

Cristina Löff Knapp
Cecil Jeanine Albert Zinani
Organizadoras

Interpretações e Reverberações em

Júlia Lopes de Almeida



Cristina Löff Knapp
Cecil Jeanine Albert Zinani
Organizadoras

**Interpretações e
Reverberações em**

Julia Lopes de Almeida

Fundação Universidade de Caxias do Sul

Presidente:

José Quadros dos Santos

Universidade de Caxias do Sul

Reitor:

Gelson Leonardo Rech

Vice-Reitor:

Asdrubal Falavigna

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Everaldo Cescon

Pró-Reitora de Graduação:

Flávia Fernanda Costa

Pró-Reitora de Inovação e Desenvolvimento Tecnológico:

Neide Pessin

Chefe de Gabinete:

Marcelo Faoro de Abreu

Diretoria de Relações Institucionais:

Givanildo Garlet

Coordenadora da EDUCS:

Simone Côrte Real Barbieri

Conselho Editorial da EDUCS

André Felipe Streck

Alessandra Paula Rech

Alexandre Cortez Fernandes

Cleide Calgaro – Presidente do Conselho

Everaldo Cescon

Francisco Catelli

Guilherme Brambatti Guzzo

Matheus de Mesquita Silveira

Sandro de Castro Pitano

Simone Côrte Real Barbieri

Suzana Maria de Conto

Terciane Ângela Luchese

Thiago de Oliveira Gamba

Comitê Editorial

Alberto Barausse

Università degli Studi del Molise/Itália

Alejandro González-Varas Ibáñez

Universidad de Zaragoza/Espanha

Alexandra Aragão

Universidade de Coimbra/Portugal

Joaquim Pintassilgo

Universidade de Lisboa/Portugal

Jorge Isaac Torres Manrique

Escuela Interdisciplinar de Derechos Fundamentales

Praeeminentia Iustitia/Peru

Juan Emmerich

Universidad Nacional de La Plata/Argentina

Ludmilson Abritta Mendes

Universidade Federal de Sergipe/Brasil

Margarita Sgró

Universidad Nacional del Centro/Argentina

Nathália Cristine Vieceli

Chalmers University of Technology/Suécia

Tristan McCowan

University of London/Inglaterra



© dos organizadores
Revisão: Izabete Polidoro Lima
Editoração: Ana Carolina Marques Ramos
Capa: Ana Carolina Marques Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

I61 Interpretações e reverberações em Júlia Lopes de Almeida [recurso eletrônico] / org. Cristina Löff Knapp, Cecil Jeanine Albert Zinani. – Caxias do Sul, RS : Educs, 2022.

Apresenta bibliografia.
ISBN 978-65-5807-193-8
Modo de acesso: World Wide Web

I. Gêneros literários. 2. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934. 3. Mulheres na literatura. I. Knapp, Cristina Löff. II. Zinani, Cecil Jeanine Albert

CDU 2. ed : 82.09

Índice para o catálogo sistemático

- | | |
|-----------------------------|--------------------------------|
| 1. Gêneros literários | 82.09 |
| 2. Almeida, Júlia Lopes de, | 1862-1934 821.134.3(81)ALMEIDA |
| 3. Mulheres na literatura | 82-055.2 |

Catalogação na fonte elaborada pela bibliotecária
Carolina Machado Quadros – CRB 10/2236.

Direitos reservados a:



EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul
Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil
Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197
Home Page: www.ucs.br – E-mail: educs@ucs.br

Cristina Löff Knapp
Cecil Jeanine Albert Zinani
Organizadoras

Interpretações e Reverberações em

Julia Lopes de Almeida



Y
Julia
Lopez
Alme

Conteúdo

Apresentação / 9

Cristina Löff Knapp ✦ Cecil Jeanine Albert Zinani

Nota biográfica / 13

Cristina Löff Knapp ✦ Gisele Troian Guerra ✦ Raíssa Moraes

A arte de envelhecer, de Júlia Lopes de Almeida: a representação do “cabelo branco” na vida de uma mulher / 21

Ivone Massola ✦ Daniele Scalia

Traços e iluminuras: obra esquecida de Júlia Lopes de Almeida / 53

Cecil Jeanine Albert Zinani ✦ Guilherme Barp

Pulsões de vida e de morte: uma leitura literária e psicanalítica dos contos “A neurose da cor” e “A valsa da fome”, de Júlia Lopes de Almeida / 89

Tânia Maria Cemin ✦ Letícia Lima

A (re)escrita de si e a imaginação da nação: o redimensionamento do papel do feminino e do rural na construção do Brasil República no romance epistolar *Correio da roça* / 125

Rafael Eisinger Guimarães ✦ Morgana Carniel

Relações familiares na obra *O funil do diabo*, de Júlia Lopes de Almeida / 168

Cristina Löff Knapp ✦ Gisele Troian Guerra ✦ Raíssa Moraes

Minibiografias / 212

Y
Julia
Lopez
Alme

Apresentação

O ano de 2022 é de suma relevância para a literatura brasileira, pois além de comemorarmos o centenário da Semana de Arte Moderna, também é o aniversário de 160 anos de nascimento da escritora Júlia Lopes de Almeida. Dona Júlia é autora do realismo brasileiro, com mais de vinte obras publicadas e uma infinidade de textos que circularam nos periódicos da época.

Almeida foi uma presença ativa na literatura brasileira de sua época, e, após sua morte, acabou ficando no esquecimento. Sendo assim, o grupo de pesquisa “Literatura e gênero” entende a importância de resgatar a obra de Almeida, por meio de alguns ensaios, os quais analisam textos pouco conhecidos da autora. A presente obra consta de seis capítulos. No primeiro, intitulado **Nota biográfica**, de Cristina Löff Knapp, Gisele Troian Guerra e Raíssa Moraes, são traçados os dados biográficos mais relevantes da profícua vida literária e pessoal de Júlia Lopes de Almeida.

