórica, a *focalização* é a relação íntima entre a visão, o agente que vê e o que é visto. No desenvolvimento da narrativa, a inclusão de diferentes pontos de vista, por exemplo, na construção das personagens, acaba fornecendo ao leitor uma unidade multifacetada, mais complexa, que por si só acarreta como consequência uma visão mais ampla, direta tanto do autor (real) quanto da narradora, ou da protagonista. São estratégias de enriquecimento da história e de desvelamento da posição estético-ideológica do escritor. Nas palavras de Bal: "Whenever events are presented, they are always presented from within a certain 'vision'. A point of view is chosen, a certain way of seeing things, a certain angle, whether 'real' historical facts are concerned or fictitious events" (1985, p. 116). Em consequência desta formulação, a teórica questiona: "What is this vision like and where does it come from"? (idem).

A resposta envolve diretamente o estatuto narratológico da VOZ. Esta instância narrativa carrega a subjetividade do narrador, os valores que quer transmitir e os efeitos que busca desencadear. Em razão de sua importância para a determinação da política de representações geradas no texto é que cabe aqui realçar um questionamento e uma posição. Trata-se de estabelecer que nos romances aqui analisados, a figura do narrador assume uma caracterização específica que me obriga a considerá-la inserida na categoria do feminino. Como já havia discutido em minha dissertação de Mestrado, muito embora a figura do narrador não seja marcada por traços de gênero, não seja identificado por nomes femininos e tampouco haja correlação entre a figura da autora com a da narradora, pressupor que por ser escrito por uma mulher esta tenha que ser feminina é problemático. No entanto, afirmo que nos romances escritos por Almeida o condutor do relato é uma Narradora.

Para isso, valho-me do desenvolvimento teórico de Susan Lanser¹⁶³ (1992) e Isabel A. Magalhães (1995). Na introdução de seu livro, intitulada – **Toward a feminist poetics of narrative voice**, Lanser refere a preocupação das críticas feministas contemporâneas com o termo VOZ ressaltando que este tornou-se a *trope of identity and power* (p. 3). Em relação à poética da narrativa ela correlaciona o termo com a figura do narrador, insistindo em que – "the narrative voice and the narrated world are mutually constitutive" (idem), portanto, quando as teóricas feministas falam sobre VOZ, estão se referindo "to the behavior of actual or fictional persons and groups who assert woman centered points of view" (p. 4). Este posicionamento leva Lanser (1992) a afirmar – "the act of writing a novel and seeking to publish it – [...] – is implicitly a quest for discursive authority: a quest to be heard,

¹⁶³LANSER, Susan Sniader. *Fictions of authority – women writers and narrative voice*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1992.

respected, and believed, a hope of influence" (p. 7). Conseqüentemente ela aventa a hipótese da construção de *voz feminina* (como designação do gênero gramatical do narrador, ou seja, uma narradora) embora reconheça que a *função-autor*, "that grounds Western literary authority is constructed in white, privileged class male terms" (p. 6). Dessa forma, o espaço ocupado pelo Narrador (ou Narradora) dentro da diegesis torna-se lugar of ideological tension made visible in textual practices. (idem). O que se traduz na realidade do texto ficcional em aspectos que denunciam um modo de estar no mundo que pertence ao elemento feminino. Magalhães afirma:

Se é certo que as entidades narradoras nem sempre aparecem claramente identificadas como personagens mulheres, é igualmente verdade que, na maioria dos casos, elas se deixam perceber como tal, mostrando-se até, clara ou veladamente, como coincidentes com as autoras (1995, p. 31).

Este "deixar-se perceber" aflora, ainda rastreando o pensamento de Magalhães, na criação de personagens femininas, na cobertura de maior variedade de ambientes sociais, na percepção da realidade de uma dimensão telúrica, da relação com o tempo e da auto-referencialidade.

A concomitância destes aspectos acrescidos da relação mãe-filha, do abuso de diminutivos, daquele "olhar míope", identificam uma narradora tanto quanto são "recorrências" da escrita feminina, segundo Magalhães (p. 30).

Assim, mesmo que a voz narrativa não mostre nenhum marca identitária que possibilite caracterizá-la feminina, sua subjetividade a denuncia como tal, impedindo-me de nomeá-la – Narrador - , mesmo que, como define Fiorin¹⁶⁴, esta denominação não signifique uma filiação ao gênero masculino, mas seja decorrente de "o masculino ser numa série de línguas, o genérico, isto é, o termo que indica conjuntamente nomes masculinos e femininos", conseqüência, segundo ele, do

¹⁶⁴FIORIN, J. Op. cit., p. 15.

"prestígio do homem nas sociedades patriarcais". Torna-se, portanto, politicamente correto declinar no feminino já que buscamos a simetria entre os dois sexos.

Portanto, considerando o privilégio dado às personagens femininas, a insistência em colocá-las como protagonistas dos seus romances passo a explorar o universo romanesco dominado pelas narradoras almeidianas e as implicações da VOZ que nele ecoa. Para Tacca ¹⁶⁵ o mundo do romance é "[...] mundo cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele sua origem". Será?

É o que passo a perseguir na seqüência do capítulo focalizando, como já adverti, o estatuto da Narradora em sua relação com a instância narrativa da VOZ.

3.1 Memórias de Marta: rebeldia inútil

A escrita do Eu é uma recriação individual do mundo. Nela, o sujeito situa-se no universo, ordena a sua vida na escrita, "junta os pedaços", arruma a casa. Esse "arrumar a casa", colocar em ordem as recordações e reflexões, nem sempre é fácil e quase sempre é doloroso. (Luana Soares de Souza)¹⁶⁶

Ao anunciar a publicação de *Memórias de Martha*, o responsável pela secção *Chronica Literária* (J. dos Santos) adverte aos leitores que a "autora não chamou romance; chamou apenas **narrativa**". Logo a seguir, começa a resumir a narrativa: "A história nos é referida, como se a protagonista tivesse a palavra". Junte-se a esse fator a denominação contida no título – *memórias* - e temos um relato em primeira pessoa, autobiográfico (ou pseudo-autobiográfico, já que ficção), com predomínio do psicológico sobre as ações, em que tempo presente e tempo passado são

¹⁶⁵TACCA, O. Op. cit. p. 61.

¹⁶⁶SOUZA, Luana Soares. O Eu (des)construído em Conta Corrente I, de Vergílio Ferreira. In: *Literatura Confessional*. Maria Luiza Ritzel Remédios (org.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, p. 139.

aproximados na narração. Essa narradora "ordena o mundo de acordo com o que vê e com o que pensa"¹⁶⁷, tudo dela partindo e ao mesmo tempo, tudo a ela retornando.

Assim, a narrativa traz o passado sob a ótica subjetiva de quem o viveu e o retoma através da escrita. Ela é sucessora das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis (1839-1908), e contemporânea de *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia (1863-1895). Não tem o sarcasmo da primeira, mas aproxima-se da melancolia da segunda, sendo, no entanto, narrada por uma voz feminina em oposição às duas primeiras. Como o livro de Pompéia, o da ficcionista também apresenta um "objetivismo bem característico do realismo-naturalismo, tal como é observável na ficção brasileira na década de 80/90; tanto quanto uma acentuada notação subjetiva, marcando com a presença insistente de um EU lírico ou crítico as construções de seu imaginário"¹⁶⁸, com a predominância dessa última. A narradora-protagonista julgará no presente as ações ocorridas no passado sob o prisma das sensações e impressões que elas provocaram e ainda provocam. Como muitas das obras do período, esse romance também sofrerá alguma influência das teorias deterministas do meio, da raça e do momento com uma "tendência à morbidez de cenas de morte" (idem), não se configurando, no entanto, como um romance de tese ao estilo Zola, pois a fatalidade naturalista será vencida pela ideologia almeidiana de recuperação da vida através do trabalho.

Nos romances, o "meio em que terá de agir", caracteriza o cenário onde os enredos se desenvolvem e as personagens "vivem". Este "cenário" é o espaço físico, geográfico, que nos romances de determinados períodos literários, como no do

¹⁶⁷SOUZA, Luana Soares. Op. cit.

¹⁶⁸BRAYNER, Sonia. Op. cit.

Romantismo ou no do Realismo, foram de fundamental importância para os propósitos de cada escola.

Tratando desse aspecto, Antônio Dimas¹⁶⁹ assinala que *para* "a pesquisa do espaço em literatura é o romance realista-naturalista do fim do século 19(...) campo extraordinário" (p. 47), de exemplos. Muito embora Antonio Austregésilo¹⁷⁰ tenha enfatizado que a ficcionista carioca "nunca se filiou nessa ou naquela escola e nunca se deixou influenciar por qualquer escritor" (1923, p. 37), é possível identificar características do momento literário vivido com maior ou menor intensidade em suas obras. A propósito do assunto, reconhece José Veríssimo¹⁷¹ (1916) que "Entre os poucos romances da vida brasileira, tal qual ela é pelo menos aqui vivida, que possam realizar ou idealizar pela arte essa vida, figurará desde hoje o romance de D. Júlia Lopes" (p. 6).

O cenário principal, o Rio de Janeiro, capital do Império, traz espaços muito específicos e caracterizadores de um determinado período de nossa história e da vivência de muitos de nossos romancistas. Dentre eles, José de Alencar, Machado de Assis, Carmem Dolores e Raul Pompéia. Se em *O Ateneu* o colégio-internato retratado por este último guardava estreita relação com o Colégio Abílio, onde o escritor estudara, em *Memórias de Marta*, também se podem estabelecer relações entre o ambiente ficcionalizado e a experiência de vida da escritora carioca, nascida e criada dentro do ambiente do Colégio de Humanidades, também no Rio de Janeiro, que pertencia ao seu pai e onde tinha tido a irmã Adelina como mestra.

¹⁶⁹DIMAS, A. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Série Princípios).

¹⁷⁰AUSTREGÉSILO, A. Op. cit.

¹⁷¹VERISSIMO, José. Um romance de vida fluminense. In: *Estudos de Literatura Brasileira*. São Paulo: USP/Itatiaia, 1977.

Uma nota manuscrita afixada ao volume que lhe pertencia, confirma e reforça minha afirmação, havendo inclusive uma harmonia entre o nome da personagem e a da adjunta que trabalhava no colégio dirigido pelo Dr. Valentim, reminiscência do espaço real na recriação do ficcional. É traço constante na escrita feita por mulheres, e do qual a escrita de Júlia Lopes não se exime:

Este foi o meu primeiro ensaio de romance. Feito em solteira, sob a impressão de certas observações infantis. [...]. A adjunta Marta não será por ventura a mesma pobre D. Marta que ajudou minha irmã Adelina a ensinar-me as primeiras letras? Creio bem que sim. As cenas brutas do livro, o pequeno alcoólico, foram pressentidas através do muro que dividia o meu colégio de um movimentado cortiço de S. Cristóvão. Aquele ambiente inspirou à minha sensibilidade de menina muita melancolia [...].¹⁷²

Esta melancolia traduz-se no texto num estilo de linguagem que dá a “impressão” de que em vez de “gritar” sua revolta diante das situações difíceis, ela “sussurra”, suavemente sua história. No entanto, predomina nesta narrativa de Júlia Lopes a oposição de espaços, o do cortiço, degradado e o da escola, configurado como um “paraíso”.

Entre o cortiço miserável em que passa a viver e o colégio que irá freqüentar, a personagem estabelecerá relações de oposição, numa dialética sentimental marcada pelas sensações – “O sol não entrava arrojado e luminoso pela janela do ensombrado quarto do cortiço, como pelas de moldura envernizada da aula” (p.31), ou ainda, “e à noite mal dormíamos no quarto fechado e úmido, cheirando ao querosene da lâmpada” (p. 39), mas – “A sala de aula com o seu relógio de parede colocado sobre o crucifixo de marfim, em frente ao retrato litografado do Imperador, parecia-me a visão do paraíso” (p. 71). Numa clara oposição ao iluminado espaço escolar, no entorno do cortiço “está a presença infecta do matadouro que se alastrava pelo bairro enchendo-o ao mesmo tempo de mau cheiro, de insetos e de

¹⁷²Vide Anexo n. VI.

urubus" (p.13) Imagem bem distante do casarão da família burguesa de Lucinda onde – "O ar recendia a flores e frutas. Tudo polido, arejado e grande" (p.18).

O título do romance de Júlia Lopes – **Memórias de Marta** – remete à forma narrativa autobiográfica que para Philippe Lejeune.¹⁷³, é - "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad".

No entanto, diferentemente dos critérios estabelecidos por Lejeune para a configuração de uma autobiografia, no livro de Júlia Lopes não há correspondência entre a identidade do autor real e a do narrador ou do primeiro com o personagem. O nome da capa do livro não corresponde ao do título, nem ao nome de quem narra, nem ao nome de quem é narrado, o personagem. Trata-se, então, como irá afirmar o próprio Lejeune, de uma autobiografia ficcional. E essa "tem um fundo cultural submetido ao filtro subjetivo de quem a escreve. O Eu torna-se flagrantemente social, ao mesmo tempo que se torna um Eu duplo"¹⁷⁴.

Essa duplicidade repousa no fato que quem narra é um e quem protagoniza a ação, embora tenha a mesma identidade, é um outro "eu" (o "tu" narrado), já que resultado de "uma recriação em que se fundem memória e imaginação".¹⁷⁵ E aqui, duas leituras são possíveis: a memória da própria escritora e a sua imaginação criadora, e a memória da personagem-narradora na incerteza entre o que realmente viveu e aquilo que pensa ter vivido e agora quer transmitir.

¹⁷³Uso aqui a tradução espanhola – "El pacto autobiográfico" – Suplementos Antropos, Barcelona: Editorial Antropos, dez 1991 (Monografias temáticas, p. 29).

¹⁷⁴Op.cit., 1997, p.128.

¹⁷⁵FERNANDES, R. Op. cit, 1996, p.133.

Configura-se então a “memória” como reduto e origem da história a ser contada. Em relação a essa, resume Turchi¹⁷⁶ que:

[...] a memória tem mostrado sua face complexa de ponte entre o presente e o passado; que não reconstrói o tempo, mas também não o anula, permitindo o retorno do vivido, qualquer que seja a caracterização: memória involuntária ou voluntária, consciência ou lembrança (p. 210).

A voz que comanda o texto mostrará o privilégio do estudo e do trabalho na construção de uma vida, de uma identidade dentro de uma sociedade patriarcal, burguesa e racista. Esta não dava muitas oportunidades de sobrevivência e de realização profissional às mulheres em geral, e em particular, a moças órfãs, pobres e não dotadas de atributos físicos, o que se configurava como "uma carga excessivamente pesada, uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria", segundo Telles.¹⁷⁷

Para Júlia Lopes, no entanto, a situação precária da mulher na sociedade capitalista de seu tempo poderia ser revertida e a fórmula estava na instrução e na educação dessa. Plenamente consciente das desvantagens enfrentadas pelo elemento feminino dentro de uma sociedade machista, ela mostrará na fala de suas personagens, ou através da voz narradora, a oposição entre os discursos masculino e feminino, formas antagônicas de pensar a posição de cada segmento dentro da estrutura social.

O romance de Júlia Lopes dá destaque a uma mulher que não teria, em virtude de sua trajetória pessoal acidentada e dos preconceitos da sociedade em que os fatos se passam, nenhuma chance de vencer as barreiras econômicas e sociais que foram postas em seu caminho. Mas a escritora, feminista consciente e atuante, irá

¹⁷⁶TURCHI, Maria Zaira. Graciliano Ramos: Memórias Cruzadas. In: *Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

¹⁷⁷TELLES, N. Op. cit., p. 403.

mostrar formas de reverter a “má sorte”, a “má sina”, a orfandade, a pobreza, a feiúra. Uma delas, o magistério, garantindo um certo prestígio na sociedade e algum dinheiro para as despesas.

A lei que instituiu a instrução pública no Brasil, de 1827, elegeu preferencialmente as do sexo feminino para o papel de educadoras, colocando-lhes nas costas uma cota imensa de responsabilidade e estendendo a maternidade ao exercício do magistério:

As mulheres carecem tanto mais de instrução, porquanto são elas que dão a primeira educação aos seus filhos. São elas que fazem os homens bons e maus; são as origens das grandes desordens, como dos grandes bens; os homens moldam a sua conduta aos sentimentos delas¹⁷⁸ (p. 447).

O texto legal deixa claras as expectativas da sociedade perante o comportamento da mulher que se torna mestra, atribuindo-lhe um papel tão relevante que cria um paradoxo em relação ao tratamento discriminatório que essa mesma sociedade lhes dispensava. Mas não se pode deixar de reconhecer que as escolas Normais foram uma das primeiras iniciativas para a profissionalização da mulher, muito embora, como adverte Louro em seu texto, essa profissionalização tenha se dado mais por necessidade da própria sociedade em treinar as jovens normalistas para que formassem cidadãos corretos, do que em prol do crescimento intelectual das do sexo feminino.

De qualquer forma, foi uma nova oportunidade de socialização da mulher e fonte de renda, embora os salários fossem baixos, pois se convencionou que a profissão deveria ser exercida só até que viessem a casar, quando então o marido assumia o sustento (LOURO, 2000, p. 453).

¹⁷⁸ LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. 3. ed. In: *História das Mulheres do Brasil*. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). São Paulo: Contexto, 2000.

A abertura para o universo diegético se dá através da **Memória de Marta** - adulta, protagonista e narradora, personagem e autora da história narrada. Esta voz que conforma a instância narrativa reflete no presente da escrita sobre o seu mundo e os seus limites: "O mundo de cada um é limitado pelo que abrangem os raios de sua capacidade visual ou pelo que lhe sugere a sua imaginação. Esta em mim sempre foi de fôlego curto, assim como o meu círculo social muito restrito" (p.3).¹⁷⁹

O presente da reflexão e o do relato remetem ao passado da narradora, aqui identificada por um "Eu" cujo nome é sugerido pelo título; afinal são as "memórias" de Marta. Ela opõe em seu discurso a habilidade ou sentido da visão, concreta, à da imaginação, de natureza abstrata. Afirma a exigüidade da última tanto quanto do seu "circulo social", sugerindo de antemão uma realidade pobre que produziu como consequência uma personalidade limitada: "medrosa de mim mesma" (p. 5).

Na seqüência do parágrafo que dá início à narrativa, a narradora, introspectiva e emotiva, declara o propósito do relato que faz – "Não tendo sabido viver ;sinto entretanto um prazer confuso em reviver, em levantar os meus mortos, pôr-me a olhar para eles, e colher aqui e além, nos frangalhos da memória a expressão fugidia de certas paisagens e de certos seres" (p. 3). Assim, é nos "frangalhos da memória que Marta, passados trinta e tantos anos" (p. 28), busca na "memória involuntária ou voluntária, consciência ou lembrança"¹⁸⁰, elementos para reconstruir sua vida pregressa. Vida essa marcada pela *casa da casuarina*, onde vivera até os *cinco anos* e o pai morrerá de *febre amarela*, até tornar-se adulta, incluindo o casamento *numa tarde de verão* e o falecimento da mãe ao final do relato. Assim, é a morte o ponto de partida para uma nova realidade. A morte do pai, a interromper a trajetória

¹⁷⁹Todas as citações sobre *Memórias de Marta* serão retiradas da edição Truchy-Leroy, Livraria Francesa, s/d.

¹⁸⁰TURCHI, M. Op. cit., p. 210.

de paz, das boas condições de vida, do descuido com a sobrevivência já que era ele o mantenedor da família. A da mãe, dando início a um novo ciclo de vida: senhora casada e professora nomeada (na versão em folhetim, a de mãe feliz pelo nascimento de uma filha que se assemelhava à avó).

Embora marcada predominantemente pelo espaço e pelo tempo psicológicos a trajetória da protagonista principiada "nesse prédio da rua de Santa Ana" (p. 7), na "Cidade Nova" irá levá-la até o "modesto cortiço da rua de São Cristóvão" (p.11). O deslocamento espacial servirá de indicativo das mudanças ocorridas em relação a sua condição econômica. Ela recorda: "Lembro-me de que vivíamos nós duas sós; minha mãe engomando para fora [...] vestida com o pobre traje de viúva, já velho e russo [...]". (s/d, p. 10).

Marta, adulta, neste relato memorialista centrado no período da infância, mostra que no corpo tenro dos seus cinco anos a mudança para o cortiço deixara marcas: – "Enfraqueci; mirrei, encheu-se-me o pescoço de caroços linfáticos" (s/d, p. 3) Este meio hostil irá condicionar diretamente sua vida – "Cresci vagarosamente, como se me não bastasse para o desenvolvimento o espaço estreito daquela alcova [...] (p.11)". A aparente inocência atribuída a este risonho período da vida, se desvanece no tratamento dispensado à pequena Marta pelas outras crianças do cortiço que, embora companheiras de folguedos, são motivo de queixa para a narradora no presente e suscitam lembranças dolorosas: "Chamavam-me lesma! mole! palerma! e riam-se das minhas quedas, da minha magreza e da minha timidez" (p.14).