Refletindo acerca da obrigação de ser eternamente jovem, imposta às mulheres, o capítulo **A arte de envelhecer, de Júlia Lopes de Almeida: a representação do “cabelo branco” na vida de uma mulher**, de autoria de Ivone Massola e Daniele Scalia, realiza uma leitura da crônica “A arte de envelhecer” e compara as reflexões a respeito da velhice da mulher, presentes na literatura da escritora oitocentista com as apresentadas nos contos “Feliz aniversário”, de Clarice Lispector, e “Pele vazia”, de Ione Mattos, demonstrando, assim, como o assunto permanece na pena das escritoras contemporâneas, bem como a astúcia de Almeida, ao trazer a discussão da velhice da mulher aos(às) leitores(as) da época.

O capítulo *Traços e iluminuras: obra esquecida de Júlia Lopes de Almeida*, de autoria de Cecil Jeanine Albert Zinani e Guilherme Barp, tem o intuito de apresentar essa obra de Dona Júlia, que somente foi publicada em Lisboa, em 1887, não sendo editada no Brasil. Trata-se de um conjunto de contos, alguns vindos à luz pela imprensa e outros inéditos. Em alguns contos, já é possível antever posições feministas da autora, as quais serão veiculadas em seus textos, posteriormente.

Dois contos, integrantes da obra *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida, são investigados do ponto de vista do insólito, no capítulo **Pulsões de vida e de morte: uma leitura literária e psicanalítica dos contos “A nevrose da cor” e “A valsa da fome”, na perspectiva literária e psicanalítica**, por Tânia Maria Cemin e Letícia Lima.

Rafael Eisinger Guimarães e Morgana Carniel, no capítulo que tem como título **Educação, trabalho e autonomia feminina: o redimensionamento da hierarquização rural/doméstico versus urbano/nacional no romance epistolar *Correio da roça***, verificam de que forma o doméstico e o privado se inter-relacionam com o nacional e o público, na narrativa epistolar de *Correio da roça*, buscando demonstrar como essa obra redimensiona, a partir do protagonismo feminino, a hierarquia que fundamenta a ideia de república e de nação no Brasil, nos primeiros anos do século XX.

Para encerrar os estudos que compõem esta obra, temos o artigo intitulado “Relações familiares na obra *O funil do diabo*”, de Cristina Löff Knapp, Gisele Troian Guerra e Raíssa Moraes, enfatizando a discussão das relações e intrigas no seio da família, no início do século XX. O romance teve sua publicação somente em 2015, a partir do resgate dos manuscritos originais entregues pelo neto da autora à pesquisadora Zahidé Lupinacci

Muzart. O estudo traz à baila uma história que explora o cotidiano das famílias burguesas da época, entretanto, deixando de lado a narração dos modos e das práticas da elite e passando a investigar temas polêmicos da época, como a submissão feminina, as intrigas familiares e a loucura. Dessa forma, a coletânea de ensaios pretende dar voz à dama da *Belle Époque* brasileira e contribuir para o não apagamento de uma das maiores escritoras do realismo brasileiro.

Cristina Löff Knapp
Cecil Jeanine Albert Zinani
Organizadoras

Y
Julia
Lopez
Alme

Nota biográfica

*Cristina Löff Knapp
Gisele Troian Guerra
Raíssa Moraes*

Júlia Lopes de Almeida, escritora realista, escreveu mais de vinte obras entre contos, romances, crônicas e peças de teatro. Além disso, contribuiu em vários periódicos, como a revista *A Mensageira*, o jornal *O País*, em que assinou a coluna “Dois dedos de prosa” por trinta anos. Muitos de seus textos, primeiramente, foram publicados em jornais e revistas e, somente depois, ganharam a edição de livros.

A importância da autora também está relacionada às ideias que ela defendeu, como a educação feminina e o papel da mulher na sociedade e na família, como informa Peggy Sharpe (2000). A defesa de uma educação para a mulher ficou descrita nas páginas da revista *A Mensageira*, dirigida por sua prima Presciliana Duarte de Almeida. A revista circulou em São Paulo, entre os anos de 1897 e 1900. Já no primeiro número, de 15 de outubro de 1897, podemos encontrar um artigo da escritora, na coluna “Entre amigas”, enaltecendo o grande ideal da publicação e a importância da educação para o sujeito feminino:

Esta revista, dedicada às mulheres, parece-me dever dirigir-se especialmente às mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, a reflexão, ao trabalho e a um ideal puro que as nobilite e as enriqueça, avolumando os seus dotes naturais. Ensinará que, sendo o nosso, um povo pobre, as nossas aptidões podem e devem ser aproveitadas em variadas profissões remuneradas e que auxiliem a família, sem detrimento do

trabalho do homem (ALMEIDA, 1987, p. 4-5).

Na citação acima, constatamos que a autora procurou divulgar a relevância do trabalho e do estudo para o sujeito feminino, como uma maneira de conquistar um lugar melhor na sociedade. E isso não foi um problema para Almeida. Ela foi incentivada pela família desde pequena. Sua estreia na carreira literária deu-se no jornal *Gazeta de Campinas*, em 1881, com uma crônica sobre a passagem da atriz Gemma Cuniberti.

Júlia Valentina da Silveira Lopes nasceu no Rio de Janeiro, no dia 24 de setembro de 1862, local onde cresceu e viveu durante sete anos. Logo ela e a família, que possuía uma boa condição econômica, mudaram-se para Campinas, em 1869. Segundo sua filha, Margarida Lopes de Almeida (2015), a cidade viria a se tornar o palco das boas memórias da autora.

O pai de Júlia, Dr. Silveira Lopes, era um médico com prestígio e trabalhava no teatro mais importante da cidade. Além disso, ele dedicava-se à ciência e à literatura, enquanto que a mãe, Antônia Adelina do Amaral Pereira, era educadora, concertista, diplomada em piano, composição e canto pelo Conservatório de Lisboa. Com isso, a jovem recebeu o incentivo necessário para inserir-se no mundo artístico.

Júlia foi estimulada a escrever desde muito nova. Na biografia feita por sua filha, Margarida Lopes de Almeida (2015), nos é relatado que Júlia escrevia versos ainda criança. Em certa ocasião, uma das irmãs da escritora mostrou ao pai os escritos da jovem. A reação foi inesperada, já que, no dia seguinte, o pai de Júlia a levou ao teatro e solicitou que a filha escrevesse um artigo a respeito da apresentação assistida. O escrito seria publicado

no periódico *Gazeta de Campinas*, jornal em que seu pai era um colaborador. Anos depois, a autora descobriu que o artigo não passou de uma invenção do pai; foi elaborado para incentivar o talento da filha. Acontece que o escrito veio a público, em 1881, justamente no jornal *Gazeta de Campinas*. Almeida tinha 19 anos na época. A partir desse evento, tornou-se colaboradora do periódico. Margarida, sua filha, salienta:

Sem incensar demasiadamente o talento da filha, facilitou-lhe o pai desde então a leitura dos grandes mestres da língua. Deu-lhe professores de francês e de inglês, tendo consigo a obra completa de Shakespeare [...] Com o irmão fazendeiro, conheceu de perto a vida do lavrador brasileiro, dos escravos, das sinhás e das sinhazinhas, os problemas do campo, o drama das geadas, das secas e das enchentes, a tragédia das pestes [...]. Os seus olhos observavam, a sua alma inundava-se de comoção, de revolta, de desespero e de piedade (ALMEIDA, 2015, p. 185-186).

Em uma de suas visitas à irmã Adelina, que morava no Rio, em 1855, Júlia conheceu Filinto de Almeida. O rapaz era diretor, com Valentim Magalhães, do primeiro seminário literário do país, junto de vários outros autores célebres da época. Desse seminário, posteriormente, surgiria o grupo responsável por fundar a Academia Brasileira de Letras, em 1896.

Aliás, a respeito da fundação da Academia, sabe-se que a autora foi uma das suas idealizadoras, porém ela não pôde assumir uma das cadeiras, uma vez que a Academia foi idealizada segundo o modelo francês, ou seja, não era permitida a participação de mulheres. Sendo assim, seu marido assume a vaga em seu lugar.

Júlia e Filinto apaixonaram-se. A família da jovem escritora estava de viagem marcada para a Europa, já que seus pais desejavam descansar com as duas filhas solteiras, Júlia e Alice. A mão da moça foi pedida antes que partisse com sua família, mas não por Filinto: Valentim Magalhães fez o pedido em nome do amigo, em 1886, e Júlia partiu do Brasil já noiva, por mais que seu pai tivesse medo, já que o escritor fazia parte de uma roda boêmia que, em nada, contribuía para que ele fosse um genro ideal.

Júlia e Filinto casaram-se em Lisboa, em 28 de novembro de 1887. Terminadas as núpcias na Europa, o casal retornou ao Brasil. Quando no Brasil, em 1888, no Rio de Janeiro, nasceu o primeiro filho do casal. Em seguida, mudaram-se para São Paulo, visto que Filinto de Almeida foi trabalhar no jornal *A província de São Paulo*, que mais tarde teve seu nome alterado para *O Estado de São Paulo*. Filinto, naquele período, foi eleito deputado da Assembleia Estadual. Nas palavras de Sharpe (2000), não foi um período muito profícuo para a produção literária de Almeida, devido ao fato de ter um filho pequeno.

Após a perda de dois filhos, Valentina e Adriano, que tiveram pouco tempo de vida, Júlia teve seu coração abalado. O casal voltou à capital, a conselho médico, e a família se instalou no Rio, inicialmente, com a família do pai de Júlia, no bairro onde funcionava a Escola Pública dirigida por Adelina. Nasceram mais dois filhos, Afonso e Albano. Após a mudança da escola para Santa Tereza, toda a família mudou-se para lá. Foi nesse bairro que a Família Almeida criou raízes e onde nasceram as duas filhas, Margarida e Lúcia. Foi nessa época que Almeida conseguiu realizar seu sonho de ter a própria casa.

Conforme informações de Margarida Lopes de Almeida, filha de Júlia Lopes, na biografia que escreveu

sobre sua mãe, em 1913, Madame Jeanne Catulle-Mendès e outros escritores franceses organizaram um banquete para a autora em Paris. Vários nomes consagrados das Letras na época se fizeram presentes. Olavo Bilac escreveu um artigo sobre o famoso evento. Nas palavras de Margarida Lopes de Almeida:

O sucesso, disse-nos Bilac, num firme tom de sinceridade, “o sucesso foi o discurso de Júlia Lopes de Almeida, discurso sóbrio, elegante, escrito em puríssimo francês, pronunciado adoravelmente sem sotaque e revelando um perfeito conhecimento da língua francesa” (ALMEIDA, 2015, p. 202).

O banquete foi memorável e reuniu muitos intelectuais de sucesso na época. No Brasil, em 1915, também foi realizada uma reverência à autora, em forma de leitura de poesias pelos poetas Olavo Bilac, Alberto Oliveira, Augusto de Lima, João Luso, dentre outros. Conforme Margarida Lopes de Almeida, ofereceram à sua mãe um álbum com as poesias dos escritores envolvidos.

A influência e o sucesso da “primeira dama’ da *Belle Époque* brasileira” (SHARPE, 2000, p. 188) proporcionaram à autora a participação em eventos importantes. A conferência em Buenos Aires foi um deles, pois ela proferiu a palestra “Brasil”, em 1922. Ainda em 1922, a escritora juntou-se à Bertha Lutz para receber uma ativista feminista norte-americana, Carrie Chapman Catt, em uma viagem a seis países latino-americanos. Além disso, a ativista foi convidada a participar do I Congresso Feminino do Brasil, experiência que marcaria sua visão da cultura brasileira.