A perda da inocência dava-se a cada momento da convivência e só o carinho de uma menina, a Carolina, filha da ilhoa, lhe havia minimizado as humilhações. Ela

“era compassiva” e defendia Marta da maldade dos outros irmãos e da estupidez da lusitana, sua mãe. Isto lhe acarretara dissabores, como na ocasião em que, compadecida da pequena amiga por estar esta com fome, dera-lhe seu quinhão de comida e tivera que enfrentar a fúria materna. A ilhoa, raivosa, batera-lhe sem piedade, argumentado aos altos brados: “[...] bato-te para que saibas que não se mexe na comida sem minha licença” (p.16). Pela ótica amadurecida de Marta - narradora, a descrição da vizinha de cortiço, claramente influenciada por um forte matiz naturalista, é deprimente:

A pobre sofria calada as rebentinas da mãe, estava sempre magra, espigada, e no seu rosto oval sardento, os olhos claros derramavam uma tristeza impressionadora. Era a doença, era o cansaço, porque ela, estupidificada pelo meio, nem tinha consciência do sofrimento (p. 32).

Os adjetivos (pobre, tristeza impressionadora) empregados pela voz narrativa, levam o leitor a compactuar com a pobre Carolina e a lamentar seu destino. Destino tão trágico quanto de seu irmão, Manuel, o qual impressionava a pequena Marta, pois: “[...] tinha dez anos, era magro, orelhudo e pálido; cheirava sempre a cachaça e vivia fumando as pontas de cigarros encontradas no chão” (p. 22). Maneco, como o chamavam, induzido ao vício pelo “vendeiro da esquina, o Seu Joaquin, quem, para rir, fora ensinando o rapaz a beber [...]” (p.32), estava sempre a “tremer muito, com as orelhas descaídas para a frente, a cabeça raspada à escovinha, cheia de falhas de cabelo, das cicatrizes dos seus trambolhões” (p. 66). A falta de cuidado, o ambiente promíscuo, a maldade do vendeiro traçam o destino ingrato do pequeno que, ao morrer, na visão de Marta – “[...] dormia o último sono, tão magro, tão branco, tão fino, que mal se distinguia nos lençóis” (p. 68), e cujo desaparecimento deixou todos em seu redor, silenciosos: “Nenhum gesto, nenhum acesso, nenhum ataque perturbou a tristeza grave daquela morte tão esperada e tão triste... Estavam

todos quietos" (idem). Aqui, a voz narrativa e a visão (focalização) da personagem - protagonista unem presente e passado demonstrando quanto o episódio deixou marcas negativas em Marta.

A tragicidade da situação vivida pelas crianças acentua-se quando envolve as da raça africana. O próprio discurso da narradora estigmatiza-as ao destacar caracteres pessoais como marca de depreciação e desvelamento de um forte preconceito de raça, de cor. Situam-se neste caso a personagem Matilde – “menina mulatinha”- que era “feia, escura, marcada de bexigas e [tinha] o cabelo encarapitado” (p. 26); e “um mulatinho”, o Lucas, - “[...] muito sujo, e que passava a vida a mentir [...]” (p. 23). Aqui, novamente, os adjetivos estão presentes na fala da narradora e acentuam as diferenças entre as da raça branca e as de descendência africana, pondo a descoberto um posicionamento ideológico que parece acompanhar o senso comum da sociedade de fins do século XIX. No entanto, no texto de Almeida não há aquela visão deformada, determinista presente nos romances dos demais autores naturalistas como assinalou Telles¹⁸¹ em sua tese ao escrever: “[...] os pobres não são chamados de gentilha nem são o resultado de hereditariedade. Ela trata-os como deserdados, como vítimas de um mundo desigual” (p. 478).

Ao longo da prosa romanesca, Marta-narradora irá intercalar presente e passado, ambos marcados pelas sensações, pelas impressões que fatos e gentes provocaram. No entanto, essa voz dupla deixa claro que as lembranças estão sujeitas às trapaças da memória, que as torna incertas: “De algumas coisas mais recordo-me, às vezes, mas numa fugacidade tal que não me deixam a sensação da saudade, mas a da dúvida” (s/d, p. 7).

¹⁸¹TELLES, N. Op. cit., p. 478.

Estabelecida a dúvida, a narradora, no presente, aponta elementos que desaparecem com o passar do tempo e que esta tenta recuperar através da memória: "Dizem que o som da voz de quem morreu é a primeira coisa que se perde na lembrança de quem fica" (s/d, p. 10) No entanto, tão forte é a relação mãe-filha que, embora a primeira tenha morrido há muito tempo, Marta-adulta, ao narrar o passado, sente "ainda o timbre enrouquecido da voz" de D. Marta. A protagonista analisa todo o carinho, sacrifício e amor que lhe foram dedicados pela mãe e os transporta para todas as mães do Brasil, ecoando aí a voz da própria escritora:

Com que orgulho eu penso na desvelada solicitude que tem em geral a mulher brasileira para o filho amado! Não o repudia nunca, trabalha ou morre por ele; coração cheio de amor, perdoemos-lhe os erros da educação que lhe transmite, e abençoemo-la pelo que ama e pelo que padece (p.137).

É uma afirmação que a ficcionista irá colocar tanto na prosa ficcional quanto nos textos jornalísticos, crônicas e irá repetir nas conferências. Tem um sabor de teor positivista, colocando a mulher-mãe no papel de formadora de cidadãos.

Em relação aos espaços em que se movimentam as personagens, além de salientar a oposição entre os espaços dentro da própria cidade, a narradora mostra, também, a comparação entre os malefícios da cidade e os efeitos benéficos da vida no campo. Contrapondo estes dois espaços, vivenciados pela protagonista, a narradora pinta um quadro muito idílico do cenário rural onde "os pássaros cantavam alegremente, saltitando de galho em galho. [...] A cada curva do caminho [eu] divisava lá embaixo os grandes vales atufados em verdura [...]" (p.113). Esta pureza, segundo o personagem Luis, primo de dona Anita, sua mestra, "é inviolável, sendo um grande crime contaminá-lo com as mazelas da cidade" (p. 96). Os vícios e

a degradação da capital são por ele resumidas de forma incisiva acentuando ainda mais a diferença entre os dois espaços:

Creia-me priminha: para dar valor a estas maravilhas é precisa a imundície do Rio, as suas ruas estreitas com mantas de carne seca penduradas nas portas dos armazéns; aquela população masculina vestida de preto que dá aos cafés aspectos soturnos; os tálburis conduzindo parteiras e médicos aos solavancos sobre o pavimento escalavrado; o calor; os mosquitos; os benefícios das atrizes más; e a saturação de muitas outras calamidades, fora a febre amarela [...] (p. 97).

O trecho em destaque traça uma panorâmica decadente da capital do país, nada condizível com o cenário daquela que era, por estes tempos, a mais importante cidade do Império. Sua leitura permite até que se estabeleça um paralelo entre o texto ficcional acima transcrito e o histórico abaixo citado, onde Pesavento (2002) aponta que

a 'questão urbana' se colocava como um problema posto para os dirigentes de uma cidade com mais de 200.000 habitantes. Limpeza pública, transporte, segurança, moradia e iluminação eram exigências de uma capital que respondia às necessidades do café, principal produto de exportação, e a um crescente fluxo de imigrantes (p. 167).

Neste entrecruzar de informações entre os dois textos, ressalta-se a habilidade da romancista em transpor para o ficcional seu momento histórico, dando-lhe, no entanto, matizes próprios. Se o espaço estava assim distribuído, entre lugares degradados como o cortiço e ilhas de civilização representadas pela escola e pelas habitações dos burgueses, como se dividiam seus ocupantes? Que relações estabeleciam com o ambiente em que ocupavam?

Tratando do contexto *social*, composto pelos indivíduos de uma sociedade, reforça Luiz Roberto Lopez,¹⁸² em relação ao romance realista, "que é nele que os dramas pessoais se elaboram a partir da inter-relação entre as complexidades dos

¹⁸²LOPEZ, Luiz Roberto. *Cultura Brasileira - de 1808 ao pré-modernismo*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995, p. 50.

indivíduos e o contexto social onde se acham imersos e com o qual se conflituam". Não há como fugir deste relacionamento condicionante. Assim, a protagonista, pertencente a uma classe de família mais abastada e que perdeu seu *status* por vicissitudes econômicas, passará a conviver com os moradores do cortiço, sempre vigiada de perto pela mãe; entre as colegas de escola e, esporadicamente, com a filha da freguesa de sua mãe, a Lucinda. Uma convivência de medos, brutalidades, vergonha para o qual não estava preparada e da qual procurará fugir assim que a idade e a oportunidade de profissionalização permitirem.

Nos bancos escolares a convivência era mais pacífica ou seleta. Havia a Clara Silvestre¹⁸³, "filha de uma modista, uma das mais asseadas do colégio, a mais instintivamente faceira" (p. 28), que muitos anos depois Marta iria reencontrar numa situação em que um comportamento suspeito irá indicar ter essa enveredado pelo caminho da luxúria e dos prazeres, culminando a vida de mundana com uma gravidez. No momento do encontro entre as duas ex-colegas, o contraste passado/presente se apresentará como constrangedor, mas suscitará na narradora, Marta, saudades, "a tranqüila saudade da infância" (p.133).

Em toda a narrativa a protagonista enfrenta *situações* constrangedoras. Da filha da freguesa da mãe, a Lucinda, só receberá desprezo, e alimentará sua inveja, entendendo, apesar de criança, que a vida sorri só para alguns e que pobres não estão incluídos neste grupo. O confronto entre as duas meninas é absolutamente revelador das diferenças sociais, econômicas e da perversidade da pequena burguesa. Ao acompanhar a mãe em uma entrega, Marta e Lucinda são colocadas diante de um grande espelho. Ao recordar o episódio, tendo a lembrança sido

¹⁸³Essa personagem "retorna" em *A Viúva Simões* (1897).

filtrada pelo passar do tempo, a narradora avalia a impressão que esse suscitou e o sentimento que permaneceu

Compreendi a minha fealdade pela primeira vez. Que diferença entre nós duas!.

Ela, muito corada, olhos brilhantes de alegria e de orgulho, o vestido claro, curto, as meias esticadas por cima dos joelhos... Eu, pálida, o cabelo muito liso, feito em uma trança apertada, as pernas magras, as meias de algodão engilhadas, o vestido de lã cor de havana, comprido e esgarçado; os sapatos cambaios [...] (p. 19).

Impressões dolorosas para uma criança, retrato das diferenças entre as classes e entre os elementos que compõem o espaço social, consciência tanto da narradora quanto da escritora. Os traços negativos são acentuados por Marta ao reconhecer ter sido este o primeiro momento de revelação de sua “fealdade”, sobre a qual colocará parte da culpa por sua infelicidade e pela falta de boas oportunidades. É também uma forma de reconhecimento dos preconceitos da sociedade para com aqueles que naquele momento não se encaixavam no padrão burguês de boa aparência, pureza de raça e boas condições financeiras. Um insulto ao povo do país, absolutamente mestiço e hostilizado pelos da raça “européia”.

Apesar das limitações e graças à dedicação e aos cuidados da mãe, Marta cresce e por insistência da mãe de Lucinda, é matriculada na escola pública. A influência do estudo na formação da pobre menina é ressaltada no trecho que abaixo transcrevo, onde, criticamente, nas palavras da narradora-protagonista é possível ler aquele “doutrinação” que faz parte dos textos almeidanos, ficcionais ou não:

Não esperavam nada de mim, estudante medíocre e criança tímida, e foi com surpresa que as professoras me viram responder a todas as perguntas com desembaraço e firmeza. Acordava em meu peito outra alma, até então ignorada, [...] (p. 30).

A escritora faz no texto uma campanha didática de valorização do estudo atribuindo a este a capacidade de promover um crescimento interior, ao mesmo tempo em que mostra ser este o caminho para que uma moça pobre, mas honesta, possa sustentar a si e algum familiar. O apoio para a mudança virá de uma representante da comunidade de mulheres: "Eu era uma coisa. Foi ao seu impulso que me tornei gente" (p. 17). Esta afirmação deixa claro a importância da mestra D. Aninha na vida de Marta e em sua decisão de seguir a mesma carreira, para a qual se dirige com um firme propósito:

[...] eu não pensava em ser útil, em tornar-me necessária, imprescindível: eu queria ser mestra para não morar em um cortiço mal alumiado, infecto, húmido, nesta Terra onde há tantas flores, tanta luz e tantas alegrias!

Novamente, no enunciado se mostra o jogo de oposições entre claro/escuro, beleza/feiura com o qual Marta conviverá durante toda a narrativa. A representação da figura da mestra, sempre boa, agradável, incentivadora, cria uma auréola ao seu redor e constrói um lugar, um sentido positivo dentro da sociedade em que está inserida.

É interessante o contraste que se verifica entre a descrição da Escola Normal freqüentada por Marta e a que aparece no romance **A normalista** (1893)¹⁸⁴, de Adolfo Caminha. Se para Marta o ambiente escolar, *luminoso*, era regido por "uma senhora gorda de ar bondoso" – D. Aninha, e nele – "Em cima da mesa, misturavam-se com os lápis e as lousas, vários raminhos de manjeriço, rosas de todo o ano e malvas levados pelas discípulas" (p. 13), para Elesbão, personagem de Caminha, essa é: - "Uma escola sem mestres, um estabelecimento anacrônico, onde as moças

¹⁸⁴CAMINHA, A. *A Normalista*. São Paulo: FTD, 1994.

vão tagarelar, vão passar o tempo a ler romances e a maldizer o próximo [...]" (1994, p. 193).

Um olhar crítico para estes dois pequenos excertos revela a dicotomia assombrosa entre os pensamentos masculino e feminino, deixa à mostra a oposição de ideologias entre os dois sexos, caracteriza o *olhar míope* da ficcionista que reverencia a figura da mestra e o ambiente de estudo, feminilizando-o. Estas observações vêm ao encontro às idéias que Louro¹⁸⁵ veicula quando afirma que "as representações de professora tiveram um papel ativo na construção da professora, elas fabricaram professoras, elas deram significado e sentido ao que era e ao que é ser professora" (p. 464). Assim, a representação que Júlia Lopes faz da figura da mestra, além de ser consistente, muito além de espelhar sua admiração por esta categoria (em que sua irmã e a mãe estão incluídas) é parte integrante de seu projeto didático de promoção da mulher na busca de recursos financeiros e de independência num mundo capitalista dominado pelo masculino. Se o magistério foi uma das primeiras oportunidades, principalmente para as feias, pobres e solteironas a verdade é que teve o mérito de permitir-lhes acesso ao espaço público sem que sobre elas se articularassem críticas muito severas.

Marta, ao contrário do que se esperava de um ser do sexo feminino, não se afeiçoava ao trabalho doméstico. Aflita a mãe aconselhava-a para que se preparasse para o futuro – "Tu não nasceste para isso [...] mas, filha, é preciso que te habitues: bem vêes, somos pobres e quando eu morrer deves saber sustentar-te [...]" (p. 44). O discurso da mãe, ao mesmo tempo que dá mostra das mudanças que estão ocorrendo, indica que a mulher, principalmente a das classes mais baixas, deve pensar em formas de adquirir seu sustento, sem esperar por um casamento.

¹⁸⁵ LOURO, Guacira Lopes. Op. cit., p. 465.

Há uma dura realidade a ser enfrentada por Marta: a pobreza decorrente do vício de jogo do avô materno e do insucesso financeiro do pai. Somados a estes fatores, estão as condições físicas e psicológicas em que se encontra a narradora e sua inadequação para o que, até então, era – "coisa de mulher" - , ela frisa: "Eu, além de feia, era inabilidosa. Nunca soube fazer um laço, cortar um vestido, pregar uma flor" (p. 78).

A falta de atrativos físicos transforma-a em típica anti-heroína realista:

A pequenez dos meus olhos de um verde sujo, a cor trigueira das minhas faces de maçãs salientes, a longura dos meus braços finos e o modo desengraçado do meu andar, que eu nunca soube corrigir, asseguravam-me que ninguém pousaria em mim a vista com prazer; que eu cortaria a vida de ponta a ponta, sem deter os passos de quem quer que fosse num movimento espontâneo de simpatia [...] (p. 78-79).

No entanto, apesar de toda a descrença em si e em suas potencialidades, apesar das dificuldades financeiras, Marta irá construir um caminho diferente do da mãe. Essa, oriunda de uma família com boas condições econômicas, mas que não lhe dera nenhuma instrução que lhe pudesse servir de sustento, com o desaparecimento do marido, vira-se obrigada a lutar por si e pela filha. Marta resume a trajetória dela e a sua humildade, assinalando, no entanto, "que no seu coração ardia como no meu a mesma revolta sufocada mas desesperada [...]" (p. 81). Na visão de Marta, a mãe

Envelhecia depressa mas não se queixava nunca; nem mesmo quando lhe repudiavam o trabalho obrigando-a a fazê-lo de novo. Desculpava as impertinências dos outros compreendendo que a culpa fora sua, não por menos caso, mas já por má vista e cansaço [...] (p. 80).

A conformidade da mãe revoltava a filha, que buscou no estudo, além de um meio de sobrevivência, respeito e uma certa posição dentro da sociedade. Na evolução da trama, a escritora irá acentuar o envelhecimento da mãe, a

preocupação dessa para com Marta visto não terem as duas nenhum apoio masculino. Preocupada com sua morte ela insiste com a filha para que através do casamento obtenha um apoio e proteja-se das maledicências da sociedade. A mãe repete um refrão bem conhecido do discurso androcêntrico – "Ouve-me, filha: a reputação da mulher é essencialmente melindrosa. Como o cristal puro, o mínimo sopro a enturva" (s/d, p. 143).

No entanto, a protagonista resiste à idéia de um casamento sem amor sugerido pela mãe, ainda mais com um velho freguês dessa, "homem de quarenta e tantos anos, muito sério e bondoso", que havia se apaixonado através de algumas cartas que Marta enviara à mãe durante o período de férias que passara com a mestra no interior. Nos pensamentos da jovem professora cruzam-se a vontade férrea de defender sua autonomia – "Não desejo casar-me [...] – Alcancei uma posição independente: não precisarei do apoio de ninguém" (p. 142) e a descrença de que pudesse "despertar o amor" em alguém. Ela pensa: "bem cedo neste país ardente as mulheres ouvem dizer que as amam, e eu só aos vinte e quatro anos despertava num coração cansado uma paixão sossegada e mansa [...]" (s/d, p. 143).

No seu raciocínio frio, considerando seu tipo físico, muito longe do estereótipo de beleza atribuído à mulher brasileira e tão criticado por Júlia Lopes, Marta, ao interrogar-se a si própria, conclui que este não se apaixonara por seus dotes físicos – "E que amara ele em mim? O meu espírito: a minha pessoa não era nada".

Assim, a ideologia burguesa que consagra a mulher ao casamento e à procriação tem, neste momento do livro, um revés. Marta recusa-se ao casamento sem amor e envolta pela comunidade de mulheres, valoriza sua posição independente. Neste ponto, o romance atinge seu ápice. Triunfa a apologia que a

escritora faz ao trabalho feminino e a capacidade delas de superar desafios. A anti-heroína Marta, com suas atitudes, entusiasma seus leitores. No entanto, a ficcionista acomoda a situação. A personagem, convencida da falta de atrativos físicos, desiludida por uma experiência amorosa frustrada, finalmente concorda em se casar. A narradora deixa bem claro que não se trata de uma decisão romântica, mas prática. Ao mesmo tempo em que realiza o desejo da mãe, casar-se para que essa morra tranqüila, certa de que a filha estará amparada diante da sociedade, Marta ironicamente pensa. "[...] refleti que o meu casamento seria uma vingança para os ultrajes que a minha imaginação de moça recebera sempre" (s/d, p. 144). Não há, portanto, nenhum sinal afetivo por parte da personagem, antes, uma adequação à ideologia burguesa que considera o casamento como ápice da trajetória feminina. E o fato de Marta ter descido na escala social pelo falecimento do pai, não impede que a narradora a recoloca neste patamar após o sucesso da realização profissional, a qual se junta a situação econômica do marido, além do respeito que a figura masculina possui neste meio, a favorecê-la ainda mais. Não deixa de ser um *happy end* aos moldes românticos, embora a situação esteja duplamente invertida. Explico: nos romances românticos o casamento era o final esperado para que "vivessem felizes para sempre". Além do mais, era o homem que buscava a relação matrimonial como forma de ascender dentro da escala social (lembro aqui de **Senhora**, de José de Alencar), que não é a situação neste romance. Marta promoveu-se a si própria através do estudo e da profissionalização, guardadas as proporções deste fato para a época retratada. Além disso, está ciente da importância que os do sexo masculino dão à aparência física que, para ela, reduzem-lhe as possibilidades de "viver" um grande amor. Assim, ao mesmo tempo em que a autora desconstrói o esquema romântico reafirma, na minha visão, um posicionamento

peçoal que reforça a crença na capacidade das mulheres ao mesmo tempo em que apresenta um certo conformismo diante das regras da sociedade. Contradições resultantes, talvez, da falta de maturidade decorrente da pouca idade da escritora no momento da redação de seu texto romanesco de estréia.