Em 1924, o casal mudou-se para Europa, a fim de aperfeiçoar os estudos da filha Margarida. Lá permaneceram até 1933, quando retornaram ao Brasil. No ano

seguinte, depois de voltar de uma viagem da África, em que foi buscar a filha mais nova doente, Júlia contraiu malária. A escritora morreu em 30 de maio de 1934, mesmo ano em que foi publicada sua última obra: *Pássaro tonto*. Fernanda Lopes de Almeida, neta de Júlia, informa sobre a morte da avó, em entrevista concedida à Anna Faedrich e Michele Asmar na revista acadêmica *Aletria* em 2020:

[...] partiu para a África para buscar Lúcia que estava doente, com duas filhas pequenas. Grassava a malária em Moçambique e, para evitá-la, tomava-se uma dose de quinino por dia. Na viagem de volta, de navio, Júlia esqueceu-se de tomar uma das doses diárias de quinino. Chegou ao Brasil já doente e não se levantou mais da cama. Veio a falecer pouco depois (ALMEIDA, 2020, p. 327).

Ainda nas palavras de Margarida Lopes de Almeida (2015), Dona Júlia, como era chamada, sempre manteve a harmonia entre a família e riscava de seu vocabulário alguns vocábulos considerados por ela agressivos. “Incapaz de odiar, sofria calada algumas ingratidões ou malquerências de que foi vítima” (ALMEIDA, 2015, p. 200). O conjunto de sua obra foi muito vasto. E o respeito e o prestígio que a autora teve também impressionaram na época. Como assinala sua filha, “escrevia sem cessar” (ALMEIDA, 2015, p. 199) e “coisa curiosa, era tal o respeito que minha mãe inspirava, que ninguém se referia ao seu nome sem o anteceder do respeitoso Dona” (ALMEIDA, 2015, p. 207).

Ao longo de sua carreira, Júlia construiu uma produção literária vasta, percorrendo, assim, três fases, conforme as informações de Margarida Lopes de Almeida (2015): a imaginosa, a educativa e a pacifista. Exemplificando a primeira delas, destacamos *A família*

Medeiros (1892), *Memórias de Marta* (1888) e *Cruel amor* (1911), devido às problemáticas sociais que abordam. Em relação à segunda, *Contos infantis* (1886) é a obra mais marcante, pois foi adotada nas escolas públicas do País. Por fim, a fase pacifista está contida na obra *Maternidade* (1925), que reúne uma série de conferências protagonizadas pela autora.

A produção literária da autora foi muito intensa e, ainda hoje, não se sabe ao certo como alguém que publicou tanto ficou no esquecimento, após sua morte. Júlia foi não somente um fenômeno literário, mas uma figura social e politicamente relevante na organização do universo artístico e intelectual brasileiro. Esse apagamento da memória nacional reedita o clássico roteiro de “silenciamento” sistemático de mulheres expoentes, em atividades consideradas masculinas no seu tempo.

Referências

ALMEIDA, Margarida Lopes de. Biografia de Dona Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O funil do diabo*. Florianópolis: Editora Mulher, 2015.

FAEDRICH, Anna; FANINI, Michele Asmar. Entrevista com os netos de Júlia Lopes de Almeida: Claudio e Fernanda Lopes de Almeida. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 30, n. 4, p. 315-328, 2020. DOI 10.35699/2317-2096.2020.24495. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/24495>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LEMOS, C. Apresentação. In: ALMEIDA, J. L. de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. p. 7-15.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé; ARAÚJO, Nara. *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. 2. ed. Florianópolis: Mulheres, 200. p. 188-238. v. 2.

Apêndice

Obras publicadas pela autora

- ✦ *Contos infantis* (1886) escrita com a irmã Adelina Lopes, e publicada em Portugal e tornou-se leitura obrigatória em todas as escolas brasileiras em 1891.
- ✦ *Traços e iluminuras* (1887)
- ✦ *Memórias de Marta* (1888)
- ✦ *A família Medeiros* (1892)
- ✦ *A viúva Simões* (1895)
- ✦ *Livro das noivas* (1896)
- ✦ *A casa verde* (1898)
- ✦ *A falência* (1901)
- ✦ *Ânsia eterna* (1903)
- ✦ *Livro das donas e donzelas* (1905)
- ✦ *Histórias da nossa terra* (1907)
- ✦ *A Intrusa* (1908)
- ✦ *Eles e elas* (1910)
- ✦ *Cruel amor* (1911)
- ✦ *Correio da roça* (1913)
- ✦ *Silveirinha: crônica de um verão* (1915)
- ✦ *A Árvore* (1916)
- ✦ *Teatro* (1917)
- ✦ *Era uma vez* (1917)
- ✦ *Jornadas no meu país* (1920)
- ✦ *A Isca* (1922)
- ✦ *Jardim florido* (1922)
- ✦ *Oração à Santa Doroteia* (1923)
- ✦ *Maternidade* (1925)
- ✦ *Ânsia eterna* (1934) reedição
- ✦ *Pássaro tonto* (1934)
- ✦ *O funil do diabo* (2015) publicação póstuma, a partir de manuscrito encontrado pelo neto da autora.

A arte de envelhecer, de Júlia Lopes de Almeida: a representação do “cabelo branco” na vida de uma mulher

*Ivone Massola
Daniele Scalia*

Eu não acredito em envelhecimento. Eu acredito em alterar para sempre o aspecto de alguém em relação ao sol.
– De seu diário (entrada datada de 2 de outubro de 1932).
(Virginia Woolf).