Voltando à narradora, numa tentativa de conclusão, essa buscou, no momento da escrita, capturar aquele ífimo instante do passado, presentificando-o e avaliando os efeitos que esse provocou no seu presente. Daí, a reflexão sobre a importância da infância na vida futura do indivíduo, que a leva a declarar:

As crianças pensam; e as impressões que sentem são duráveis e profundas. Tenho passado por grandes tempestades e nenhuma me deixou mais vestígios do que a que abalou a minha meninice (s/d, p. 20).

3.2 A Família Medeiros: sinais de mudança

Júlia Lopes tinha vinte e nove anos quando publicou esta segunda narrativa longa. Na biografia escrita por Margarida há uma notação que diz ter a prosadora redigido este romance ao mesmo tempo em que escrevia o anterior, **Memórias de Marta**, entre 1885 e 1886. Certamente que a viagem empreendida com os pais para Portugal, em princípios de 1887 e o seu casamento com Filinto, ocorrido em novembro, em Lisboa, retardaram a publicação e obrigaram a uma mudança no enredo, visto que quando o revela ao público, já é 1891 e a Abolição foi decretada em 1888. Esse fator talvez tenha diminuído um pouco a ressonância do tema¹⁸⁶, não

¹⁸⁶Segundo afirmou Lúcia Miguel Pereira (1950, p. 266), a primeira edição deste romance “se consumiu em três meses”. Nadilza Moreira (2003, p. 76) registra uma segunda edição – pela Horácio Belfort Sabino, 1894. Em meu trabalho usei a edição da Empresa Nacional de Publicidade, de 1919. O fenômeno da popularidade e das reedições também se repetiu com a obra *A Falência* (1901). Lançado em maio foi reeditado em setembro deste mesmo ano. No ano seguinte, uma nova edição fez com que Wilson Martins assinalasse equivocadamente ter sido este contemporâneo de *Os Sertões* e de *Canaã*. (cf. MARTINS).

lhe prejudicando, no entanto, o valor histórico ou sua destinação como texto de denúncia contra as atrocidades cometidas contra os negros.

Tendo esse momento histórico como pano de fundo, neste romance a escritora procurou fazer mais uma campanha silenciosa pela “abolição” das diferenças de tratamento e de educação ministradas ao sexo feminino. É no seio de uma típica família pertencente à aristocracia rural paulista que a escritora vai focalizar o comportamento de seus componentes, permitindo que valores antigos e modernos sejam confrontados.

Como no primeiro romance de Júlia Lopes, neste aqui também posso dizer que há uma auto-referencialidade espacial.

A trama romanesca se passa no interior de São Paulo, na região da cidade de Campinas onde a escritora e sua família habitaram por mais de quinze anos e onde o irmão possuía uma grande fazenda.

Mesmo que se afirme ser a literatura somente uma representação do real, ou o real possível, também é válido considerar que *espaços e personagens* “imaginários [...] se constroem sobre experiências vividas na trama das relações sociais”.¹⁸⁷

Assim, não só o espaço, mas, também, a atmosfera do período pré-abolicionista parecem ter motivado a jovem ficcionista. Constitui-se essa ordenação do real em fato ficcional uma das *recorrências* da escrita de autoria feminina – o real vivenciado – ao qual já me referi anteriormente.

¹⁸⁷PESAVENTO, S. Op. cit., p.14.

Deixando de lado essa notação biográfica que acrescenta ao conhecimento da vida da autora, mas não limita a importância da obra nem sua consistência, início a análise do texto romanesco em busca da comprovação de minhas proposições.

Em relação à forma, este romance vem distribuído em capítulos (quarenta e dois) em números romanos. Não apresenta – palavras ao leitor – prólogo, dedicatória, nenhum paratexto de autoria de Júlia Lopes, fator que se estende aos demais romances da autora. Há, no entanto, nessa reedição (1919) uma *Introdução* em que Alfredo de Souza¹⁸⁸ explica o propósito da Empresa Nacional de Publicidade e justifica a escolha do nome da prosadora para dar início à coleção Biblioteca Brasília por tratar-se "de um nome aureolado nas belas letras [...] um patrimônio nacional (VII)".

O texto é construído pela voz de uma narradora, em terceira pessoa, heterodiegética, que não participa da trama como personagem. Embora predominem os trechos de narração, intercalada com longas descrições sobre a região, sobre os domínios das fazendas, a narradora dissimula sua presença deixando que as próprias personagens intervenham, falem por si, através da introdução de estruturas dialogadas. A utilização do discurso direto torna o texto mais dramático, constituindo-se cada diálogo numa verdadeira CENA¹⁸⁹ que, além de enfatizar a busca da objetividade da escola realista, permite que o leitor capte certos indícios caracterizadores dos indivíduos envolvidos e de seus pertencimentos. Além de criar uma tensão maior, principalmente quando se defrontam o elemento masculino e o feminino, servem também de registro da linguagem utilizada pelos da raça africana e

¹⁸⁸SOUZA, Alfredo. *Introdução à reedição de A família Medeiros*. Rio de Janeiro: Empresa Nacional de Publicidade, 1919.

¹⁸⁹CENA, para Percy Lubock, é o momento de maior "imitação" dentro do romance, tentativa do narrador de ausentar-se da história narrada e conferir autonomia às personagens.

o dialeto do interior paulistano, cujo entendimento é facilitado por inúmeras notas de rodapé que explicitam o significado. Há inúmeras descrições da natureza, de costumes, de alimentos e de comidas que caracterizam o interior paulistano, tão diferente do cenário das demais obras romanescas de Júlia Lopes, o Rio de Janeiro.

Há uma certa freqüência do discurso indireto livre, técnica recorrente em Júlia Lopes que deixa entrever um comprometimento das idéias da autora postas na relação narradora-personagem, dando origem a um efeito de sentido que se localiza entre a subjetividade da segunda e a objetividade da primeira.

Já no próprio título a ficcionista estabelece seu propósito de destacar como núcleo dramático a instituição "família". Age como se quisesse desenhar uma tela em que toda a estrutura deste núcleo apareça retratada nos mínimos detalhes. Especificando-a – **Família Medeiros** – explora o universo familiar e as relações entre aqueles que a compõem. Ao avançar na elaboração da prosa ficcional a crítica que faz ao modelo tradicional não se refere à instituição em si – o que seria uma contradição, pois sabemos de seu entusiasmo e respeito por essa – mas aquele modelo de instituição que relegava as do sexo feminino ao segundo plano. Sua crítica não diz que a família está fadada ao desaparecimento, mas assinala que a ascendência prepotente do homem sobre as do sexo oposto está sendo posta em questão.

Encontramos então no romance "confrontos de vozes sociais" (BAKHTIN, 1998), que deixarão expostas velhas e novas posturas sociais, econômicas e históricas. O discurso conservador defenderá técnicas arcaicas de cultivo da terra, tanto quanto a velha forma de governo ainda vigente (Imperialismo), as ultrapassadas relações de trabalho (escravidão) e a completa submissão da mulher.

O discurso inovador, em que identifico idéias da própria escritora, irá valorizar os mais jovens, os mais instruídos, dispostos a rever certas relações sociais (como o casamento); a dinamizar as relações de trabalho (incluindo a contratação de mão-de-obra estrangeira para substituir a escrava) e a modernizar a exploração da terra. É com certeza além de enredo romanesco, um discurso didático que será plenamente desenvolvido quando Júlia Lopes publicar o romance epistolar **Correio da Roça** (1913), ápice de sua doutrina agrária¹⁹⁰ através da narrativa romanesca.

No início do romance a narradora acompanha a chegada de Otávio, filho do fazendeiro Medeiros, depois de dez anos de estudo na Europa. Esse retorna num período difícil para o país ("corre o ano de 1887"), antecedente à Abolição e em que se prepara a República. Chega à Fazenda do pai num clima tenso decorrente das divergências envolvendo abolicionistas e não abolicionistas. Além disso, Nicota, sua irmã mais velha, está de casamento marcado.

Também encontra a novidade da presença de uma prima, Eva, acolhida por seu pai após o falecimento do seu tio Gabriel. Além dela, uma preceptora alemã, Madame Grüber, contratada para instruir sua irmã mais nova, Noêmia.

Neste romance a oposição se dá tanto entre campo e cidade quanto entre o progresso e o desenvolvimento da fazenda "Mangueiral", pertencente à sobrinha do comendador, quanto ao atraso da Santa Genoveva. O fato de na primeira os escravos terem sido alforriados e a força de trabalho ter sido substituída pelos colonos estrangeiros, aliada à utilização de técnicas modernas de cultivo e ao valor dado aos estudos, a instrução tanto dos donos quanto dos empregados, propicia uma situação invejosa em relação às demais. Otávio, filho do Comendador, ao visitar

¹⁹⁰Nos escritos não romanescos essa doutrina de renovação será também veiculada, em obras como *A árvore* (1916) e *Jardim Florido* (1922) em que faz verdadeiro apelo ecológico de preservação da natureza.

a fazenda da prima, ressalta o "aspecto risonho da moradia, onde não brincavam crianças sujas nem dormiam, cobertos de mosquitos, os cães ao sol; ouvia-se o murmúrio da folhagem e o correr vagaroso da água numa bacia de pedra" (p. 67). Aqui, o cenário funciona como reforço das qualidades de Eva e da avançada visão de mundo do pai desta, ao mesmo tempo em que se presta ao propósito da autora de promover o espaço rural e incentivar todos ao estudo, o que reverteria em progresso do meio e das pessoas. A descrição do espaço físico, muitas vezes, tem cunho idealizante, o que certamente revela tanto o amor da escritora pelo seu país quanto uma herança da escola romântica. Ou, ainda, o irrestrito respeito que a escritora nutria pela Natureza, tantas vezes apregoados nos seus vários escritos, ficcionais e não ficcionais.

O espaço social é dominado pelos membros da classe da aristocracia cafeeira paulista. O poder econômico e o político são representados pelo Comendador Medeiros, pelo fazendeiro Siqueira Franco, pelo coronel Tavares, pelo Trigueirinhos, dentre outros senhores de fazenda. Homens capazes de intrigas, traições e assassinatos para manter suas posições e convicções, são eles que regulam as relações sociais, de trabalho e familiares.

O núcleo da narrativa, concentrado no clã Medeiros, colocará em relevo a oposição discurso conservador X discurso moderno na medida em que as situações serão forjadas a partir dessa dicotomia e se acentuarão ao destacar uma mulher dentro da trama: Eva.

O destaque que a narradora dá a essa personagem acabará por transformá-la em protagonista e porta-voz das idéias libertárias da própria autora em relação ao

horror que representava a escravidão e a consciência que tinha da sujeição da mulher ao poder patriarcal.

Para entender o relevo dado à personagem Eva é preciso delinear sua posição dentro da trama. Filha do irmão de Medeiros fora criada por este de forma mais livre em relação às de seu sexo. Ela estudara francês, inglês, piano, aprendera as lides da fazenda; tornara-se, como o pai, caridosa para com os pobres e os negros, altruísta e destemida. Após o falecimento desse e não tendo mãe, foi viver com a família do tio, respeitando o pedido do pai moribundo. Este lhe votava um grande desprezo, em razão de antigas demandas e por esta atrever-se a defender escravos. As palavras que o tio lhe dirige são sempre rancorosas, acentuando o desdém por suas convicções e ações. Ao pedir que o tio libertasse um escravo colocado no castigo, recebe dele uma resposta irônica e agressiva: - "Asneira! Deixe-se disso, que não é da competência das moças. Se não quiser ver o negro com os ferros, não olhe para ele. Era o que faltava!" (1919, p.19). Opõem-se neste trecho tanto o discurso masculino x o feminino, quanto razão x sentimento, além de ficar caracterizado na fala de Medeiros o desprezo pela atitude de Eva (*não é da competência das moças!*), incluindo aí uma postura machista e prepotente, a "sombra" que procura eclipsar a presença feminina e suas manifestações.

Primeiramente Eva é apresentada ao leitor através do "olhar" do primo Otávio. O perfil que ele traça, advém de um contato visual, influenciado, no entanto, pelas definições que lhe deram o pai – "um diabo levado de seiscentos!" (p. 16) – e a irmã mais nova, Noêmia: "Um anjo!" (idem):

A sua figura altiva, a sua fronte erguida sempre, como a desafiar o perigo, o seu olhar sereno e andar firme, demonstravam-lhe uma natureza fria, orgulhosa, inacessível, [...] (p. 35).

Instala-se então para o filho do comendador Medeiros um atraente paradoxo: "um ser com asas para uns, com patas para outros, misterioso e atraente por isso mesmo" (p. 35), que numa manhã apareceu-lhe de repente, fazendo com que ele estremecesse "de surpresa como o primeiro homem estremeceria no Paraíso, vendo deslumbrado surgir diante de si, brilhante e bela, a primeira mulher" (p. 42). Fica clara aqui a relação entre o nome da prima e o de sua homônima, a personagem bíblica, havendo nessa relação uma reminiscência do passado romântico que será substituída pela nova imagem da mulher de final de século, em que lhe é exigida uma maior participação na nova sociedade republicana. Para a escritora, o papel da mulher é determinante do bom andamento do lar, da criação dos filhos e até mesmo da administração dos recursos familiares. E essa é uma mensagem que Júlia Lopes não cansou de repetir em seus enredos, didaticamente!

Embora predominem as "rebeldias" femininas e a ficcionista ponha o foco sobre elas, também há na geração masculina uma nova postura, a caminho da igualdade de direitos e obrigações. Na narrativa em foco, o jovem Otávio, com uma formação europeia, crítica o comportamento de Sinhá. Esta foi oferecida pela própria mãe, como sua noiva, sem que esta o conhecesse pessoalmente. Ele pensava, enquanto viajavam no mesmo trem, que "repugnava-lhe a condescendente passividade daquela formosa e elegante criaturinha, que assim deixava jogar o seu destino, sem intervir sequer com uma reflexão, uma pergunta, um vislumbre de espírito, de dignidade ou de ação" (p. 228).

Voltando à Eva, Júlia Lopes representa-a como uma verdadeira heroína. Todos os componentes para que sua figura se sobressaia na trama são postos em relevo. Ela é órfã, mas rica. Fala vários idiomas, estuda, desenvolveu as prendas domésticas, é bondosa para com os escravos, companheira das primas, econômica

e ainda por cima, bonita! Acusada injustamente de fomentar a revolta dos escravos na fazenda Santa Genoveva, pertencente ao tio, será defendida pelo primo Otávio, por ela apaixonado. Provada sua inocência, Eva casar-se-á com Paulo, jovem órfão criado pela família dela. Será a concretização do casamento por amor, unindo dois seres de uma nova geração, formada pelo estudo, pelo trabalho, que dá a ambos os sexos uma aparente igualdade. Sim, digo aparente, ou melhor, parcial, porque mesmo que a jovem sobrinha do comendador Medeiros tenha conseguido unir-se por amor, ainda para as mulheres deste meio social, o casamento é uma finalidade de vida, uma exigência da sociedade, uma regulação de sua sexualidade, como deixa claro o discurso proferido pelo futuro marido ao adverti-la de sua frágil situação antes da união dos dois:

Você é mulher, sem pai, sem marido, sem um braço forte que a defenda, que apare os golpes que lhe forem dirigidos, que esbofeteie, enfim, quem se atrever a dizer-lhe uma palavra menos cortês (p. 185).

Dessa forma, embora seja o discurso empregado por Júlia Lopes revolucionário para o momento em que foi escrito, a posição da mulher ainda dependerá por muito tempo do suporte moral, econômico e intelectual que o homem lhe der. Mesmo que tenha conseguido escolher este companheiro por amor, como ressalta Rocha-Coutinho, ainda será no espaço do lar que buscará sua realização:

O novo casamento, baseado no amor e na liberdade de escolha, será o lugar privilegiado da felicidade, da alegria e da ternura e seu ponto culminante será a procriação (1994, p. 36).

Ainda sobre a questão do casamento e o poder masculino, resalto o discurso da narradora no início do capítulo X: "A família do comendador Medeiros aceitava, sem discussão e sem abalo, todas as resoluções de seu chefe" (p. 88). No entanto, esta autoridade incontestável começa a ser rebatida.

Como a escritora tinha plena consciência das mudanças que se operavam nas esferas pública e política e que essas se estendiam para as relações sociais, ela apresenta, através do discurso indireto livre com que a narradora “traduz” o pensamento do comendador, a aflição desse, convencido da precariedade de sua situação diante das novas demandas:

Ah, os chefes de família de a vinte anos ainda, quanto mais felizes eram! Dirigiam à sua vontade o barco para a direita, para a esquerda [...] sem que partisse de dentro uma observação, um dito, um queixume ou uma súplica! Um pai casava a sua escolha as filhas e os filhos, encaixava-os na própria família entre os primos mais ricos, aos treze anos as meninas seguiam para as suas novas casas, julgando-se muito felizes, condescendentes e passivas; [...]. (p. 232).

Todo este “discurso” dá-se motivado pelo pedido de casamento recebido, através de uma carta, para que o comendador concedesse a mão de uma de suas filhas e essa ter mostrado sua insatisfação.

A condição subalterna da mulher está escancarada no teor da missiva e nela o redator enfatiza que os indivíduos do sexo masculino são donos da vida e do destino das mulheres:

As mulheres devem ser escolhidas como os porcos, pela raça, por isso peço-vos para meu filho Júlio, que você bem conhece, a mão de uma de suas filhas. Responda com brevidade; sabe mais as nossas circunstâncias e gênio trabalhador e sério de meu filho. Se quiser avise logo para irmos.

Seu amigo atento, obrigado.

Anastácio de Siqueira Franco, p. 159.

O texto não deixa dúvidas quanto à relação de igualdade estabelecida pelo missivista – mulheres e porcos são colocados no mesmo patamar e sofrem o mesmo processo de escolha – “pureza da raça”. Fica subentendido que no critério “raça”, aqui, inclui-se a classe social dos futuros noivos, sua origem e até mesmo a “virtude” da moça em disputa. Além disso, o pai do pretendente deixa claro que não importa

qual será a escolhida, ele frisa – *uma delas* – ignorando que tendo a mais velha casado recentemente, só resta Noêmia, com quinze anos! Afirmo que este discurso, estrategicamente colocado pela autora, é um posicionamento ideológico que traduz uma denúncia: a desigualdade entre os sexos. Trata-se, portanto, no mínimo, de uma denúncia em nível de enunciado que se mostra revolucionário se pensarmos na data em que foi escrito (1885-88) e que a autora pertencia a uma família influente e burguesa.

Voltando ao texto, o mais importante é que a descendência e a idade garantam a “pureza” da candidata, visto que a virgindade da moça tornava-se o selo de garantia para a futura prole, avalizando o sistema de herança (D’INCAO, p. 235). A narradora não tece nenhum comentário sobre o episódio, mas cede a palavra à própria interessada, deixando que exponha sua indignação num diálogo com a prima:

- Ah! eu sou muito infeliz, Eva! ...

] - Meu Deus! que será?

- Pai quer casar-me!

- Ah! e com quem?

- Eu sei lá! com um bruto ... com um estúpido qualquer! mas eu não quero e ... e não quero! (p. 160).

No teor da queixa e da rebeldia lê-se uma crítica direta ao poder do pai. Ao mesmo tempo em que a escritora faz do assunto uma denúncia, ela mostra na reação de Noêmia que as mais jovens não querem a imposição paterna em assunto tão delicado. A última, repetindo idéias de Eva, chegara a declarar ao comendador – “É que o casamento sem amor é uma imoralidade, uma grande desgraça!” (p. 163), o que o deixara imensamente zangado.

Ao abordar este tema, Júlia Lopes demonstra o quanto estava preocupada com a situação da mulher e que mostrar os diferentes discursos veiculados na prática social era uma forma de crítica. Para mim, é a forma “silenciosa” estabelecida pela prosadora, absolutamente eficaz, pois, ao colocar em seus enredos os fatos negativos relacionados às mulheres, ela instaura a dúvida, a perplexidade diante do leitor mais liberal. É uma forma de fazê-los refletir sem, no entanto, usar de um discurso agressivo não condizente com seu status de mãe-escritora-esposa pertencente à burguesia e avesso ao seu caráter.

Ao deparar-se com mensagem dessa natureza é permitido pensar que, principalmente tratando-se de suas leitoras, essas não tenham conservado-se passivas, que algum pensamento de perplexidade ou de revolta tenha se interposto entre elas e a dinâmica de suas vidas. O que já validaria a obra romanesca de Júlia Lopes como subversiva e doutrinária, caracterizando uma postura *avant la lettre!*

Ao longo da narrativa a ficcionista fará críticas à falta de instrução das mulheres em geral, colocando em destaque aquelas que por terem estudo ou instrução são capazes de interferir em seus destinos. Muito embora a figura materna ocupe lugar de destaque na maioria de seus escritos, especificamente nesse romance, a autora mostrará o quanto aquele tipo de mãe, subserviente, voltada às lides domésticas, sem voz diante da autoridade masculina, não contribui para a nova família que a sociedade deseja. Mães, como a esposa do comendador Medeiros, que só

[...] trabalhava, fazia doces desde manhã até a noite, [...] deliberava costuras [...]. A sua opinião nunca fora ouvida nem pedida em assuntos de outra importância. Era a governante da casa e isso bastava-lhe (p. 88).

A anulação de sua personalidade e de sua identidade chega a tal ponto que nem mesmo ela é nomeada por seu nome, ela é simplesmente a “mãe”.

Pelo contexto em que crescera, não se lhe podia exigir postura diferente. Como as de sua geração, as da geração de sua mãe, suas avós e bisavós e num tempo ainda anterior, ela

Casara-se ao treze anos, sem amor, sem simpatia, mas também sem repugnância. Sujeitou-se à vontade do marido e ao seu mando, no começo por medo, depois por hábito. De índole bondosa, não se queixava nunca [...], não advogava perante o marido a causa de ninguém, justa que fosse, porque ele zangava-se e ela temia-o (p. 89).

A vida da maioria das mulheres corria da mesma forma, alterando-lhes o cotidiano, o status econômico e a sua etnia. Brancas burguesas podiam levar vida mais amena, freqüentar ambientes mais sofisticados, receber mesada para perfumes e toilettes, o que não as poupava do rigor masculino, da falta de autonomia, da hipocrisia das relações. Sem esquecer as que sofriam violências físicas provocadas pelo gênero irascível de muitos maridos ou pais.

As que pertenciam às oligarquias rurais, como aqui a “mãe” dos Medeiros, tinham apressado os seus destinos visto que o casamento entre a elite era, "antes de tudo, um compromisso familiar, um acordo, mais do que um aceite entre esposos"¹⁹¹. A partir dos doze anos elas eram incentivadas a prepararem os enxovais, a terem um comportamento moderado e a aceitarem as determinações do “homem da casa”, que tanto poderia ser o pai, como o irmão ou algum parente mais próximo em caso de serem órfãs.

É contra este tipo de sujeição que Júlia Lopes se insurge. Ela povoa seus romances de exemplos das que estão na situação de sujeitadas ao poder viril ao

¹⁹¹FALCI, Histórias das Mulheres do Brasil. 3. ed. Mary Del Prioe (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). São Paulo: Contexto, 2000, p. 256.

mesmo tempo em que nas representações que faz do feminino acentua comportamentos em mudança.

Tratando daqueles indivíduos pertencentes ao grupo dos descendentes de africanos, a escritora demonstra o quão eles sofrem, o quão são tratados como verdadeiros animais. Há aquelas que deram suas vidas, seu leite para alimentar justamente o filho de seus algozes, como a “mamã Joana”, ama-de-leite do filho do comendador Medeiros, sobre a qual já me referi ao tratar da temática dos negros. Sua trajetória é traçada pela narradora no capítulo XXXIII, inteiramente dedicado ao seu sofrimento. O parágrafo que transcrevo mostra o reconhecimento de sua vida, do quanto a escravidão foi usurpadora de seu destino, do quanto aqueles que eram escravos sofreram:

A pobre Joana fora dessas. Tivera muitos filhos, criara várias crianças brancas; de tempos a tempos ia emprestada pelo senhor para uma ou outra família, como se fosse uma coisa ou um animal inferior: não se revoltava [...] se nascera cativa! E dava o seu sangue aos filhos alheios, enquanto os seus morriam à fome (p. 287).

A simpatia da narradora expressa no vocábulo – pobre – parece refletir o sentimento da própria escritora. Pensando em romances do mesmo período, escritos por homens, não me ocorre que em qualquer deles os negros tenham tido papel tão forte. A pobre “mamã” acabará salvando o “filhinho branco” da morte e quando chegar a hora do passamento dessa, ele irá demonstrar gratidão e amor. Através do pensamento, reconhecia que: "Foi como se a sua alma, a sua vida, lhe tivesse saído pelos olhos" (p. 286).

O teor deste discurso demonstra a profunda piedade da ficcionista para com os de raça negra, principalmente tratando-se de mulheres. Ela encontrou um espaço em sua ficção para denunciar o tratamento vil a que estavam submetidos e a

dependência dos brancos em relação aos trabalhadores e trabalhadoras de cor. Afinal, eles constituíam, na época, a grande força de trabalho em que se ancorava a produção cafeeira, símbolo de status político e econômico da burguesia, tanto urbana (como ela colocará ao escrever **A Falência**) quanto rural, caso do romance em pauta.

Esse é quase uma leitura sociológica da sociedade brasileira, final do século XIX. Também não deixa de ser registro histórico, por exemplo, quando ela inicia o capítulo XXXIX narra o momento do treze de maio de 1888: "Quando a mão patricia da princesa Isabel decretou no Rio a abolição dos escravos, davam-se na província cenas do mais grotesco e irresistível cômico" (p. 319).

Ou quando faz constar muitos exemplos da crueldade dos brancos para com os escravos, que nada tinham de cômicas, representavam sim o máximo de crueldade a que os negros eram submetidos na travessia do continente africano para a "terra brasilis", como tão terrivelmente descreveu Castro Alves em "Navio Negreiro". A narradora relata as mais terríveis torturas, que incluíam deixar apodrecer uma negra supliciada até que os vermes a comessem viva, ou ainda a situação dos negros que eram surrados e depois ungidos com mel sendo então amarrados a um poste e que, desesperados, "viam descerem os insetos e cobrirem-lhe o corpo, movendo voluptuosamente as asas transparentes a sugar com avidez o seu sangue envenenado pelo desespero e pela raiva" (p. 157). Esses suplícios fazem-me pensar na crítica de Aluísio Azevedo (que resumi no capítulo 2) quando, referindo-se a este romance, ele marcou: "o enredo, quase nulo, é apenas pretexto para pintar tipos e descrever cenas brasileiras" (1893). Não concordo com a afirmação por entender que Júlia Lopes pretende e consegue levar uma mensagem muito dura contra a escravidão, mostrar e polemizar a posição da mulher dentro

desta sociedade submetida e ordenada pela força masculina. Além disso, isto sugere que esta situação não tem chance de continuidade, que o patriarcado está em declínio (XAVIER, 1998) e a escravidão oficialmente extinta.

3.3 Cruel Amor: gênero, classe, raça, obstáculos no caminho do feminino

Antes de iniciar esta análise, centrando o estudo na voz narrativa que dirige o espetáculo que se descortina na interioridade do romance, faço preliminarmente algumas considerações de ordem genérica sobre a criação desta obra. Como já apontei anteriormente, quando tratei da cronologia romanesca, a confecção de **Cruel Amor** (1911) pode ser seguida através de declarações da própria autora tanto quanto das anotações constantes das cadernetas particulares de posse da família da prosadora. Assim, comprova-se que a ficcionista parte de uma observação *in locu*, de uma convivência intencional, em busca de uma aprendizagem, de uma experiência que se traduza, na construção do universo diegético, em uma verossimilhança de abrangência tanto interna quanto externa. Não é só a fixação do universo particular dos pescadores, mas também, do registro das histórias folclóricas que se contavam a respeito da antiga proprietária da região, Dona Constança, além do registro das mudanças urbanas decorrentes da reforma empreendida pelo prefeito Pereira Passos¹⁹² na sua cruzada por igualar a Capital Federal à metrópole francesa: Paris. Há, pois, no texto o cruzamento entre a realidade, o contexto vivenciado pela prosadora e a recriação ficcional.

A narrativa está distribuída em vinte e um capítulos, marcados por números em romano. Como nas demais obras, nesta também não há prólogo, palavras ao leitor

¹⁹²PESAVENTO, Sandra J. Op. cit, p. 157-244.

ou qualquer paratexto que expresse comentários ou explicações da ficcionista carioca. Pode-se considerar, explícita ou metaforicamente, que cada texto traz uma proposta temática e que esta está diretamente ligada a autora e que seu desenvolvimento dependerá do tratamento que este lhe der, da abordagem a ser realizada. Lembro aqui que o tema, seja qual for, não é histórico – a saudade, o ódio, o adultério, - por exemplo, mas a forma de o abordar, sim.

Como salienta Fernandes¹⁹³ – "Toda a tensão gerada dentro do corpo do romance, a partir de cada frase, década cena ou subcena, se encaminha para o tema como uma fornalha que move um navio". Assim, ao denominar seu texto – **Cruel Amor**, Júlia Lopes abre a possibilidade, cria no receptor (leitor, ou ainda, narratário) uma expectativa de desenvolvimento de um tema – o Amor – e delega a um ser de ficção – o narrador – a condução de um mundo possível onde este tema será desenvolvido. A expressão do conteúdo, da história, se dá através do discurso, da enunciação e das estratégias discursivas em que a perspectiva narrativa e o tempo concorrem para a construção das personagens, multiplica-lhes as facetas, torna-as mais complexas e revela a visão de mundo da escritora. O mundo narrado, primado da palavra, encontra-se ajustado pela voz do narrador, aqui uma narradora. Assim, a história nos é relatada através desta voz e, como sintetiza Genette,¹⁹⁴

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das "personagens" ou por um narrador estranho a essa história (1972, p. 243).

¹⁹³FERNANDES, R. Op. cit., p. 83.

¹⁹⁴GENETTE, G. Op. cit., 246 e. segs.

Ao optar pelo segundo tipo, "um narrador estranho a essa história", Júlia Lopes busca a aparente objetividade do Real/Naturalismo, com um narrador que não é personagem, em terceira pessoa, mas que, através de sua voz, apresenta uma "visão pessoal" da história narrada.

Para Genette é um narrador heterodiegético, que não integra o universo da narrativa como personagem, mas ordena o universo diegético, conduz o relato. É através de seu discurso que a(s) visão(ões) de mundo serão apresentadas ao leitor. Esta visão, ou focalização, mostra de que perspectiva a história é narrada. Voltando a Genette, esta focalização, "além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços etc.) atinge a sua qualidade por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação".

Essa posição, detectada através da voz da Narradora, se faz sentir através de certas estratégias narrativas como o *modo*, que marca a distância em que o emissor se coloca diante dos fatos narrados, mais próximo ou mais distante, e a já citada *focalização*.

Em relação ao primeiro, estão os tipos de discurso (narrativizado, transposto, reportado), ou seja, a escolha de um deles ou de mais de um, irá condicionar a representação. Se optar pelo *showing*, quer mais mostrar do que narrar e haverá o predomínio da *cena* sobre o *sumário*. Nela há a tentativa de imitação (no discurso) da reprodução do discurso das personagens (diálogos) em que a figura da narradora procura se ausentar, transmitindo a idéia de autonomia do discurso das personagens.

Assim, ao eleger um narrador heterodiegético, que se encontra fora da história narrada, o autor implícito – imagem do autor real criada pela escrita – faz uma opção

pela objetividade do relato. No entanto, ao analisar este texto romanesco, encontro elementos significativos que vão contra esta pretensa objetividade realista e que revelam uma presença-ausência, subjetiva, que se denuncia como feminina.

Ao referir-se ao título do romance e ao tema que ele sugere, embora se possa esperar um só enredo, uma só trama, um só protagonista, não é o que ocorre. Trata-se de um romance em que várias intrigas correm paralelas, em que há, na minha visão, o desenho de um painel múltiplo cujo fio condutor são as diferentes formas de manifestação do *Amor*. Resumindo o enredo, há uma comunidade de pescadores de Copacabana, dentro da qual, regidos por um severo código de honra, circulam indivíduos que se relacionam em razão do ofício, pescadores e em razão de interesses ou sentimentos.

É em relação a estes dois últimos elementos que os núcleos dramáticos se destacam. Cabe ressaltar que, como é prática da escrita de Júlia Lopes, as mulheres recebem destaque na trama romanesca e, em razão do elemento feminino, os núcleos dramáticos são organizados.

Assim, a primeira célula dramática estrutura-se a partir de três personagens diretamente tendo uma quarta figura, comum a todas as demais, exercendo a ligação entre todas elas. São as seguintes: Rui, filho do Coronel Mangino é apaixonado por Adda, filha adotiva de D. Rola e que sofre a corte do jovem burguês Eduardo Guedes.

Na segunda, Maria Adelaide, noiva do pescador Flaviano se apaixonou por outro pescador, o Marcos. D. Rola é o elo da ligação entre os três. Os destaques neste núcleo são o preconceito de cor e o de gênero. Estas problemáticas criam um embate entre aqueles que se consideram mais puros de raça e entre os elementos

masculinos e femininos. Acima de tudo, é ressaltado o respeito pelos companheiros de ofício à revelia dos sentimentos individuais.

O terceiro núcleo inclui os pequenos Nita e Bié e o tio deste, Pedro, o mudo. Destaca o tratamento dispensado às crianças e o destino cruel daqueles que, pertencendo a uma classe social pobre, são lançados ao trabalho muito jovens. Além disso, a narradora mostra o quanto elas não têm voz e trata-as com carinho.

Um quarto núcleo, cujas raízes se encontram no passado, mas cujo drama estende suas conseqüências ao presente, é composto pela mãe de Rui, D. Ângela, o pai deste, coronel Mangino e D. Rola, o elo de ligação entre as quatro histórias. Gravitam ao redor destes núcleos uma galeria de personagens, da colônia de pescadores e alguns membros da elite burguesa.

Estão presentes no romance as práticas de pesca, os tipos de peixe, as canções dos pescadores, os rituais religiosos, tendo como pano de fundo o *mar* e vários encontros e desencontros amorosos provocados por preconceitos, desconfianças e interesses particulares.

Em relação ao cenário dos acontecimentos e ao daquele retratado nos demais romances de Almeida, que localizavam a trama na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente nas zonas nobres (Santa Teresa, Botafogo, Engenho Novo, etc.), dá-se um deslocamento em direção à beira-mar. Em quase todo o relato, é a orla, ainda quase inexplorada, com a vegetação tomando conta das areias, as casas dos pescadores, a Copacabana antes do avanço das residências majestosas, que começam a aparecer no final do livro, quando a narradora registra:

Demais a mais o diabo da gente rica ia invadindo a praia, transformando as antigas e pobres habitações em casas confortáveis, empurrando para longe da orla do mar os pobres que do mar viviam e careciam a todo o instante de estar junto dele. Os felizardos eram o João Sérvulo e o Lino, que tinham sabido bem guardar o seu ninho no sopé da Igrejinha, ali mesmo de sentinela às canoas [...] (p. 269).

A praia é descrita como lugar paradisíaco, numa linguagem cheia de figuras :

[...] nos estendais de areia fina, muito branca, uma vegetação rasteira, carapinhosa, desenhava formas bizarras de répteis monstruosos e a seus pés, lambendo os penhascos negros da rocha, o mar estendia-se desde a curva harmoniosa da praia imensa até o horizonte infinito [...] (p. 7).

Centrando o relato no espaço da beira-mar, destacando Copacabana, Arpoador, Leme, e sendo este romance posterior à modernização e à reestruturação urbana empreendidas pelo Ministro Lauro Müller e o prefeito Pereira Passos, ela faz com que através do olhar de Adda, uma das mulheres em destaque na trama, em um passeio de automóvel com seu pretendente, Eduardo, acentue as diferenças entre o centro renovado pela campanha urbanizadora e saneadora:

Quando entraram no fervilhamento de luzes da Avenida Central, Adda sentia-se desmaiar. Ia como num sonho. Toda a rua tumultuava, palpitava, sob a onda movediça do povo, dos carros e dos automóveis cheios. Até do asfalto e das pedras inanimadas das calçadas irrompia a animação da febre. Olhando por entre as pálpebras alquebradas para as três enormes filas de luzes, Adda tinha como que a sensação extravagante de que elas teriam sido acendidas em seu louvor! (p. 266).

A narradora expõe a fascinação que a pobre habitante sente pelo espaço citadino. No entanto, o retorno à praia, tão pobre quanto ela, devolve-a à realidade:

[...] por fim tomaram a avenida Beira-mar, a aragem fresca e salitrada da baía despertou a moça de um sonho magnífico, de tentação. (...) Era o mar, o seu velho amigo da infância, que lhe mostrava o seu grande seio inquieto, para a despertar daquele sonho de virgem pecadora... era o mar que punha de pé, diante dos seus olhos ainda deslumbrados, o fantasma da sua origem e da sua pobreza, para onde o automóvel a levava de novo rapidamente (p. 267).

Assim, a natureza, aqui representada pelo mar, irá refletir o estado de ânimo da personagem, funcionando como mediadora entre as duas realidades. Num

prisma histórico, de tentativa de registrar a comunidade que está desaparecendo em razão da especulação imobiliária, a escritora registra o grupo de pescadores, reunidos em torno das canoas de pesca *Guanabara, Camponesa, Cruzeiro*, regidos por um forte código de honra, absolutamente religiosos onde se incluem o mestre João Sérvulo, os pescadores Lino, Marcos, Flaviano, Rufino, Rubião. Dentre as personagens femininas, estão Dona Fortunata, Dona Ricarda, Hortênsia, Maria Aurora, Maria Adelaide, Dona Rola e Adda. Eles irão compor um painel colorido e interessante onde, como é característica almeidiana, homens e mulheres aparecem defendendo posições antagônicas e as últimas serão envolvidas por questões relativas aos sentimentos que nutrem pelos do sexo masculino concorrendo para que se crie o desequilíbrio entre os relacionamentos afetivos.

Embora este não seja um trabalho da área comparatista, não posso deixar de apontar que, em relação ao tema *Amor*, a ficcionista constrói no texto relações intertextuais implícitas e explícitas que por si só gerariam uma outra abordagem desta obra. Na construção do núcleo dramático que envolve as personagens Flaviano, Maria Adelaide e Marcos, facilmente identifico uma relação implícita com a obra shakeasperiana – **Otelo**. O triângulo amoroso mostra um Otelo (Flaviano) pertencente à raça negra, que traído por Desdêmona (Maria Adelaide), não hesita em apunhalá-la para que não possa pertencer ao colega pescador, Marcos.

De forma mais explícita, o triângulo amoroso constituído por Rui, Adda e Eduardo, faz referências ao livro de Ernest Renan (1823-1892), **Souvenirs d'enfance et de jeunesse**.¹⁹⁵ A personagem Rui traça um paralelo entre a heroína de Renan, Noemi e a sua amada Adda. Na relação intertextual que se estabelece, a última

¹⁹⁵Na caderneta de n. 2 a escritora fez a seguinte anotação sobre este romance: *No dia 10 de março, em Poços de Caldas comecei a ler o livro de Ernest Renan – Souvenir D'enfance et de Jeunesse, leitura aconselhada por O. Bilac e emprestada por ele!*

desconstrói a imagem da primeira, subvertendo o enredo matriz. Num outro viés, seguindo a estrutura da peça shakeasperiana **Romeu e Julieta**, se estabelece a relação de intertextualidade quando o desconhecimento da origem de Adda impede que seja desposada por Ruy em razão da oposição feita pelo chefe da família, coronel Mangino.

No entanto, o final trágico da peça inglesa é substituído em Almeida pela fuga da jovem com o terceiro elemento do triângulo, o Eduardo, subvertendo totalmente o roteiro original.

Estas e outras relações intertextuais sugeridas no texto romanescos enriquecem o seu conteúdo, desafiam o leitor e são provas da multiplicidade de leituras que a ficcionista traz em sua bagagem. Ao mesmo tempo, reforçam a temática do romance e possibilitam novas leituras – **Cruel Amor** – multifacetadas.

Voltando ao primeiro núcleo, nele está uma das mais marcantes personagens da trama: Adda. Essa é, entre as heroínas de Júlia Lopes, mais uma daquelas que não possuem caracteres para sê-lo. Primeiramente, ela desconhece a sua origem, ou seja, acabamos o relato sem saber quem foram seus verdadeiros pais. Tendo sido colocada ainda bebê na porta da costureira Rola, ela fora adotada por essa e criada com mimos demasiados para a condição da mãe adotiva. Nunca aceitou sua condição de menina pobre e sem origem, nunca se sentiu parte do grupo de pescadores em que cresceu. Adulta, tendo aprendido a costurar com Rola, passa a freqüentar a casa do senador Guidão, onde serve de "aia" à jovem Leonor, recebendo a atenção e os restos das toilettes das senhoras da casa. Mas no momento em que a família dessa descobre as intenções de Adda de casar-se com o neto, o Eduardinho, fecha-lhe a sala de visita. A propósito do ocorrido, ela "avalia":

Adeus bailes do Ipanema, vestidos de seda, embora usados por outro corpo mais feliz, passeios alegres em automóveis, através das noites veludas e perfumadas... O seu destino ingrato obrigava-a a permanecer na sua cadeira de costura, picando dedos, desperdiçando a beleza de que tinha nítida consciência... Ia por suas mãos enterrar a flor da sua mocidade, por a pá de terra pesada sobre o corpo alado da esperança feiticeira [...] (p. 289).

Convicta de suas ambições e sendo pretendida por Rui, jovem de poucos recursos e tutelado pelo pai, argumenta que não é mulher para ele, que não conseguiria viver uma vida medíocre, mesmo que fosse por amor. Na sua fala está estampado o firme propósito de tomar o destino em suas mãos e sofrer as conseqüências de seus atos. Estrategicamente a narradora lhe cede a palavra, criando um efeito de verdade e, principalmente, conservando a carga subjetiva da personagem:

– Procure outra mulher, Rui, que o compreenda. Eu sou imperfeita e adoro a minha imperfeição, para poder emendar-me. Não nasci para freira, nem tampouco para mulher de um homem capaz de me deixar presa em casa pelas tranças [...] (p.188).