Introdução

Historicamente, a sociedade patriarcal submete as mulheres a padrões de beleza, que, dentro de cada época, são mutáveis e caracterizam-se sempre por serem praticamente inatingíveis. O olhar do patriarcado sobre o corpo da mulher visa discipliná-lo; assim, os vários discursos apresentados em diferentes momentos históricos atuam como formas de opressão feminina, e os ideais de beleza assumem um fim político. Desse modo, fica claro que determinado ideal de mulher bonita não diz respeito às mulheres, mas ao poder institucional dos homens e de uma sociedade que aceita essas diretrizes, esquecendo-se de que o corpo é fluido e finito, e apenas na morte há a cessação de todas as mudanças que ocorrem com um ser vivo. Por outro lado, o caráter, os feitos e o patrimônio intelectual dos seres humanos são duradouros e perpetuam-se por toda a vida, ao menos idealmente, pois

na atual sociedade, muitas vezes, as pessoas esquecem as contribuições deixadas por aqueles que as antecederam.

Nesse sentido, as pressões sociais e o contexto em que estão inseridas fazem com que a maioria das mulheres se preocupe com a finitude da aparência e da juventude. Entre os componentes do corpo feminino que recebe maior atenção, talvez por emoldurar o rosto, está o cabelo. Ele já foi substituído por perucas e, hoje, é submetido a cortes e processos químicos para ajustar-se aos padrões estéticos e sociais. Apesar disso, há um incômodo permanente para uma parcela significativa de mulheres: os fios brancos. Eles trazem consigo toda uma representação do envelhecer. Um dos primeiros sinais notados no espelho e nos comentários de teor crítico dirigidos à mulher, os fios embranquecidos são parte do arquétipo da velha, seja ela símbolo de ancestralidade e sabedoria, seja vista de forma pejorativa. Nas sociedades ocidentais, os fios que perdem a cor trazem consigo a triste mensagem da finitude da juventude e da beleza, características demasiadamente valorizadas na mulher.

No Brasil do século XIX, a posição de subalternidade das mulheres era a norma, e sua presença na sociedade burguesa pode ser comparada a um bibelô cheio de obrigações a cumprir para não envergonhar a família. A instrução da mulher brasileira era mínima, havendo uma maioria de analfabetas. As privilegiadas que recebiam uma educação formal tinham sua formação voltada para os conhecimentos necessários ao lar, lugar que deveriam ocupar, já que o espaço público era destinado aos homens. Assim, o ideal das mulheres deveria ser a beleza, a fim de figurar bem ao lado do esposo, quando ele achasse por bem apresentá-la à sociedade em saraus, cerimônias religiosas ou mesmo em momentos nos quais ele poderia finalizar algum negócio. Antes do ca-

samento, ela precisava ser graciosa e bonita para atrair um pretendente, pois o casamento era o grande objetivo imposto às moças.

Fruto de uma família de artistas e literatos da época, a escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) viveu parte de sua vida na Europa e estava extremamente ligada aos anseios de um tempo em que as mulheres não tinham voz nem vez, constituindo-se uma exceção enquanto mulher do século XIX. Dizer que estava avante do seu tempo pode ser clichê, mas sua produção literária, principalmente enquanto cronista, demonstra que ela reconhecia as reivindicações e necessidades sociais das mulheres. O vasto repertório de produção intelectual da autora envolve contos, romances, peças de teatro e crônicas, o que demonstra grande inteligência e boa formação acadêmica.

Ainda que se reconheça que o texto literário após a publicação fala por si e não deve ser confundido com o pensamento do autor, o presente capítulo realiza uma análise da crônica “A arte de envelhecer”, de Júlia Lopes de Almeida, que permite fazer uma reflexão sobre a visão da escritora acerca do universo feminino de sua época no tocante a como às mulheres não era dado o direito de envelhecer. A escolha do texto se deu justamente por pertencer ao gênero *crônica* que, dos gêneros textuais é o que mais permite a explanação de ideias por parte do autor que tem maior possibilidade de provocar reflexões no público leitor. No caso da crônica de Almeida, trata-se de um texto publicado na imprensa e, portanto, destinado aos leitores dos jornais da época: uma maioria de homens e algumas poucas mulheres alfabetizadas que tinham acesso ao jornal lido pelo pai ou marido.

A fim de cumprir o objetivo proposto, analisar-se-á a forma, o conteúdo e o efeito que essa crônica provoca

nos dias atuais e realizar-se-á um estudo comparado, a fim de verificar se há intertextualidade entre a crônica da autora e textos da literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres, assim como a possível influência de Schopenhauer na obra da autora. Dessa forma, será possível refletir sobre como o envelhecimento da mulher apareceu na crônica de Julia Lopes de Almeida, no final do século XIX e início do XX e observar a pertinência do assunto que permanece na pena das escritoras há séculos, assim como o efeito estético – teorizado por Iser – que essa crônica pode provocar no leitor.

A crônica – gênero

O gênero *crônica* geralmente se traduz por ser um texto curto, de simples e leve leitura, podendo carregar até mesmo marcas da oralidade, e veiculado na imprensa. A partir do século XIX, deixa de ser uma compilação de fatos históricos e passa a refletir as angústias, a vida social, os costumes e o cotidiano da sociedade, conforme explica Sérgio Roberto Costa (2014, p. 92). O essencial é que o gênero literário é sensível, no sentido de buscar alertar os leitores sobre as regras que vigem uma sociedade em determinado tempo. Levando essas características em conta, Antonio Candido (2003) considera que a crônica não é um gênero maior, no entanto, é justamente por isso que se aproxima do leitor:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão uma

certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 2003, p.13-14).

Embora não tenha a pretensão de se perpetuar na História, uma vez que é escrita para periódicos, a crônica configura-se como um interessante objeto de estudo para verificar as cosmovisões que marcam uma sociedade em determinado período. O Brasil afeiçãoou-se à crônica, que começou como artigo de rodapé sobre questões cotidianas: a política, a sociedade, a arte e a literatura. Muitos grandes nomes da literatura brasileira figuram nas páginas de jornal enquanto cronistas; dentre eles, os mais frequentemente citados, quando se busca tratar da história da crônica brasileira são Machado de Assis, Olavo Bilac e José de Alencar.

A partir das características do gênero apontadas por Candido, seria pertinente realizar uma discussão abordando a teoria da recepção, de Jauss (1983), uma vez que o cerne de seu pensamento está na análise de um texto, com base na recepção no momento de publicação e nas diversas interpretações possíveis no decorrer do tempo, posto que os valores sociais vão mudando, bem como as possibilidades de leitura e o entendimento dos leitores de diferentes épocas. Entretanto, essa abordagem de análise resta prejudicada, porque não se pode apurar qual foi a medida do alcance do texto de Almeida, “A arte de envelhecer”, no momento de sua divulgação. Apesar disso, é possível inferir conceitos advindos das teorias da recepção como pertinentes ao tipo de análise proposto. Se, por um lado, aplicar a teoria da recepção se torna uma tarefa complexa, no aspecto estilístico, a crônica de Almeida permite uma análise nos parâmetros

do contorno de interpretação que um texto permite, conforme a teoria do efeito, de Wolfgang Iser (1926-2007), que enfoca o leitor e as possíveis interpretações que ele realiza no ato da leitura, partindo de suas experiências prévias para preencher os espaços vazios do texto. Desse modo, o texto serve como uma moldura, um norte para completar aquilo que não está dito, mas pode ser inferido, a partir da leitura que deixa o texto vivo.

Ao pensar sobre as questões de gênero na crônica brasileira, observa-se que, embora a escrita assinada por homens nos jornais seja hegemônica, as mulheres do século XIX marcaram presença constante nos periódicos. Elas foram se inserindo aos poucos nesse espaço editorial e, de início, publicavam textos de entretenimento voltados ao público feminino, abordando temas mais brandos, mas, aos poucos, também foram conquistando espaços nas crônicas e até servindo de termômetro para a publicação de romances de folhetins. Em ensaio tematizando a poética do envelhecimento em Júlia Lopes de Almeida e Affonso Romano de Santana, Naldilza Martins de Barros Moreira (2012) explica que

as escritoras brasileiras oitocentistas alimentavam suas colunas jornalísticas escrevendo com regularidade sobre: moda, etiqueta, comer bem, prendas domésticas, conselhos as leitoras, crônicas e/ou narrativas folhetinescas que, depois de aprovadas pelo fiel público leitor, quase sempre, se transformavam em romances que, em parceria com os escritores cronistas, ajudaram, sobremaneira, a inserir na literatura brasileira oitocentista um viés jornalístico, característica ainda apreciada na atualidade como textos semanais sobre a formação da identidade literária brasileira (MOREIRA, 2012, p. 244).

Moreira corrobora os estudos de Zahidé Lupinaci Muzart (2003), que demonstram que é praticamente impossível estudar a literatura escrita por mulheres da época sem se debruçar sobre a imprensa uma vez que os textos de autoria feminina não entraram no cânone. Uma significativa parte do material resgatado e estudado pela pesquisadora demonstra a presença de mulheres feministas ativas como periodistas. Desse modo, os periódicos, principalmente os fundados e dirigidos por mulheres, configuram um espaço de grande importância para a conscientização das leitoras quanto às lutas feministas do período: o direito à educação, à profissão e ao voto. Além disso, propiciam um local para a expressão da vocação literária das mulheres, muito sufocada pela sociedade patriarcal.

Nesse contexto, Julia Lopes de Almeida publicou vários escritos em periódicos como *Gazeta de Campinas*, na sua infância e *O Paiz*, a partir de 1884, dentre os quais se encontra a crônica “A arte de envelhecer”, cuja data de publicação exata não pode ser apurada. Mesmo assim, é fácil localizar o texto, uma vez que está disponível em domínio público, juntamente com uma série de outros escritos, do *Livro das donas e donzelas*, de 1906, que, segundo Norma Telles, é uma obra que “fala sobre a velhice, não só das mulheres, mas também dos homens; sobre banhos, flores, músicas e ataca a quiromancia, a credence” (TELLES, 2012, p. 476). Na escrita do seu texto, que traz traços biográficos da vida de Almeida, mesclados com comentários sobre suas obras, Telles (2012) explica que a inserção no universo do jornalismo não foi fácil para a escritora. Ainda que já existisse outra cronista mulher bem respeitada, Corina Coaracy, filha do cônsul norte-americano no Rio de Janeiro, Almeida enfrentou oposição no meio jornalístico. “Através de suas crônicas

fez campanhas em defesa da cidade, da educação da mulher, do divórcio” (TELLES, 2012, p. 439). Almeida “lutou para que creches fossem instaladas na cidade; fez outras campanhas. Porém, como *O Paiz* foi saqueado e incendiado, quase todo este material ficou irremediavelmente perdido” (TELLES, 2012, p. 440).

A partir desse contexto, percebe-se que Júlia Lopes de Almeida se apropriou do gênero *crônica* e do espaço jornalístico para expressar seu pensamento, realizando uma espécie de denúncia acerca de como as mulheres eram vistas e tratadas, a partir do momento em que os cabelos brancos começavam a surgir em suas madeixas. Os textos publicados nos periódicos, apesar de poucas mulheres conseguirem lê-los, eram a forma encontrada pelos escritores da época para difundir suas ideias, especialmente no caso das mulheres de letras, que enfrentavam maiores dificuldades na busca por espaço para suas vozes.