A frase final é uma alusão ao fato de o pai de Rui, por ciúmes, ter feito isso com a esposa, levando-a à loucura e posteriormente à morte. Esse fator induz Adda a projetar como seria sua vida se aceitasse casar com o jovem: "Casando com Rui, ela, jungida para sempre à pobreza, iria compartilhar as magras sopas do velho implicante, o inimigo feroz de toda a sua mocidade, eternamente vestida de chitas e algodões, espiada pelo ciúme do marido e o rancor vingativo do sogro [...]" (p. 285). De modo contrário, se pudesse casar com o neto do Senador Guidão, ela:

[...] deixaria de usar os restos da Leonor, para sortir-se na mesma modista; moraria em casa aparte, ajardinada, sem dar satisfações dos seus atos a sogros antipáticos e maus [...] Teria sedas, jóias, cruzaria as ruas da cidade em automóveis e carros elegantes; a sua beleza resplandeceria como um astro no céu (p. 285).

Os dois fragmentos acima esclarecem bem os caminhos que podiam ser seguidos por uma moça honesta, nas primeiras décadas do século XX, quando as condições de trabalho eram limitadas e ela não tinha um patrimônio familiar que a sustentasse. No caso de Adda, essa tem como meio de sobrevivência a costura que aprendeu com a mãe adotiva, mas os seus anseios ultrapassam a modesta vida que essa atividade ou o casamento com Rui poderiam lhe proporcionar. Assim, mais uma vez, a protagonista toma a rédea de seu destino e de forma inesperada, para o perfil da heroína bem comportada almeidiana, sempre muito “certinha”, foge com o Eduardinho! Em um bilhete para Dona Rola, a fugitiva deixa, entretanto, aberta a possibilidade da volta: "Mamãe. Perdoe-me e diga ao Rui que eu não era digna dele. Não me negue a sua benção quando eu vier bater na sua porta [...] Sigo meu Destino! – Adda" (p. 298). A romancista não explicita o destino possível da relação de Eduardinho com Adda, mas cria ao redor várias expectativas, deixando ao leitor que trace um final: feliz ou infeliz. Cruel amor...

Passando ao segundo núcleo está Maria Adelaide que, negando-se a casar com Flaviano, de quem é noiva, pois se apaixonou pelo pescador Marcos, acabará sendo morta pelo noivo por ter a coragem de desafiá-lo. Maria Adelaide escolhe a morte ao invés de uma vida ingrata, casada com um homem que não ama, que é negro e ao qual, se concretizadas as bodas, enganaria. Ela se dirige ao noivo, atônito por sua decisão de romper com o compromisso: "Doidice é a gente fazer as cousas contra a sua consciência. Se eu casasse com você [...] era para enganar [...] Não é melhor assim?" (p. 323). A afirmação reforça o caráter de honestidade da moça. Este fator, no entanto, não impedirá que o noivo a mate num desvario de homem ferido em sua honra por ter sido preterido por ela [...].

No terceiro núcleo dramático, há um sentimento múltiplo que posso definir segundo as personagens envolvidas. Primeiramente, o sentimento de amizade e de companheirismo que une os pequenos Bié e Nita.

O primeiro, "um rapazinho de tez cobreada, redondinho e baixo para os seus dez anos" (p. 23); a outra, "uma menina espigadinha, de olhos garços e cabelos castanhos claros" (idem). Os dois andam soltos pelas praias selvagens de uma Copacabana ainda não urbanizada, recebendo como esmola a sobra da pesca ou em que outro pedaço de pão. Esfarrapados, não freqüentam a escola, são maltratados pelos familiares e têm como brinquedos os que a natureza lhes dá: penas de pássaros, ovos, pedras, conchas.

Em segundo lugar, a relação tumultuada com o tio de Bié, o Pedro mudo, expõe a crueldade do adulto para com os pequenos, incapaz de um gesto de amor ou compreensão. Este os persegue e destrói os seus tesouros, o que suscita em D. Rola, amiga que os compreende e ampara, questionamentos sobre a crueldade do tratamento a eles dispensado: "Que aprenderia Bié com aquele tio mudo, tão áspero e impenetrável? Que amor poderia Nita consagrar à mãe, que a sovava como a um polvo, ao menor pretexto, até deixá-la como morta no chão?" (1911, p. 65). A hibridização do discurso da narradora com o de D. Rola confirma o caráter onisciente da primeira, que adota uma atitude demiúrgica em relação à história que conta mas que trai esta objetividade, esta imparcialidade, ao apresentar um discurso carregado de "impressões" e "sensações" que traduzem a subjetividade tanto da narradora quanto da personagem: "Rola estremeceu àquela homenagem. Pobres crianças, tão pouco afeitas estavam a carícias, que se tinham enternecido à sua piedade. [...] ela pensou na sorte dessas criaturinhas, criadas na absoluta independência do ar livre" (p. 65).

A simpatia de Rola não as livrará de um destino ingrato, que virá pelas mãos daqueles que as deveriam amar e proteger: a mãe e o tio. Em relação à Nita, "sua mãe determinara levá-la para uma costureira da cidade, onde [ela] iria servir de copeira e aprender serviços domésticos"(p. 217). "Bié, Gabriel, será levado pela família" a aprender a fabricar redes e tarrafas, para ajudar a viver os outros da casa". (idem). A narradora, absolutamente subjetiva quando os focaliza, registra o momento em que se dá a conscientização de Bié quanto as mudanças suscitadas pela intervenção dos adultos: "Como o olhar de Nita, o seu turvara-se pela sombra do irremediável e incompreendido desgosto, como o de ver fugir para sempre a alegre quadra da infância" (idem). Cruel amor...

Finalmente, o núcleo dramático onde Rola não é mera coadjuvante. Este inicia no passado, quando ela, jovem, órfã, sendo educada em um colégio de freiras, "em que a Caridade não dissimulava a esmola [...]", fora cobiçada por um tio *pela esbelteza do seu corpo de lírio*. Para escapar às suas investidas passara a freqüentar a casa dos pais de Rui, "vendo sofrer a D. Ângela [...] onde passava os dias com o pequenito no colo, já toda maternal e carinhosa" (p. 135).

Vinha deste tempo a antipatia do pai de Rui, o coronel Mangino e que se estendia no presente à Adda, sua filha adotiva. O motivo? Rola estivera apaixonada por um guarda-marinha que morava defronte a sua casa e a de D. Ângela e a freqüência deste na corte à costureira fizera com que o marido desconfiasse que pudesse ser sua mulher o alvo da atenção do rapaz, o que lhe provocara ciúmes a ponto de infligir-lhe castigos físicos – como amarrá-la à guarda da cama pelas tranças louras e longas. Um pesadelo que a levava ao hospício e à morte. O guarda-marinha? Este acabara partindo para uma viagem da qual nunca mais havia voltado. Mas o mal estava feito. D. Ângela morrera, Rui ficara órfão e o coronel Mangino

odiava Rola e lhe atribuía a culpa. E passara a odiá-la, ainda mais, quando descobrira que seu único filho estava apaixonado por Adda [...] que não tinha um nome, uma origem, tampouco um dote. Cruel amor...

Explicitados o que considero os principais núcleos dramáticos e apontadas as diversas formas de “cruel amor” que envolvem as personagens, passo a analisar a figura da narradora e suas particularidades como a voz condutora do relato. Trata-se então de uma narradora heterodiegética que colocada do lado de fora da história narrada, já que não é personagem nem protagonista, deixa-se revelar através de certas intrusões, simpatias, adjetivações, modos do discurso, focalizações, ideologias, combatendo a idéia de que seria neutra, de que a história se contaria a si própria sem sua intervenção. A propósito, ensina Fernandes¹⁹⁶ que:

o mais impessoal narrador em terceira pessoa pode dar cara de documento a seu texto, mas em algum momento, talvez por um deslocado adjetivo, o que pretendia ser História passa a ser história. O adjetivo, por mais preciso e necessário, é uma visão pessoal. O narrador que adjetiva se trai (p. 42).

E ao agir desta forma, seu discurso torna-se parcial, pois subjugado por sua subjetividade. Assim, em relação a narradora de **Cruel Amor**, os esforços para manter uma posição objetiva diante do fato narrado, introduzindo o discurso direto, reproduzindo o diálogo entre as personagens, aparentemente delegando-lhes autonomia, acabam por trair sua posição. Isto é mais visível quando nos diálogos acrescenta comentários às palavras da personagem, certos adjetivos que funcionam como sutil posicionamento afetivo e avaliativo que decorre da posição (perspectiva) de onde conta a história. E embora esta técnica, transcrever fielmente as palavras das personagens pareça fácil, adverte Tacca¹⁹⁷, “que era o mais difícil” (em relação ao romance realista), pois havia a necessidade de ser fiel ao personagem e ao

¹⁹⁶FERNANDES, Ronaldo C. Op. cit.

¹⁹⁷Ibidem, p. 127.

relato". Além disto, como adverte este teórico: "A intervenção direta dos personagens no discurso narrativo, a sua palavra, é, na realidade, uma ilusão: ela passa também pela alquimia do narrador". Alquimia que fascina e instiga a leitura.

Assim, ao iniciar a análise deste romance, aponte a existência de pelo menos quatro grandes núcleos dramáticos que ganham relevo na trama, estão inter-relacionados por envolverem personagens de uma mesma comunidade e acabam influenciando-se. Quero dizer com isso que, fatos ocorridos em um núcleo acabam por provocar eco em outro, afetando o comportamento ou as decisões destes.

Como a análise de todos eles demandaria um esforço desnecessário para mostrar meu ponto de vista, selecionei dois deles em que vou concentrar minha atenção. Para mim, o núcleo em que, com maior intensidade, aparece o preconceito de classe é aquele em que se destaca o triângulo amoroso – Rui, Adda, Eduardo. Esquemáticamente a trama pode ser apresentada da seguinte forma: a jovem e bela Adda, criada como se fosse filha da costureira Rola, desconhece sua origem, tem pretensões que ultrapassam sua condição financeira e desdenha o amor do jovem Rui por este não ter muitos recursos, ser só um estudante sem dinheiro e poeta nas horas vagas. Apesar de conhecê-lo desde pequeno e sentir uma grande ternura por este, acabará aceitando a proposta do neto do Senador Guidão, o Eduardinho Guedes e com ele fugindo para um futuro incerto, mas, certamente, vergonhoso aos olhos da sociedade da época.

Passando então à estrutura do texto, primeiramente, é preciso considerar que a voz que organiza a narrativa não tem um nome, uma marca identitária: fulana. Mas carrega alguns indícios, aquelas "recorrências", que já alertei, denunciadoras de um posicionamento afetivo, estético e ideológico calcado no feminino. Em relação a

estes aspectos, a voz privilegia o comportamento das do sexo feminino, critica o posicionamento do elemento masculino, coloca em oposição às idéias de ambos os seguimentos de forma a denunciar o preconceito de raça, de gênero e de classe. O encadeamento dos eventos diegéticos, principalmente através de alguns diálogos, fomenta a curiosidade do leitor, enriquecendo a trama e fornecendo elementos para que esse antecipe um final trágico, marcado no título e sugerido pelas alusões intertextuais com algumas obras clássicas já por mim mencionadas.

Em relação à linguagem, a voz que domina o relato, nos momentos em que trata de descrever o cenário e as pessoas, abusa dos adjetivos, dos diminutivos, das comparações entre elementos da Natureza, principalmente daqueles que se referem à flora. O tom é tão afetivo que nada impede que se veja nos exemplos a expressão da feminilidade:

O dia desabrochava como uma flor imensa de luz [...] (p. 7); Maio floria a hervagem rasteira das restingas de botõezinhos de ouro pálido e aveludava num afago de luz o roxo e o pardo do fraguado (idem); brilhava como um beijo de sol no anil profundo das ondas [...] (p. 21); Todo o mar parecia coalhado de pétalas roxas e alviradas [...] como folhas dispersas de árvores no outono. (p. 33). O pai de Rui – era um homem [...], boca séria, orlada de um bigodinho fino e umas barbicas grisalhas [...] como uma vegetação de musgo seco, ligeiramente crespo (p. 40); [...] a noiva, vermelhinha como uma rosa [...] (p. 40); Maria [...] agarrou-se à gente que nem uma ostra e agora vai como um passarinho! (p. 150).

Somando-se a esta peculiaridade está a simpatia da voz narrativa pelas mulheres e por suas causas. Mesmo que a literatura do período afirmasse que elas estavam sujeitadas pelo "mito da fragilidade feminina, da incapacidade física ou mental"¹⁹⁸, a ficcionista irá mostrar que há outras formas de atuação do feminino, longe dos estereótipos proclamados pelos escritores do sexo masculino. Ao descrevê-las, ela lhes dá a oportunidade de manifestarem-se, quando a primeira, através do discurso indireto livre em que aflora a subjetividade da personagem e a

¹⁹⁸TELLES, N. Op. cit., p. 431

objetividade desta que narra, permite-lhes ou transfere-lhes a focalização, deixando claro, no entanto, sua presença. Selecionei um exemplo em que facilmente se denuncia a imbricação entre o discurso da narradora e o pensamento da personagem:

Sim, ia diferente, resolvida a dar um golpe mortal num dos mais risonhos períodos de sua existência. Aquela visita era uma despedida diria isso mesmo a D.Leonor. [...] O seu destino ingrato obrigava-a a permanecer na sua cadeira de costura, picando os dedos, desperdiçando a beleza de que tinha tão nítida consciência [...] Ia por suas mãos enterrar a flor da sua mocidade, por a pá de terra pesada sobre o corpo alado da esperança feiticeira [...] (p. 289).

Uma leitura desatenta faria outorgar à personagem este discurso, quando na realidade é somente o pensamento dela “traduzido” pela voz da narradora.

Em outro momento da trama, o discurso da narradora apresenta o pensamento do Coronel Mangino e delega a ele a focalização. Para Tacca, esta situação narrativa reveste-se de imenso potencial, pois a narradora, onisciente, renuncia a sua visão totalizadora e se une à da personagem. O teórico "acentua que a narração ganha em vibração humana" quando isto ocorre:

No fundo do seu espírito a figura de Rola passava e repassava em várias quadras da sua vida [...] via-a partir como órfã para o colégio e voltar moça [...], achegando-se com simpatia à sua mulher, para ajudá-la desinteressadamente a cuidar do Rui [...]. Ele não lhe dera nunca um vintém por esses serviços e revoltava-se agora contra aquela antiga avareza que o privara de atirar às mãos da rapariga pobre e serviçal um ordenado [...] (p. 235).

Aqui, o tom das palavras revela uma posição de superioridade do Coronel Mangino. A depreciação incutida na avaliação que faz da personagem Rola (*rapariga pobre e serviçal*), traduz sua antipatia em relação a essa, em razão de que esta conhecia sua tumultuada relação com a esposa, sabia os martírios que este lhe havia imposto, conhecia o remorso que o atormentava e o medo de que aquilo que

sucedera a mulher, a loucura, o hospício e a morte, viesse a repetir-se com o filho, por outros motivos.

Voltando a Tacca¹⁹⁹, ele salienta "que há um enfraquecimento da voz narradora, dando a impressão de estar a ouvir os personagens". Não há marcas introdutórias do discurso como aspas e hífen e tampouco "os verbos de fala ou avaliação": "disse", "pensou", "respondeu", "acreditou", usados na introdução dos discursos direto e indireto.

Rola argumenta com Rui sobre o desagrado do coronel por esse amar Adda – "Mas ele tem razão. Conhece a minha história e sabe que esta menina não tem origem nem fortuna. Não é a noiva que lhe convém" (p.133). Sua atitude submissa, acentua a diferença de classe. O fato de depreciar a própria filha é, também, uma prova da submissão feminina exercida pelas mais velhas, que encontra, no entanto, nas mais novas, franca oposição. Adda expressa indignação pela conformidade da mãe, ao mesmo tempo em que reivindica sua igualdade perante as demais jovens. Discurso contundente que a narradora faz surgir através do diálogo, preservando todo o tom de revolta da jovem Adda: "Eu não tenho culpa do crime de meus pais, para arrastar toda a vida a sua responsabilidade. Tenho jus a viver e a ser amada, como as outras mulheres. Sou bonita, sou moça! É o principal!" (p.133).

Na cena em que Rui fica sabendo da fuga da jovem, a narradora, sumariando o ocorrido, foca sua lente nele e a enunciação reflete a visão dessa sobre a personagem, sobre sua condição psicológica abalada pelo evento e reforça as "qualidades" atribuídas ao gênero masculino: "[...] O seu orgulho de homem, sacudido por aquele formidável golpe, não o fazia pensar senão em si. Tinha vergonha" (p. 300). A interpenetração entre a voz narrativa e o pensamento do

¹⁹⁹TACCA, O. Op. cit, p. 76.

jovem reforça a condição de gênero, afirma a masculinidade da personagem, usa um clichê – orgulho de homem- que particulariza o sentimento e mostra a preponderância do masculino na tragédia. É a estratégia da escritora em que apresenta a sempre renovada dicotomia homem /mulher visando, certamente, expô-la ao julgamento dos leitores. E ao pensar que estes eram, em sua maioria, mulheres, posso avaliar o poder devastador da obra de Almeida no pensamento de suas leitoras. Condição que não descarta certo romantismo, certo tom heróico com que brinda suas heroínas, o que não a isenta de fazer críticas.

Elas ficam mais salientes nos momentos em que a narradora utiliza o discurso direto, através do diálogo, é quando mais forte se sente sua crítica tanto ao comportamento dos homens quanto ao das mulheres, evidenciando com esta estratégia, vários preconceitos. O trecho que transcrevo abaixo serve para ilustrar esta atitude. A troca de palavras é entre o negro Flaviano e a mulata Fortunata ofendida por uma insinuação maldosa dele em relação à amiga costureira:

- ... D. Rola é uma santa!

Flaviano respondeu:

- É mulher.

- Que novidade, gente ! Ser mulher é crime?

- A mulher é a perdição do mundo.

- E o homem é a tentação do diabo!

- Quando a mulher não é séria deve ser morta aos bocadinhos, como tatuí para iscas de cação (p. 51-52).

Fica evidente na fala de Fortunata o sarcasmo com que avalia as palavras de Flaviano e a consciência de um profundo preconceito de gênero deste para com as mulheres. A ironia da fala feminina busca afrontar o posicionamento do masculino, cujo discurso é impositivo, machista e, até mesmo, violento. Parece-me ter sido essa

a fórmula encontrada pela escritora para denunciar a opressão feminina sem chocar a sociedade. O uso da ironia é uma forma sutil de questionar valores estabelecidos.

Embora aparentemente ausente, a figura da narradora se expõe ao delegar às personagens a palavra, reforçando desta forma o contraste entre as idéias dos homens e as das mulheres. Assim, a narrativa é produto tanto do que se narra como do modo como se narra. Fazendo-o desta forma, quer dizer, delegando às personagens a palavra, a narradora cede sua autoridade e permite ao leitor ser inserido diretamente na cena do confronto. Neste discurso citado operacionaliza-se o plurivocalismo do romance, como teorizou Bakhtin. Cria-se, pois, um efeito de verossimilhança em que a carga subjetiva da personagem é mantida. Concorre para esta situação o fato de a focalização ser assumida ora por uma ora por outra personagem, traduzindo uma posição afetiva em relação ao objeto focalizado. Por exemplo, a descrição da personagem Maria Adelaide é feita através do discurso da narradora, mas segundo a “visão” do pescador Marcos:

Ele vira-a na véspera, por acaso, no Ipanema, toda cheirosa e sossegada entre as outras duas irmãs, e não sabia explicar por que motivo o diabrete da moça não lhe saia da cabeça [...] Não, bonita ela não era, com o seu ar de resignação, o rosto comprido, de uma palidez enlurada, em que se refletiam raças opostas; e o corpo fino como uma haste de flor (p. 10).

O perfil que é desenhado nesse trecho é favorável à personagem, granjeia a simpatia do leitor. Ela não é bonita, é pálida e é magra! No entanto, a referência à palidez acrescenta um dado que marca o preconceito étnico: a palidez enlurada não esconde a mistura racial (*duas raças opostas!*). Assim, a “visão” favorável torna-se duvidosa. De quem é o preconceito: da personagem, da narradora ou da autora? Marcos, que é branco, descendente de lusitanos, em seu discurso utiliza-se de alusões pejorativas aos de raça não branca, por exemplo, ao falar de Flaviano: “[...] aquele mestiço, filho de uma negra imunda? [...], cabra de má sorte” (idem).