A arte de envelhecer: do caráter moral ao cabelo branco

A crônica “A arte de envelhecer”, composta por parágrafos curtos e reflexivos, inicia com uma provocação: Júlia Lopes de Almeida percebe que, independentemente do biotipo da mulher, ao vislumbrar “o primeiro fio de cabelo branco [surgem] as dolorosas apreensões desse momento [que] eram-nos só atribuídas a nós, como se não nascêramos senão para a mocidade e o amor” (ALMEIDA, sem data definida). A escritora demonstra, assim, que a sociedade rotula a mulher, entendendo a beleza como seu principal valor e, com isso, retira dela o direito de envelhecer. A partir do momento em que sua pele perde o viço, e seu corpo começa a sofrer mudanças, seja pela idade ou pela maternidade, apenas os poetas e

contistas seriam capazes de resgatar e transformar em algo lírico a possibilidade de envelhecer, ou mudar, com dignidade, feito praticamente impensável para a sociedade do século XIX.

Nas palavras da autora,

poetas e contistas, valham-nos eles, e que Deus lhes prolongue a raça! Engrinaldaram de rimas e períodos suaves a dor desse momento sagrado, em que as nossas esperanças fecham as asas, repentinamente murchas, e a luz dos nossos sonhos esmorece... (ALMEIDA, sem data definida).

Como é possível observar nos parágrafos iniciais referidos, a pontuação é um elemento significativo nesse texto de Almeida. A escritora se utiliza, em vários momentos, da marca das reticências como recurso textual que busca causar o efeito de reflexão, do deixar subentendido, e que permite a evocação da experiência prévia do leitor para preencher este espaço vazio. De acordo com Iser (1996), uma teoria do texto literário não se figura possível sem o leitor, uma vez que o pleno sentido de um texto só é alcançado quando este realiza os processos de atualização necessários sobre aquele. A figura do leitor, a qual Iser faz referência, não é o receptor em carne e osso, mas um conceito: o leitor implícito, que

[...] não tem existência real, pois materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem

constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor (ISER, 1996, p. 73).

Dessa forma, o leitor implícito atua como uma antecipação do receptor, que, ao realizar a leitura, passa a ter contato com a consciência e as ideias propostas pelo autor do texto, no que Iser entende ser um encontro de consciências. Assim, o texto oferece papéis ao leitor tanto manifesto como estrutura do texto (leitor implícito) quanto como estrutura do ato de ler (receptor). Esses papéis se relacionam na leitura como intenção e preenchimento. A estrutura do texto leva o leitor a um ponto de vista explícito na estrutura interna; desse modo, o leitor não é livre, ele precisa realizar uma leitura convergente com aquilo que foi exposto pelo autor. No texto de Almeida, sabemos tratar-se de uma voz narrativa feminina, que se dirige a um narratário, que pode ser, também feminino o que determina uma perspectiva da mulher tanto por parte da escritora quanto por parte de possíveis leitoras, já que o texto é claramente uma crítica a uma sociedade que não valoriza a mulher depois que ela começa a envelhecer.

Ainda analisando a questão das escolhas de pontuação realizadas por Almeida, observa-se que, em alguns momentos, o texto apresenta pontos de exclamação e pontos de interrogação para que o leitor, além de refletir, possa se identificar com o texto, conforme a ideia iseriana de encontros perspectivísticos de consciência. Além disso, ainda no primeiro parágrafo, a autora usa o verbo conjugado na primeira pessoa do plural: “Não somos só nós” (ALMEIDA, data indefinida) e, na sequência, chama a leitora para si com a expressão “minhas amigas” num recurso estilístico de escrita que faz uso do narratário para gerar o efeito de identificação com a leitora, que sabe que o seu fim último numa sociedade

patriarcal é encontrar o casamento. O apelo de Almeida à situação feminina demonstra que tanto a autora quanto as potenciais leitoras estavam cientes do papel da mulher na sociedade do final do século XIX e início do XX. Dessa maneira, a crônica em questão se aproxima da leitora e de sua cosmovisão, o que torna a distância estética mais curta e propicia uma melhor aceitação do texto.

Dado o conhecimento compartilhado entre autora e leitoras acerca da necessidade de encontrar um casamento adequado, no qual o amor é, muitas vezes, uma ilusão, a narradora deixa explícita a necessidade da beleza para as mulheres, valor muito prezado naquele tempo, por ser uma garantia de espaço, mesmo que muito limitado, para elas. Prova disso é a citação do provérbio francês, ensinado às crianças e que, provavelmente, continha uma das ideias do senso comum da época: é preciso desenvolver o caráter, uma vez que a beleza não é permanente.¹ No entanto, Almeida demonstra ter consciência de que, quando aplicada às mulheres, tal ideia tinha um peso maior, já que ter um bom caráter para elas era inútil, se fossem desprovidas de beleza, valor que as capacitava ao casamento.

Ainda nos parágrafos introdutórios da crônica, ao se comparar com os homens, a narrativa mostra que Almeida conhece a alma humana, quando demonstra que, enquanto o sexo feminino se preocupava em permanecer belo e atraente para o masculino, os homens podiam sorrir irônicos ao perceber que a mulher estava envelhecendo. Até 1916, quando foi criado o Código Civil Brasileiro (Lei n. 3.071, de 1º de janeiro de 2016), vigoravam no Brasil as Ordenações Filipinas, compiladas de Portugal, em 1603. Por elas, a cabeça do casal era o

¹ “On ne saít plus que devenir lorsque l’on n’a su qu’être belle” (ALMEIDA, sem data definida).

homem, e isso importava na mulher ser totalmente submissa a ele. Não que em 1917, data da entrada em vigor do novo Código Civil, essa realidade mudasse, pois na nova lei da época, as mulheres eram vistas como relativamente incapazes, junto com os pródigos, os índios e os maiores de 16 anos e menores de 21 (BRASIL, 1916, art. 6º), já que a maioria somente era atingida com essa idade.