Disseminadas tanto na fala das personagens quanto no discurso da narradora, as referências aos descendentes de africanos deixam bem claro que a ideologia exposta no texto alinha-se com a da classe burguesa dominante no Brasil, no período retratado no romance, e com a raça que se considerava superior às outras: a branca de descendência européia. Intrigante é considerar que mesmo os da classe dos pescadores demonstram nas suas falas, estrategicamente colocadas em discurso direto, o preconceito de forma muito violenta. O exemplo que trago está na fala de Fortunata, esposa do mestre Sérvulo. Ela é mulata e opina, em relação à Maria Adelaide, sobre o relacionamento com um indivíduo de raça não branca:

- Você acredita que Maria Adelaide goste mesmo de verdade de Flaviano? Eu não. Aquilo foi bobagem de criança, de quando andavam os dois no mesmo colégio [...] ou foi obra de feitiçaria [...] a mãe dele é capaz de tudo [...] eu já disse a ela uma vez: - menina, branca com branco, mulata com mulato, negra com negro. Não suje a sua raça (p. 22).

A oração final é absolutamente racista! E o seu teor levanta suspeitas quanto ao posicionamento da mulher branca, burguesa, escritora Júlia Lopes de Almeida. É dela o preconceito? Ou da sociedade em que vive? Considerando seu caráter humanitário, seu protesto contra a escravidão, expresso no texto de **A família Medeiros**, mais os dados familiares que registram serviços de raça negra que acompanharam a família por mais de trinta anos, sempre numa convivência harmoniosa e respeitosa e considerando o texto que reproduzo no rodapé²⁰⁰, na

²⁰⁰ *A TRIPLICE ALIANÇA*

História? Todos a têm. Tem-n'a até esta pretinha velha que vem semanalmente á minha porta buscar o seu bocado de pão.

Ninguém dirá ao ver-lhe o corpo tão reduzido, os olhos tão enevoados, a grandeza do papel que, na sua obscuridade, ela representou no Brasil. Os seus dedos nodosos e frios como os dos defuntos, semearam em moços riquezas sobre a terra; os seus braços de mulher, quando roliços e fortes, souberam tão bem cavar com a enxada o duro chão dos campos como enlaçar em carícias moles de servitude gloriosa o sinhô moço adolescente, a quem ensinaram os caminhos do amor... Do seu ventre fecundo saíram homens de raça ascendente, que a olharam depois do alto, com desprezo; os seus seios nutriram gerações de brancos que no seu leite sugaram a vida; a sua voz, hoje flébil como um gemido de criança, cantou outr'ora com entusiasmo as cantigas dos sambas e com amor as cantigas dos berços; foi amante sensual e escrava obediente; engoliu lágrimas e repudiou de si idéias criminosas, desmanchando em gestos de abnegação pensamentos de rancor e de vingança.

minha avaliação, é mais uma daquelas contradições ou impasses da escrita de Júlia Lopes que só o avanço nos estudos de sua obra podem elucidar.

Voltando ao segundo núcleo, que envolve o triângulo amoroso entre Flaviano, Maria Adelaide e Marcos, numa seqüência linear, a voz da narradora dissemina dados que funcionam como elementos antecipatórios da tragédia que irá se abater sobre a comunidade de pescadores. Assim, o preconceito de gênero é assinalado, enfatizado de diversas formas. Pelo pensamento do pescador Marcos, branco, filho de portugueses, o leitor, além de ser apresentado à descrição física de Maria Adelaide, o pivô da questão, fica ciente do preconceito deste para com as do sexo feminino quando ele coloca: "somente tenho para mim que toda mulher é mentirosa". (p.18). Acrescida a esta declaração, as palavras de Flaviano – "A mulher é a perdição do mundo!" (p. 52), cabe ao leitor ficar atento, esperando um desenlace trágico.

Maria Adelaide, que nas palavras da narradora – "[...] Acompanhava o noivo, como um cãozinho ao dono" (p. 45), tomada de paixão pelo pescador Marcos e incentivada pela ação da amiga Adda (que fugira com o neto do Coronel Guidão) e pelas palavras de Fortunata (p. 306) apoiando a atitude da filha de D. Rola, resolve romper seu compromisso. Ao decidir acabar o noivado indesejado, a mistura entre o discurso da narradora e o pensamento da personagem, transmite o momento da conscientização: "A sua inteligência parecia-lhe despertada de um entorpecimento

Fonte criadora de fortunas e de vidas, arrasta-se hoje com a sua tríplice aliança de velhice, ignorância e miséria, por essas ruas, esquecida de todos a quem amou, a quem serviu, por quem se sacrificou...

Do meio dos seus farrapos de mendiga sai-lhe a mão encarquilhada á espera da esmola que ela agradece com humildade, num fiozinho de voz de mulher centenária; e essa mão, que ninguém beija, tem na sua aparência nervosa de aranha contraída, a expressão de querer agarrar e fechar-se sobre alguma cousa que não é dinheiro, que não é pão, que não é nada material nem conhecido... que é talvez o destino!

(Este texto pertence ao acervo particular do neto de Júlia Lopes e está sendo reproduzido com sua autorização. Ele me foi fornecido em um CD).

[...]. Era como uma ressurreição! [...] ela não era feita de cera, mas de carne e de osso [...] não se sujeitaria a ser só o que o Flaviano quisesse!" (p.158-59).

Ao leitor atento basta juntar os dados que a narradora disseminou e preparar-se para a tragédia que irá ocorrer. Dentre estas, as referências de Fortunata diante do comentário de Flaviano de que este "pensa que mulher é sardinha e que é tão fácil passar a navalha em uma como em outra" (p. 52); a história referida pelo pescador Rubião sobre uma filha de pescador que fora seduzida por um estudante da cidade, levando a que um primo apaixonado por ela provocasse a morte do casal; a inquisição deste sobre o costume de Flaviano andar armado com um punhal, coisa não comum entre os pescadores. Frente a atitude deste, a narradora, que havia descrito a variedade de peixes apanhada na rede e o sofrimento destes, e qualificado um melro como tendo "cabeça achatada e olhos terríveis" (p.15), ao descrever a atitude do mulato, duplamente enuncia seu caráter: "[...] acorocado, ferira o mero de leve com a pontinha aguda da sua faca, só para o ver sofrer ainda mais" (p.15). Realmente, a narradora não tem simpatia para com o noivo de Maria Adelaide. Enfatiza na transcrição de seus pensamentos, toda a carga de um comportamento machista, brutal. Os caracteres negativos são atribuídos aqui tanto aos de raça negra ou mestiça quanto aos do sexo masculino, em dado momento, sentindo que a noiva dele se esquiva, que o evita, que limitam-lhe o acesso a casa da viúva, coloca-se na defensiva: "Lá por serem brancas, nem as marrequinhas das cunhadas nem a baleia da sogra haviam de poder mais do que ele [...] fosse ou não, já agora, se ela não quisesse casar por vontade cederia à força "(p. 109) a frase final antecipa uma atitude belicosa, põem o leitor em alerta. As palavras de Marcos – "Ela era o diabo em figura de mulher, vindo ao mundo só para tentá-lo" (p.154) mostram

que este, sublevando seu amor por ela, sente-se paralisado pelo compromisso com os de sua classe e não tem coragem de aceitar Maria Adelaide quando esta a procura em sua casa, oferecendo seu amor. Ela, ciente de que se Marcos for falar com Flaviano, este irá matá-lo, antecipa-se a ele e segue ao encontro com do noivo. A apresentação da cena, no livro, imita uma peça teatral shakespeariana. Num diálogo cortante onde, novamente, masculino e feminino são confrontados, aflora o preconceito de raça e de gênero:

- Pode dizer o que quiser; não me importa; você agora daqui não sai, é minha, é minha!

.....

- Pensa que por Marcos ser branco é melhor do que eu? Ele me paga! [...] você está nas minhas mãos!...

- Negro !

- Agora sou negro [...] mas antes bem que você me queria.

- Eu não gostava de você como gosto de ...

- Cala a boca, diabo!

- Sou noiva de Marcos!

- Cala a boca, ou te mato!

- Pode matar, mas é só dele que eu gosto, ouviu bem? Só, só, só! (p. 324).

Claro está que o final já se prevê e a narradora não poupa detalhes na descrição das punhaladas desferidas no coração da jovem. E que qualquer semelhança com peças teatrais conhecidas, terá sido mera coincidência...

Cruel amor... É necessário aqui ressaltar que em nenhum dos seus outros romances enfatiza a autora o desequilíbrio na vida das mulheres provocado pelo elemento masculino como neste. Como já havia alertado, em **Memórias de Marta**, é a morte do pai da protagonista que provoca o desequilíbrio financeiro que leva tanto a mãe quanto a filha, para um cortiço e ao trabalho remunerado para sobreviverem.

É o casamento com o Miranda que acaba com os sonhos e a independência da jovem Marta. Em **A falência**, é o suicídio de Teodoro, o marido e pai de família, que lança à pobreza a família e provoca a reação do grupo feminino em busca da sobrevivência. No romance analisado por último, é o coronel Mangino que, em razão de ciúmes equivocados, tortura psicologicamente e fisicamente a esposa até levá-la à morte. Na comunidade de pescadores, Marcos, Flaviano, o Eduardo e o guarda-marinha provocam situações que expõem as do sexo feminino a situações trágicas ou incômodas. Maria Adelaide é assassinada, Rola abandonada pelo namorado, Adda é seduzida pelo neto do senador [...]. Interessante ressaltar que é este o único romance dentro da produção de Almeida em que uma das heroínas morre, o que não deixa de ser intrigante, pois a escritora não gostava de finais trágicos, muito menos se envolvesse mulheres, como coloca na fala de Camila, protagonista de *A Falência*:

[...] Os senhores romancistas não perdoam às mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo, como se não pagássemos cara a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas, e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! hipócritas! (1901, p. 72).

Fica aí a expressão da própria novelista e o seu desacordo com as fórmulas masculinas dos enredos que, entre contradições e impasse, ela acabou realizando em grande parte de sua obra.

Fazendo presente as palavras da própria escritora, é tempo de concluir esta análise sabendo que muita coisa ficou de fora. Mas que, também, um grande esforço foi empreendido para entender a obra desta que foi a grande dama do romance brasileiro e que, ciente de seu papel como “mulher de letras”, de ofício

escritora, deixou gravada as seguintes palavras: "Morrer não é acabar para os que deixam na terra um pensamento".²⁰¹

²⁰¹Esta frase foi retirada de uma das cadernetas pessoais de Júlia Lopes que se encontram na posse do sr. Cláudio, neto de Júlia Lopes. E encontram-se digitalizadas.

CONCLUSÃO

[...] cada tempo tem o seu estilo. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de um e outros é que se enriquece o pecúlio comum (MACHADO DE ASSIS, 1873).

Dizem que as palavras voam e que as obras ficam; mas há obras que o vento leva e que só na palavra fugitiva deixam a sua lembrança [...] (JÚLIA LOPES DE ALMEIDA, 1906).

É sempre muito difícil para eu colocar um ponto final. Há sempre mais tempo para “dois dedos de prosa”. Esta será, portanto, só uma pausa para motivar a reflexão.

Revedo as proposições colocadas quatro anos atrás, lá na Introdução, descortina-se o caminho percorrido em que incluo, além da busca e da leitura das obras de Almeida, duas viagens. A primeira, ao Rio de Janeiro, cidade natal da escritora onde despendi meu tempo entre as prateleiras da Biblioteca Nacional, os microfimes da Fundação Casa de Rui Barbosa e as empoeiradas caixas de plástico franqueadas pelo neto da escritora. Estas últimas proporcionaram-me uma imensa alegria, um prazer indescritível, pois revelaram dados, informações, pequenos detalhes da biografia da escritora. Além, é claro, do contato com os seus pertences, uma visita a rua onde morava, uma espiada na casa, aquele “verdadeiro lar de artistas”, como sintetizou o cronista João do Rio.

A segunda viagem, na vigência de uma bolsa doutorado-sanduíche, levou-me diretamente a terras lusitanas. No imenso e senhoril Salão de Leitura ou na pequena

e clássica sala dos Periódicos raros, na Biblioteca Nacional de Lisboa, encontrei vestígios das diversas passagens da prosadora brasileira. Nestes acervos, Júlia Lopes não é uma desconhecida. Há vários volumes de conto, há romances, crônicas e teatro. Minhas buscas incluíram as bibliotecas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (a velha), da Municipal Central (Campo Pequeno), da Universidade de Coimbra e da Hemeroteca. E estas se mostraram frutíferas, revelando uma favorável recepção crítica além de estarem disponíveis vários de seus volumes. Em Coimbra, no Centro de Estudos Brasileiros, há mais de dez obras de autoria da ficcionista brasileira. Até mesmo em Lisboa, num velho alfarrabista, localizei e comprei uma edição de **Cruel Amor** em perfeito estado de conservação. E na frente da Casa da Moeda, na capital lusitana, pude render homenagem à escritora brasileira diante de seu busto trabalhado em bronze, prova do reconhecimento de sua arte em terras portuguesas.

Feita esta retrospectiva, passo às reflexões. Das indagações iniciais, penso ter apresentado na primeira parte da tese dados concretos e suficientes que permitirão aos que lerem este trabalho um maior conhecimento sobre esta figura tão popular no meio literário brasileiro entre as décadas finais do século XIX e da primeira metade do século XX. As informações apontam para uma posição de destaque dentro do círculo literário e cultural brasileiros e conferem à ficcionista carioca um lugar privilegiado entre as precursoras da arte literária brasileira do período da **Belle Époque**. Mesmo que tenha centrado meus comentários e informações na produção romanesca de Júlia Lopes, o material mostra-se suficiente para revelar o perfil da prosadora carioca e seu posicionamento estético – ideológico de forma abrangente.

Fiz ressaltar nos subcapítulos, alguns traços particulares de sua escrita que revelam uma mulher consciente de seu papel na sociedade e com o firme propósito de influenciar, de instruir, de moldar o comportamento de seus leitores.

Ao propor inicialmente um percurso bio-crítico-bibliográfico, minha intenção foi a de fornecer material suficiente que, agregado ao conteúdo do segundo capítulo, permitisse responder à primeira de minhas hipóteses: como ocorreu o apagamento de seu nome do panorama cultural, das Antologias literárias e dos Manuais historiográficos à revelia de todo o sucesso alcançado? Afinal, ninguém se torna um desconhecido após cinqüenta anos de prática literária e de, entre outras publicações, dez romances editados e reeditados! Os dados coletados levaram-me a afirmar que em Júlia Lopes congregaram-se todas as condições para o seu destaque dentro de um meio avesso à presença feminina. Dentre estas, a descendência européia, a convivência em um círculo social culto e letrado, o aprendizado das primeiras letras com a mãe e a irmã, o domínio de língua estrangeira, o fato de já ter escrito crônicas e publicado livros antes de casar e, certamente, um inquestionável talento. No entanto, nem estes atributos garantiram-lhe um lugar nas Antologias e Manuais de uso corrente no Brasil. Sem registro “oficial”, estas produtoras de cultura, com destaque para Júlia Lopes, saíram de circulação, tiveram seus nomes apagados da nossa história literária. Praticamente deixaram de existir. Somente após 1930 são registradas novamente pela historiografia literária, destacando-se nomes do porte de Cecília Meireles e Raquel de Queiroz. Ao discutir este apagamento, considere importante marcar que foi o meio acadêmico que se impôs a tarefa de (re)descoberta e resgate das mulheres que escreveram no Brasil no período antecedente ao Modernismo. Mais ainda, que este se realizou sob o impulso da Crítica Feminista e dos Estudos Culturais. E que

os resultados foram muito positivos, trazendo ao público uma riqueza e uma quantidade de autoras e suas respectivas obras, nunca imaginadas, se considerados os dados fornecidos pela historiografia oficial.

Portanto, foi graças a este trabalho de verdadeira “arqueologia” que se colocou a obra de muitas destas mulheres novamente ao alcance do público e dos estudiosos. Em relação à Júlia Lopes, ressalto aqui as reedições recentes de **A Silveirinha (crônica de um verão)**, de **A Viúva Simões** e de **A Falência**. Procurei mostrar, ainda, que tipo de crítica foi feita a sua obra e que, na atualidade, são os trabalhos acadêmicos a principal fonte de informação sobre a escritora.

Como ocorreu com a prosadora carioca, constatei que, além de “existir”, ela influenciou na sociedade de seu tempo. Principalmente ao transformar a mulher em seu objeto literário. É o que os registros jornalísticos e críticos confirmam e que procurei mostrar na seleção que fiz dentre todo o material coletado ao longo da pesquisa. O resultado acentuou a contradição que se instalou no caso de Júlia Lopes que, no entanto, não lhe é exclusivo: sucesso em vida versus posterior esquecimento. Após resenhar a trajetória romanesca enfatizando aspectos particulares da vida da autora, apresentei dois argumentos que parecem ter concorrido para esta situação. Primeiramente, talvez pelo fato de pertencer àquele grupo denominado de pré-modernista e que as histórias literárias reduziram a três nomes: Graça Aranha, Euclides da Cunha e Lima Barreto. Portanto, o preconceito foi contra este tipo de escrita, rotulada por alguns críticos como “indefinida”, como mescla de tendências”, como retomada do Realismo e do qual nem os autores homens foram poupados. Num outro viés, sem dúvida nenhuma, a exclusão se deu pelo sexo das autoras, que condicionou sua escrita com elementos que incluíam intimismo, cotidianidade, minúcias do universo feminino, abundância de

personagens e protagonistas femininas, linguagem afetiva, abuso dos diminutivos, sentimentalismo na relação mãe-filha, dentre outros aspectos, que podem ser definidores de uma marca de gênero. Não se incluía aqui aquela denominação “viril”, com que os críticos rotulavam as obras consideradas de “valor”. Os elementos acima enumerados, constituem-se como “recorrências”, que de acordo com as críticas Isabel Allegro Magalhães ou Gilda de Mello e Souza traduzem uma forma diferente de estar no mundo. Forma esta que mais se evidencia nas obras daquelas que escreveram entre o fim do século XIX e o início do XX, as quais chamo de precursoras e na qual Júlia Lopes se destaca. Assim, aponte as características específicas da escrita almeidiana, dentre elas, a simplicidade, a harmonia, o seu amor à Pátria e à Natureza e aquelas recorrências citadas acima, que a identificam, mas não à essencializam. Procurei, baseada num *corpus* composto por três de seus romances, fazer uma abordagem do texto pelo viés da narratologia, buscando caracterizar a figura das narradoras, mostrando quais eram as posições destas vozes dentro do universo romanesco. A análise relacionou o envolvimento da voz narrativa com as demais personagens, sua visão de mundo e os valores por elas destacados. A dupla afirmação da ótica feminina, tanto da autora quanto das narradoras se mostrou importante na medida em que evidenciou o valor da produção de Almeida para a Literatura Brasileira e um modo particular, frente aos autores masculinos, de tratar os assuntos abordados no texto romanesco.

Partindo de classificações narratológicas, identifiquei o tipo de narrador presente no texto e os recursos utilizados para transmitir a matéria romanesca. Discurso direto, ou indireto, ou indireto livre são formas de transmissão do discurso de outrem e deixam clara a posição das narradoras diante da matéria que querem narrar. Se ora aderem à pele de uma personagem ora de outra, propiciam que se

multipliquem as focalizações, mostrando que a escolha feita junta forma e conteúdo para dar relevo ao sentido. Assim, a escritora tramou as suas teias para enredar o leitor e expor seu ponto de vista. Devo ressaltar que a experiência de vida é base (de) e presença (na) sua escrita. Se em **Memórias de Marta** é a vivência familiar, núcleo de educadores, que indica o caminho para a ficção, como explicita a nota manuscrita que transcrevi, na **A Família Medeiros**, é a experiência da mudança dos Lopes de Almeida para a região de Campinas que vai fornecer elementos para a trama romanesca e servir de cenário. Em **Cruel Amor**, é a busca voluntária e proposital para escrever um *romance sobre o mar* que a conduz à Copacabana com a finalidade de conhecer a realidade dos pescadores e mimetizá-los no romance. Este fazer indica tanto uma filiação ao Realismo-Naturalismo, onde o autor faz-se fotógrafo da realidade contemporânea, quanto uma recorrência da escrita feminina como assinalei acima.

Em relação à visão de mundo fornecida pelos três textos ficcionais analisados, destaquei alguns elementos que permitiram desvendar o projeto literário de Almeida. Dentre eles, o que mais chama a atenção nos romances é o confronto entre os discursos masculino e feminino quando postos diante dos demais discursos da sociedade: de classe e de raça.

Como fiz ressaltar, ao manipular suas personagens e suas narradoras, a artista propôs uma leitura da sociedade de seu tempo que pode ser vista sob um prisma histórico, sociológico e antropológico. Fez, através de uma ironia fina, a crítica social. Condenou a sociedade burguesa e machista pelo tratamento imposto às mulheres, independente de classe ou raça. No destaque que concedeu às mulheres e a sua posição de inferioridade na sociedade identifiquei dois aspectos

muito particulares: o seu desejo de influenciá-las para que tomassem atitudes positivas, revertendo a situação e a ficcionalização de sua experiência como mulher.

Em consonância com estes dois últimos aspectos é que detectei no texto de Júlia Lopes uma função doutrinária que incentivava as mulheres ao estudo, à instrução, com a finalidade de subverterem o discurso patriarcalista e burguês, que as considerava inferiores e de que, diante das "mutabilidades da vida", trabalhassem. Assim, grita nos seus textos a apologia ao estudo e ao trabalho como meio de promoção do feminino capaz de substituir o casamento por interesse ou imposição paterna. Confrontam-se o masculino e o feminino, com certas vantagens do segundo.

No entanto, conquanto atenuado por esta ideologia progressista, algumas vezes detectei fortes indícios de preconceito racial e de classe nas falas e no comportamento dos grupos sociais retratados nos romances. Mesmo que ao enunciá-los a narradora transfira a responsabilidade para as falas das personagens, em discurso direto, estes traem um pertencimento da escritora à classe burguesa e à raça branca. Este fator certamente não invalida o projeto ficcional no qual está empenhada a escritora, de promover a mulher brasileira, pois ela se encontra integrada num projeto maior, o de escritora consciente de seu papel diante de uma sociedade que lhe cobrava participação. Numa outra dimensão, cabe assinalar que ela conseguiu um mérito – o de expor uma realidade de forma e de conteúdo diferentes daquelas postas nos romances de autoria masculina confirmando uma visão de mundo calcada na ótica feminina.

Pelo que procurei expor acima, penso ter respondido a minha segunda hipótese e mostrado que há elementos suficientes em sua obra para que seja lida.

Esta afirmação é reforçada pelo crescente interesse da crítica acadêmica, propiciando o desvelamento do passado de uma produção feminina muito mais rica do que mostram as tradicionais histórias literárias já escritas. Deste modo, como já frisei no início desta conclusão, é muito difícil colocar um ponto final. Assim, faço uma pausa e não um encerramento recorrendo às duas epígrafes transcritas na abertura desta conclusão. Se Machado de Assis afirma que cada época tem uma forma e Júlia Lopes frisa que só a palavra fugitiva deixa lembrança, falar na obra desta autora é aplicar os dois princípios: entender a literatura que ela praticou, de acordo com sua época e buscar no seu texto a memória de uma produção, de um estilo singular para a cultura brasileira e que hoje exerce um importante papel: servir como instrumento para nosso autoconhecimento como Nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A MENSAGEIRA. Revista literária dedicada à mulher brasileira. São Paulo: edição Fac-Similar, Imprensa oficial do Estado S.A. IMESP, v. 1 e 2, 1987.

ALMANAQUE BERTRAND. Lisboa, n. 60, dezembro de 1931.

ALMEIDA, Francisco Filinto de. **Dona Júlia**. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1938.

ALMEIDA, Júlia Lopes. **Memórias de Martha**. Tribunal Liberal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1888 a 17 de janeiro de 1889.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Disponível em <www.biblio.com.br> Acesso em setembro 2004.

AZEVEDO, Aluísio. Epistolário. Disponível em <<http://www.biblio.com.br>>. Acesso em 25 maio 2004.

_____. Esperando... In: GONÇALVES, Santos (org.). **Contos modernos**, Lisboa: Empresa Editora do "Recreio", n. 6, p. 247-252, 1890.

_____. **A Viúva Simões**. Lisboa: Antonio Maria Pereira, Editor, 1897.

_____. **Memórias de Marta**. Sorocaba: Casa Durski, 1899.

_____. **A Falência**. Rio de Janeiro: Oficina de Obras da Tribuna, 1901.

_____. **Livro das Donas e Donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1906.

_____. **Cruel Amor**. Rio de Janeiro, Francisco Alves & Cia., 1911.

_____. **Correio da Roça**. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1913.

_____. **A Família Medeiros**. Rio de Janeiro: Empresa Nacional de Publicidade, 1919.

_____. **Jornadas no Meu País**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1920.

_____. **Pássaro Tonto**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1934.

_____. **Cruel Amor**. São Paulo: Saraiva, 1967. (Coleção Saraiva).

_____. **A Intrusa**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.

_____. **A Silveirinha** (crônica de um verão). Florianópolis: Mulheres, 1997.

_____. **A Viúva Simões**. (atualização do texto, introdução e notas por Peggy Sharpe) Florianópolis: Mulheres, 1999.

_____. **Cadernetas manuscritas**. CD inédito (acervo pessoal de Cláudio Lopes de Almeida), 2003.

_____. **A Falência**. (Atualização do texto e introdução de Elódia Xavier; orelhas de Norma Telles) Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

_____. **Memórias de Marta**. Paris: Livraria Francesa e Estrangeira. Truchy-Leray, (s/d).

ALMEIDA, Margarida Lopes de. **Biografia de Júlia Lopes de Almeida** Rio de Janeiro, 1962. Mimeo.

ALMEIDA, Presciliana Duarte de. **Vetiver** (poesias de vários tempos). São Paulo: Typographia Cupolo, 1939.

ARÊAS, Vilma. Um primo Basílio da Periferia. In: **Veredas 2**. Porto: Revista Internacional de Lusitanistas, 1999.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Instinto de nacionalidade. In: **Instinto de nacionalidade & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

AUSTREGÉSILO, Antônio. **Perfil da mulher brasileira**: esboço acerca do feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1923, p. 37-48.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Moderna, 1984.

_____. **O Homem**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed, São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética** (A teoria do Romance) 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. Toronto: University of Toronto Press, 1985.

BARBOSA, A. H.; CAVALHEIRO, E. **As obras primas do conto brasileiro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Martins, 1957, p. 185-195

BARTHES, R. et al. **Literatura e realidade (que é o realismo?)**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

BAZAR DAS LETRAS, DAS CIÊNCIAS E DAS ARTES. In: Suplemento Literário de "A voz". Lisboa, 4 de março de 1953.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Júlia Lopes de Almeida e Maria Amélia Vaz de Carvalho: vozes femininas? **Revista Via Atlântica**, n. 2, USP, 1999.

_____. Literatura didática e ficção feminina no século XIX. In: **Mulher e literatura**. Lívia de Freitas Reis, Lúcia Helena Vianna, Maria Bernadete Porto (orgs). Niterói, RJ: UFF, 1999.

_____. "De Charlotte Bronte" a Júlia Lopes de Almeida: transformações do discurso feminino. Disponível em <html/ Ana % 20 Helena % 20 Cizotto % 20 Belline>. Acesso em 25 julho 2003.

BERNARDES, José Augusto. **Crítica literária**. In: Biblos - Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1995.

BERNARDES, Maria Thereza Cayubi Crescenti. In: Mulher e Literatura. **Anais do V Seminário Nacional**. Constância Lima Duarte (org.). Natal: UFRN, 1995.

BERSANI, Léo. O Realismo e o medo do desejo. In: **Literatura e realidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

BIBLOS. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa). Lisboa/São Paulo, Verbo, 1995. v.1.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997

_____. O pré-modernismo. In: **A literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 85. v. 5.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco** - tradição e renovação da literatura brasileira, 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil-1900**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos.** Vida literária e romantismo brasileiro. São Paulo: Polis/INL/MEC, 1979. v.1. (Coleção Estética).

CAMINHA, Adolfo. **A normalista.** São Paulo: FTD, 1994.

CAMPOS, Humberto. Jacobinismo literário. In: **Crítica.** (Primeira série). Rio de Janeiro: W. Jackson Inc. Editores, 1954.

CASTANHEIRA, Cláudia. Inscrição e revisão do feminismo no passado/presente da escrita. In: **Mulher e literatura.** Lívia de Freitas Reis, Lúcia Helena Vianna, Maria Bernadete Porto (orgs). Niterói/Rio de Janeiro: UFF, 1999.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **Eros travestido:** um estudo do erotismo no realismo burguês brasileiro. Belo Horizonte: UFMG, 1985.

CIPLIJAUSKAITÉ, Birute. El lugar del yo en la evocación: prisma femenino/masculino. **Letras de Hoje**, n. 113, setembro de 1998.

COELHO, Nelly Novaes. 500 anos da presença da mulher na literatura em Portugal e no Brasil. In: **Literatura:** arte, conhecimento e vida. São Paulo: Peirópolis/ RJ, 2000.

COLASANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos. In: **Entre resistir e identificar-se.** Peggy Sharpe (org.). Florianópolis: Mulheres/UFG, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. (trad. Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: UFMG, 1999.

D. JÚLIA LOPES D'ALMEIDA. **Revista Azul**, Lisboa, 1906.

D. JÚLIA LOPES DE ALMEIDA. Faleceu a ilustre romancista brasileira. In: **O Século.** Lisboa, 31 de maio de 1934.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado.** São Paulo: Ática, 1978.

DE LUCA, Leonora. **Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e o feminismo no Brasil na virada do século.** (Dissertação). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995. Mimeo.

_____. **“A Mensageira”:** uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira. (Dissertação). Campinas: Unicamp, 1999. Mimeo.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: **História das mulheres do Brasil.** 3. ed. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. textos). São Paulo: Contexto, 2000.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. 3. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1994.

DOMINGUEZ, Andréia Angel de Moraes. **Temas da ficção pré-modernista: remexendo gavetas**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 1998.

DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária**. In: **Mulher e literatura. Travessia**, n. 21, Santa Catarina: UFSC, 1990.

_____. **Educação e ideologia: construindo gêneros**. In: **Mulher e Literatura**. Lívia de Freitas Reis, Lúcia Helena Vianna, Maria Bernadete Porto, (orgs.). Niterói/RJ: UFF, 1999.

DUAS GLÓRIAS LITERÁRIAS DO BRASIL. In: **Serões**, n. 9, Lisboa, março de 1906.

FARIA, Alberto. **Letras – periódico feminino**. In: **A Mensageira**. São Paulo, 1898, p. 155-156. Edição Fac-Similar.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O Narrador do Romance**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 6.ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Princípios).

FRANÇA, Jean M. Carvalho. **Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999. (Coleção Escritores dos Países de Língua Portuguesa n. 17).

GENETTE, Gerard. **Fronteiras da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

GRIECO, Agripino. **Contista maiores e menores**. In: **Evolução da prosa brasileira**. São Paulo: José Olympio, p. 129-134, 1947, v. 3.

HELLER, Bárbara. **Feminismo brasileiro segundo Júlia Lopes de Almeida e Lima Barreto: movimento burocrático ou emancipador?** In: **Mulher e Literatura**. Lívia de Freitas Reis, Lúcia Helena Vianna, Maria Bernadete Porto (orgs.). Niterói/ Rio de Janeiro: UFF, 1999.

IMPRESSÕES BRASILEIRAS. **O Brasil Literário - uma noite de arte**. In: **O século**. Lisboa 31 de março de 1913.

ITAÚ CULTURAL. Disponível em <www.itaucultural.org.br>. Acesso em setembro 2004.

LE BANQUET FRANCO – BRÉSILIEEN. Paris: 20 de fevereiro de 1914.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro (1728-1981)**. São Paulo: Itatiaia/USP, 1987. v. 3.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: **História das Mulheres do Brasil**. Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

LOPES, Maria Angélica G. **A coreografia do desejo - cem anos de ficção brasileira**- São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LUBBOCK.Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

LUSO, João. (Armando Erse) - **Louvores**. Rio de Janeiro/Lisboa: Edições Dois Mundos, 1946.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. **O sexo dos textos e outras leituras**. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil (1724-1939)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.I.

_____. **A crítica literária no Brasil (1940-1981)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.II.

_____. **História da inteligência brasileira (1877-1896)**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v.IV.

_____. **História da inteligência brasileira (1897-1914)**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v.V.

_____. **História da inteligência brasileira (1915-1933)**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v.VI.

_____. **História da inteligência brasileira (1933-1960)**. 2. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v.VII.

MEIRELES, Cecília. Dona Júlia. **Escolha o seu sonho**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1968.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Formação da literatura brasileira – momentos decisivos**. Minas Gerais: Itatiaia, 1981. v.1 e 2.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MOREIRA, Nadilza M. de Barros. **A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa: Universitária, 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres/UNISC, 1999. v.I.

_____. **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis: Mulheres/UNISC, 2004. v. II.

_____. A questão do cânone. In: **Mulher e literatura** (transformando identidades). Rita Terezinha Schmidt (org.). Porto Alegre: Palloti, 1997.

_____. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto das escritoras do século XIX. In: **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. (Suzana B. Funck, org.). Florianópolis: UFSC, 1994.

NETO, Antonio L. Machado. **Estrutura social da república das letras**: sociologia da vida intelectual brasileira (1870-1930). São Paulo: EDUSP/Grijalbo, 1973.

OBRA CRÍTICA DE ARARIPE JÚNIOR. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1960. v. II (1888-1894).

OLIVEIRA, A. Lopes de. **Escritoras brasileiras, galegas e portuguesas**. Dicionário, Braga, s/d.

PAIXÃO, Sylvia. Introdução à re-edição de **A Silveirinha** (crônica de um verão). Florianópolis: Mulheres, 1997.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de ficção**: de 1870 a 1920. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957, p. 265-267. v. XII

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002.

POMPÉIA, Raul. **O Ateneu (crônica de saudades)**. São Paulo, Ediouro, s/d.

POESIA. Disponível em www.utopia.com.br/poesia.br>. Acesso em setembro 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIEDEL, Dirce Cortes (org.) **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

RIO, João do (Paulo Barreto). **O momento literário**. Rio de Janeiro: Paris, H. Garnier Editor, s/d, p. 23-34.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**. A mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROMERO, Silvio. **História da literatura brasileira**. Diversas manifestações na prosa. Reações antirromânticas na poesia. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. v. 5. (Coleção Documentos Brasileiros).

RTZEL, Maria Luiza Remédios. **Literatura confessional**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RUFFATO, Luiz. Mulheres: contribuição para a história literária. In: **25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira**. Luiz Ruffato (org.). Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2004.

SABINO, Ignez. **Mulheres ilustres do Brasil**. Florianópolis: Mulheres, 1996 (Edição fac-similar).

SADLIER, Darlene J. Modernidade e feminino em Eles e Elas de Júlia Lopes de Almeida. **Revista Travessia**, n. 25, UFSC, 1992.

SALOMONI, Rosane. **Sob o olhar do narrador**: representações e discurso em “A Silveirinha (crônica de um verão)” de Júlia Lopes de Almeida, Porto Alegre, maio de 2002 (Dissertação).

_____. Memória, reminiscências, saudades... In: **Anais do I Colóquio Sul de Literatura Comparada e Encontro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL**. Porto Alegre:UFRGS, 2002.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. **As melhores páginas da prosa feminina**. Lisboa: Francisco Franco, 1936.

SARAIVA, Juracy Assmann. **O circuito das memórias em Machado de Assis**. São Paulo: EDUSP/São Leopoldo: Unisinos, 1993.

SCHILLING, Voltaire. Abaixo a vacina! Porto Alegre. **Zero Hora**, 21 de novembro de 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: percursos e percalços. In: Mulher & literatura. **Anais do V Seminário Nacional**. Constância Lima Duarte (org.) Natal: UFRN: Universitária, 1995.

_____. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Cristina Ramalho (org.). Rio de Janeiro: Elo, 1999.

_____. Da exclusão, da imitação e da transgressão: o caso do romance *Celeste*, de Maria Benedita Bormann. In: **As armas do texto**: a literatura e a resistência da literatura. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 2000.

SENNA, Ernesto. Notas de um repórter. In: **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1895.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão** - tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, Willian. **Otelo**. São Paulo: Ediouro, TecnoPrint, s/d. (Coleção Universidade)

SHARPE, Peggy L. A renovação da cultura portuguesa no Brasil através da obra de Júlia Lopes de Almeida. In: O rosto feminino da expansão portuguesa. **Atas do Congresso Internacional**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 21-25 de novembro, 1994.

_____. Construindo o caminho da nação através da obra de Júlia Lopes de Almeida e Adalza Bittencourt. In: **Letras de hoje**. Porto Alegre: EDIPUC, 1999.

_____. O caminho crítico da Viúva Simões. In: **Introdução à reedição de A Viúva Simões**. Florianópolis: Mulheres/Edunisc, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira** (seus fundamentos econômicos). Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. **História da literatura brasileira** (seus fundamentos econômicos). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

SOUZA, Alfredo. **Introdução à reedição de A Família Medeiros**. Rio de Janeiro: Empresa Nacional de Publicidade, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello. O vertiginoso relance. In: LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

SOUZA, Luana Soares. O Eu (des)construído em Conta Corrente I de Vergílio Ferreira. In: **Literatura Confessional**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. (trad. de Margarida Coutinho Gouveia). Coimbra: Almedina, 1983.

TELLES, Norma. **Encantações**: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). São Paulo: PUC/SP, 1987.

_____. Escritoras brasileiras no século XIX. In: **A mulher na literatura**. Nádia B. Gotlib (org.). Belo Horizonte: UFMG, 1990. v.III.

_____. Escritoras, escritas, escrituras. In: **História das mulheres do Brasil**. Mary Del Priore (org.). Carla Bassanezi (coord. textos). 3.ed. São Paulo: Contexto, 2000.

TORREZÃO, Guiomar. Júlia Lopes de Almeida. In: **A Mensageira - revista literária dedicada à mulher brasileira**. São Paulo: Edição Fac-Similar, Imprensa Oficial do Estado S.A. IMESP, 1987. v.I.

VALENTIM, Magalhães. **A literatura brasileira(1870-1895)**. Lisboa: António Maria Pereira, 1896.

VERÍSSIMO, José. O Movimento Literário Brasileiro de 1910. **Revista Americana**, n. 4, ano II, 1911.

_____. **Letras e literatos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

_____. Um romance de vida fluminense. In: **Estudos de literatura brasileira**. São Paulo: USP/Itatiaia, 1977.

_____. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Topbooks, 1998.

VIANA, Maria José Motta. **Ficção feminina no Brasil, uma história de esquecimento**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras. Belo Horizonte, 2002.

XAVIER, Elódia. A mulher no banco dos réus. In: **Introdução à reedição de A Intrusa**. Rio de Janeiro: DNL, Fundação Biblioteca Nacional, 1994, p. III-VII.

_____. **Declínio do patriarcado**: a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1998.

_____. Para além do cânone. In: **Literatura e feminismo**: propostas teóricas e reflexões críticas. Cristina ramalho (org.) Rio de Janeiro: Elo, 1999.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own - Three Guineas**. Oxford/New York, Oxford University Press, 2000.

BIBLIOGRAFIAS CONSULTADAS

ALMA FEMININA. Revista Semanal Ilustrada, 21 de novembro de 1907.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 14724**: Informação e documentação – trabalhos acadêmicos – apresentação. Rio de Janeiro, ago. 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 6023**: Informação e documentação – referências – elaboração. Rio de Janeiro, ago. 2002.

BENDITOS OLHOS. Conto de Julia Lopes de Almeida. In: **Almanach do Diário da tarde**. Porto, 1907.

BRANCHER, Ana Alice. Uma outra possibilidade de ser/ler mulher: Délia. In: Mulheres – século XIV. **Travessia**, n. 2, Santa Catarina: UFSC, 1991.

COELHO, Jacinto Prado. **Dicionário de literatura**. Mário Porto Figueirinhas Editor, 1997. v.1.

CONTOS DE ESCRITORAS BRASILEIRAS. Lúcia Helena Vianna, Márcia Lígia Guidin (orgs.). São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COSTA, Vera Maria. O olhar das mulheres. **Travessia**, n. 25, Santa Catarina: UFSC, 1992.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.3.

ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Verbo, 1963. v.1.

ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL ILUSTRADA (Europeu-Americano), n. 31, Madrid/Barcelona: Espasa-Calpe, s/d.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da Literatura Realista (1871-1900)** 2. ed. Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1924.

FLORES, Hilda Agnes Hübner. **Dicionário de Mulheres**. Porto Alegre: Nova Dimensão, 1999.

FUKELMAN, Clarisse. Palavra de Mulher. In: **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Suzana B. Funck (org.). Florianópolis: UFSC, 1994.

HEINICH, Nathalie. **Estados da mulher**. A identidade feminina na ficção Ocidental. Lisboa : Editorial Estampa, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. **Ensaístas brasileiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Heloísa Buarque de Holanda, (org.) Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. Alfaiate de Meia Confecção. In: **Arthur Azevedo e sua época**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MAGAZINE BERTRAND. Lisboa, julho de 1933.

MARTINS, Ana Luiza. **REVISTAS em REVISTA- Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo(1890-1922)**. São Paulo: Universidade de São Paulo: Fapesp:Imprensa oficial do Estado, 2001.

MODERNA ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL. Circulo de leitores. Lisboa: Printter Portuguesa, 1984. v.I.

MOISÉS, Massaud. **Bibliografia da literatura portuguesa**. São Paulo: Saraiva/USP, 1968.

MORAES, Rubens Borba de; BERRIEN, Willian. **Manual bibliográfico de estudos brasileiros**. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Souza, 1949, p. 689 e 696.

MULHERES DO BRASIL (Pensamento e ação). Fortaleza: Henriqueta Galeano, 1971. v.II.

OLIVEIRA, A. Lopes e VIANA, M. Gonçalves. **Dicionário Mundial de Mulheres Notáveis**. Porto: Lello & Irmãos, 1967.

OLIVEIRA, José Osório. **Literatura brasileira**. Lisboa: Verbo, 1964.

ORBAN, Victor. **Litterature Brésilienne**. 12. ed. Paris: Garnier, p. 417-420. s/d.

PEQUENO DICIONÁRIO DE LITERATURA BRASILEIRA. Biográfico, crítico e bibliográfico. Paes, J. P. e Moisés, M. (org.). São Paulo: Cultrix, 1967.

PRADO COELHO, Jacinto. **Dicionário de Literatura**. Porto: Mário Figueirinhas Editor, 1997, p. 40. v.I.

SALOMONI, Rosane Saint-Denis. Oh! que saudades (não) tenho da aurora da minha vida – uma leitura da representação da criança e seu trágico destino na obra romanesca de Júlia Lopes de Almeida na mesa redonda Escritoras Brasileiras da Belle Époque II. In: **VII Congresso Internacional da Brazilian Studies Association (BRASA)**. Disponível em <http://www.brasa.org>. Rio de Janeiro, Jul 2004.

_____. Algumas mulheres de Júlia. In: **Anais do X Seminário Nacional e Internacional Mulher e Literatura – Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, agosto 2003. 1 CD.

OBRAS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA*

MEMÓRIAS DE MARTA. Tribunal Liberal, Rio de Janeiro, 03 de dezembro de 1888 a 17 de janeiro de 1889.

_____. Sorocaba, Casa Durski, 1899.

_____. Paris, Livraria Francesa e Estrangeira. Truchy-Leroy, (s.d) (1930?).

A FAMÍLIA MEDEIROS. Rio de Janeiro: Empresa Nacional de Publicidade, 1919.

A VIÚVA SIMÕES. Lisboa: Antonio Maria Pereira Editor, 1897.

_____ (atualização do texto, introdução e notas por Peggy Sharpe) Florianópolis: Mulheres, 1999.

A FALÊNCIA. Rio de Janeiro: Oficina de Obras d'A Tribuna, 1901.

_____. São Paulo: HUCITEC/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978).

_____. (atualização do texto e introdução de Elódia Xavier; orelhas de Norma Telles) Florianópolis: ed. Mulheres: Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

A INTRUSA. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1994.

RIO DE JANEIRO. Francisco Alves, 1908 (publicado em folhetim no **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 1905. 2. ed. Porto: Livraria Simões Lopes, 1935. A 3ª edição tem introdução e estabelecimento do texto por Elódia Xavier. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro; Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

CRUEL AMOR. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1911 publicado primeiro em folhetim no **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 1908.

*A listagem das obras da autora foi elaborada a partir da cronologia de Peggy Sharpe constante do volume A Viúva Simões. Florianópolis: Mulheres/Edunisc, 1999.

CORREIO DA ROÇA. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913 (romance epistolar, publicado primeiro em folhetim no *Jornal O País* de 7 de setembro de 1909 a 17 de outubro de 1910; ver 7. ed. com introdução de Sylvia Perlingeiro Paixão. Rio de Janeiro: INL/Presença, 1987).

A CASA VERDE. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932 (escrito com Filinto de Almeida e publicado no **Jornal do Comércio**. Rio de Janeiro, de 18 de dezembro de 1898 a 16 de março de 1899, com pseudônimo comum de "A. Julinto")

A SILVEIRINHA. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914 (publicado em folhetim no *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 1913. Ver nova edição revista, Florianópolis: Mulheres, 1997, com introdução de Sylvia Perlingeiro Paixão).

MÃOS DE NÁUFRAGO. Temístocles Linhares, op.cit., registra ainda a participação da escritora em um romance de parceria com Afonso Celso, Humberto de Campos, Goulart de Andrade, Augusto de Lima e Oscar Lopes, publicado em rodapés no *Jornal do Comércio*, em 1920, no Rio de Janeiro.

A ISCA. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922 (quatro novelas: *A Isca*, *O homem que olha para dentro*, *O laço azul* e *O dedo do velho*).

PÁSSARO TONTO. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1934.

CONTOS

CONTOS INFANTIS. Lisboa: Companhia Editora, 1886 (obra em verso e prosa por Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida; adotada para uso das escolas primárias do Brasil, esta coletânea teve 17 edições, sendo a última de 1927).

TRAÇOS E ILUMINURAS. Lisboa: Tipografia Castro & Irmão, 1887.

ÂNSIA ETERNA. Rio de Janeiro: H Garnier, 1903, a última versão, revista pela autora, traz modificações no conteúdo e foi publicada no Rio de Janeiro: *A Noite*, (1938).

HISTÓRIAS DA NOSSA TERRA. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1907 (contos infantis; teve vinte e uma edições, sendo a última de 1930).

ERA UMA VEZ....Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1917 (conto infantil).

TEATRO

A HERANÇA. Rio de Janeiro: Tipografia do *Jornal do Comércio*, 1909 (peça em um ato representada em 4 de setembro de 1908 no Teatro da Exposição Nacional comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos no Rio de Janeiro).

TEATRO. Porto: Renascença Portuguesa, 1917 (três peças: *Quem não perdoa*, *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul*).

Na folha nº 2 da edição Truchy-Leroy de Memórias de Marta constam como obras da autora, a entrar no prelo – *Vai raiar o sol* (comédia, em quatro atos); *O dinheiro dos outros* (comédia em três atos); *A Senhora Marquesa* (comédia em três atos).

CRÔNICAS

LIVRO DAS NOIVAS. Rio de Janeiro, 1986.

LIVRO DAS DONAS E DONZELAS. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906 (coletânea de crônicas, com desenhos de Jeanne Mahieu).

ELES E ELAS. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910 (coletânea de crônicas publicadas em *O País* nas colunas “Reflexões de um marido”, “Reflexões de uma esposa” e “Reflexões de uma viúva”, de 1907 a 1909).

OUTROS ESCRITOS

A ÁRVORE. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1916 (coletânea de crônicas e poemas, com Afonso Lopes de Almeida).

JORNADAS NO MEU PAÍS. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920 (relato de uma viagem feita ao sul do Brasil em 1918, com desenhos de Albano Lopes de Almeida).

JARDIM FLORIDO, JARDINAGEM. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1922 (livro de jardinagem).

TRADUÇÕES PARA O FRANCÊS

“LES PORCS”. *Revue de l’Amérique Latine*, tome XVII, nº 87. Paris, Mars 1929.

“LES ROSES”. In: *Deux Nouvelles Brésiliennes* (trad. de Jean Duriau). Dunkerque: Imprimerie du Commerce (G. Guilbert), 1928.

LISTA DE ANEXOS

- ANEXO I** Foto da erva que existe em Lisboa no Jardim Gomes de Amorim
- ANEXO II** Convite do Banquete de 1914, em Paris
- ANEXO III** Foto da casa em Santa Teresa
- ANEXO IV** Foto da Festa Literária de 1915
- ANEXO V** Nota de “A Falência”
- ANEXO VI** Nota de “Memórias de Marta”
- ANEXO VII** Foto da partida para Paris em maio de 1925.
- ANEXO VIII** Capa do livreto comemorativo ao centenário de nascimento da autora
- ANEXO IX** Foto de Chácaras e Quintais
- ANEXO X** Última carta de Júlia escrita ao marido quando esta ainda se encontrava na África.

ANEXO I

Foto da erma que existe em Lisboa no Jardim Gomes de Amorim



ANEXO II

Convite do Banquete de 1914, em Paris

BANQUET

OFFERT

A

Madame Julia Lopes de Almeida

*en témoignage de sympathie littéraire*présidé par M^{me} Jane Catulle Mendès

ET SOUS LE PATRONAGE D'HONNEUR

de Mesdames Daniel Lesueur, *vice-présidente de la Société des Gens de Lettres, Officier de la Légion d'Honneur*, la Comtesse de Martel, Alphonse Daudet, Adolphe Brisson, *Chevalier de la Légion d'Honneur*, Georges de Peyrebrune, Séverine, Edmond Rostand, Marcelle Tinayre, Jean Richepin, Jean Bertheroy, Rachilde, Aurel, Gabrielle Réval, Annie de Pène, Myriam Harry, Camille du Gast, Fernand Gregh, Rosita Matza, C. de Broutelles, Berthe Dangennes.

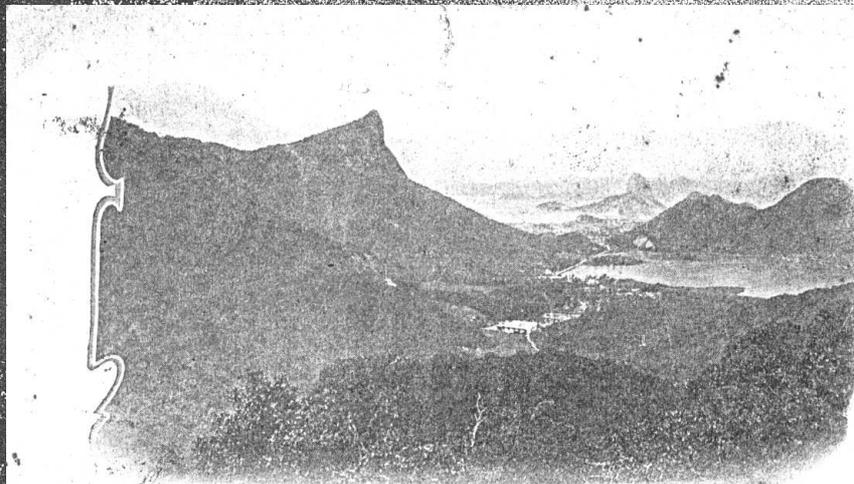


MAC-MAHON PALACE HOTEL

*Paris, le 16 Février 1914**Marguerite*

ANEXO II – Convite do....

Graciosa casa de Santa Teresa, rodeada de árvores e com o mais belo jardim do Rio, Dona Júlia, escritora e dona-de-casa, recebia para sarais e reuniões.



“Ô Rio radieuse o ville des étoiles!”

MENU

Consommé Lutétien
 Crème Papoula
 Filets de Sole Brésilienne
 Tournedos Machado de Assis
 Sorbets Flamboyant
 Poularde à la Française
 Salade Tijuca
 Cœur de Palmier
 Parfait Julia Lopes de Almeida
 Panier de Mignardises
 Corbeille de Fruits
 Bacuri du Maranhão
 Café de Sao-Paulo, Liqueurs

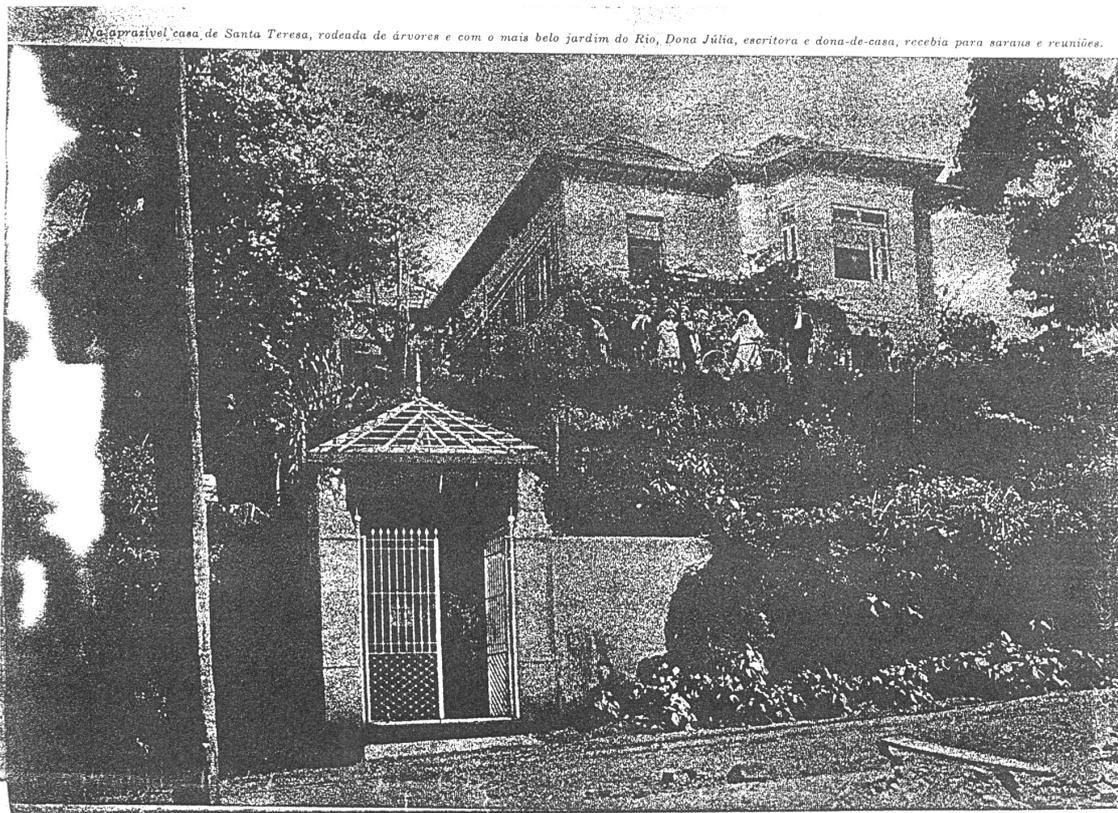
VINS

St-Emilion et Graves en carafes
 Pommard 1904
 Mac-Mahon Cuvée réservée

*

ANEXO III

Foto da casa em Santa Teresa



ANEXO IV

Foto da Festa Literária de 1915



ANEXO V

Nota de "A Falência"

A Falência

Escrevi este romance duas vezes. A primeira em salgueira, e dessa primeira factura figuram dois capítulos no meu ~~primeiro~~ livro de contos. Truços e Iluminuras, escrito ainda com o meu nome de menina. Este romance transgribo, sentindo que lhe faltava o que o seu sumpto exigia ^{que} ~~que~~ ^{depois} de mulher eu lhe poderia dar ^{completamente} o complemento da vida. A ideia ficou contendo no meu espírito e só depois de muitos annos de casada e cinco vezes mãe, foi que o escrevi do primeiro ao ultimo capítulo, definitivamente.

ANEXO VI

Nota de "Memórias de Martha"

Memórias de Martha

Este foi o meu primeiro ensaio de romance. Feito em solteira, sob a impressão de certas observações infantis, elle só foi publicado depois de um anno de casada. A adjunta Martha não será por ventura a mesma pobre D. Martha que ajudou minha mãe Adelina a ensinar-me as primeiras letras? Creio bem que sim. Na do meu romance a fealdade es tá algum tanto atenuada. A que lhe servio de modelo, sem consciencia minha, tinha um albedo branco e era picada de heugas. Sempre par uso ella me inspirou muita piedade. As scenas brutas do livro, o pequeno alcoolico, foram parentides a traves do muro que dividia o meu collegio de um movimentado cortico de S. Christovão. Aquelle ambiente inspirou a minha sensibilidade a mesma muita melancholia...

Se tudo no livro é fantasia, toda essa fantasia saliu da verdade como o churo da maresia sahe do mar.

ANEXO VII

Foto da partida para Paris em maio de 1925.

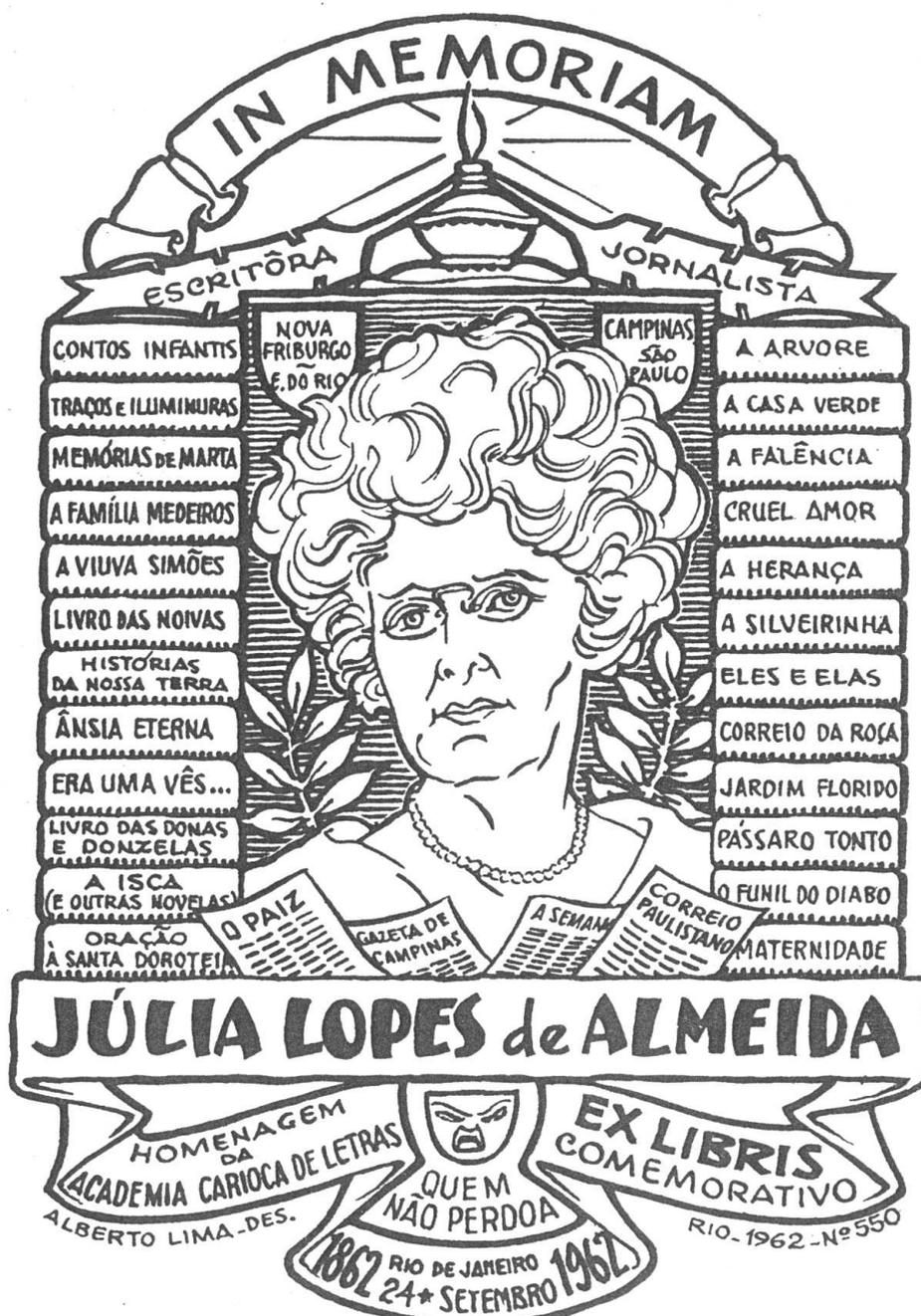


Grupo feito no Cães do Porto por ocasião do embarque da grande escriptora patricia sra. Julia Lopes de Almeida, acompanhada de seu filho, sr. Albano Lopes de Almeida, e sua nora sra. Nadine Tross Lopes de Almeida. A illustre escriptora vai se encontrar em Paris com seu marido, sr. Filinto de Almeida, da Academia Brasileira, e suas filhas, senhorinhas Lucia e Margarida, esta ultima laureada pela nossa Escola de Bellas Artes com o Premio de Viagem de Esculptura.

Partida 3 de 7-1925

ANEXO VIII

Capa do livreto comemorativo ao centenário de nascimento da autora



ANEXO X

Última carta de Júlia escrita ao marido quando esta ainda se encontrava na África.

como te mandei dizer, depois de 2 mezes
 de dores e de hemorragias da steu si
 tuy uma menina que nasceu de três ma
 fadões e persegua, e q. se sobre isto a
 mãe Carlos está muito feliz de p^o e Bra
 sil e três lá a sua coimha; esta má
 magno. Este adramento de viagem é sa
 curficio p^o todas o dbriga nas ma
 res de puzar. Pego a Natina p^o escrever a
 Guida e lembrar. Ne esta carta. Pense
 tanto em meus filhas! Apano picaroi, ain
 da em Shangai? Não temes parrãoi,
 novo rei o que se põe no mundo, nem
 em q. dias estarias da semana! Carlos
 recebe o Sécuro (30 dias depois de publicado) e
 nele tenho lido as triumphas da nasa adto
 erada e encantadora Guida, q. ambas
 abegues nas ten dadas! Beijou m^o que mam
 Fernanda e o lamento hen, como as p^o
 A casa do Sparanga deu estas adanta
 da. Deus queira q. não tenhas tido ma
 çadas! Adus meu amar, até! Depu
 28 dias! Tua velha camp^o Júlia

Non adpra o marido
 2 de abril 34 - Beira.
 Viemas de Vila clachado (3.12
 horas de trem de ferro) p^o embar
 coomas hoje no Houwai maru.
 A p^oncial horas antes do embar
 que, já com as malas no cami
 nhoto p^o irem p^o o cais, passu
 avisadas al haver facto o pe
 demia de Aarampas e Varão,
 o p^onto de terem porido varios
 phitas e de terer o naxio
 em vez de 1. 3. medicos e em
 vez de 1. enfermeira, 6. consul
 tades os medicos (da policia
 maritima e o da campanha
 de Luica e do Carlos, acharam
 impudente arrisear se a
 vida das cruasas e mesmo