A preocupação da mulher carioca – Almeida residia no Rio de Janeiro quando estava no Brasil – em prolongar no tempo a aparência jovem foi resgatada por Denise Bernuzzi Sant’Anna (2012, p. 105), que explica que por volta de 1879, na Rua do Ouvidor “existiam cremes para proporcionar alvura à cútis, pomadas para disfarçar os cabelos brancos e vários perfumes importados da Europa”, além de pentes de tartaruga e outros adornos que hoje se chamariam de maquiagem e acessórios, como luvas de pelica, leques, sapatos de cetim, dentre outros adornos destinados a vestir as mulheres nos saraus. A crônica “A arte de envelhecer” apresenta esse aspecto da sociedade quando comenta a importância do pó de arroz para as mulheres. A expressão *pó de arroz* ocorre em dois momentos, e o item é mencionado como uma parte da *toilette* de uso indispensável, mas que havia enfrentado o preconceito dos pais de família, antes de ser aceito. No entanto, ele seria essencial e poderia garantir a elegância feminina na época, motivo pelo qual teve seu uso consolidado. Na narrativa, há ainda uma comparação entre a necessidade de as mulheres brasileiras usarem recursos de toucador para se embelezarem, enquanto que o clima inglês deixa as mulheres com a cútis avermelhada, demonstrando a percepção da autora quanto à necessidade de manter a beleza, embora sem exageros,

para a mulher brasileira não apenas pelo apelo da sociedade, mas também pelo clima.

Saber compor a fisionomia, dar-lhe aparência agradável, torná-la bonita quanto possível, é a mais comum das preocupações femininas, para que não a confessemos. Todavia, há uma revelação a fazer: é que raramente se põe aqui ao serviço desse cuidado o uso das tintas, das pomadas e dos vernizes. A não ser a inglesa, protegida por um clima que lhe aveluda a tez, não conheço mulher que menos recorra aos embustes do toucador que a brasileira (ALMEIDA, data indefinida).

Na percepção exposta na crônica, aos 40 anos, haveria uma completa despedida da juventude que, entretanto, geraria saudades tão grandes que a mocidade que se esvai é descrita como algo quase palpável: “aos quarenta anos ainda a sentimos perto, aspiramo-lhe o aroma, como que lhe sentimos o hálito quente; já ela nos deixou, já ela se foi embora e, todavia, recrudescer em nós, mulheres, toda a alacridade vivaz da sua exuberância” (ALMEIDA, data indefinida). Porém, nessa idade, a vivência faria com que a mulher fosse mais firme na sua vontade e mais ardorosa na sua paixão, mas tudo iria por terra, na medida em que o primeiro cabelo branco aparecesse, levando, com a cor original das madeixas, toda a autoconfiança e autoestima que o tempo preparara na mulher:

[...] há mais calor no nosso peito, mais ardor na nossa paixão, mais firmeza na nossa vontade. É nesse instante de supremo gáudio que um insignificante fio de cabelo branco nos vem lembrar que o bem que gozamos, tão conscientemente como o

gozárámos até então com indiferença... há de acabar! (ALMEIDA, data indefinida).

O cabelo branco, simbologia do envelhecimento, aparece na crônica como um peso a mais a ser carregado pela mulher, para além do necessário uso do pó de arroz, que esconde as imperfeições da pele. Contemporaneamente, embora muitas mulheres já estejam em rebelião contra a tintura capilar para disfarçar os fios brancos, quando comparada ao sexo oposto, a mulher com madeixas brancas é vista como velha, já o homem tem a sua imagem associada ao charme. Acerca disso, Simone de Beauvoir explica:

Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade: torna-se um monstrum [sic] que suscita repulsa e até mesmo medo; do mesmo modo que para certos primitivos, ao cair fora da condição humana, a mulher assume um caráter sobrenatural: é uma mágica, uma feiticeira com poderes sobrenaturais (BEAUVOIR, 2018, n. p.).

A figura da velha, temida por sua feiúra e por suas semelhanças ao arquétipo da bruxa, marginaliza a mulher idosa na sociedade. Assim, Deborah Cameron (2020) argumenta que da mesma forma que a mulher nunca está magra demais, ela nunca aparenta ser jovem o suficiente. Portanto, afirmar que uma mulher não parece ter a própria idade é considerado um elogio, enquanto que dizer o contrário é uma ofensa. Para a autora, “o fato de considerarmos dizer a uma mulher que ela aparenta ter a idade que tem como um ato cruel de humilhação, deixa explícito o que valorizamos nas mulheres, e pensamos que elas devem valorizar em si mesmas” (CAMERON,

2020, n. p., tradução nossa).² Ainda nos tempos atuais, é difícil para a sociedade aceitar que o envelhecimento é algo natural dos seres vivos. Quando se pensa na velhice da mulher, pode-se observar que o pensamento misógino acaba sempre encontrando uma justificativa para marginalizá-la, uma vez que “a vinculação da feminilidade ao corpo e a masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber” (XAVIER, 2003, p. 254), como se fosse o sexo do corpo a única medida para definir a identidade de um ser humano.

Retomando a simbologia do cabelo branco, observa-se a recorrência da expressão em “A arte de envelhecer”, que ocorre em quatro momentos: na primeira, no parágrafo inicial há o sentido de que todas as mulheres, independentemente da cor natural de seus cabelos, desesperam-se ao notar o primeiro fio de cabelo branco. A segunda ocorrência aparece no mesmo parágrafo, quando o passar dos anos é adjetivado de “outoniço”, em antítese às tão faladas primaveras, referência comum ao completar aniversário. Quando a narradora afirma que os homens também ficam apreensivos ao ver um cabelo branco em uma mulher, em tom sutil, ela coloca que, a partir daquele momento, a mulher não será mais tão desejada ou vista como útil na sociedade patriarcal. A terceira ocorrência tem muito a ver com a simbologia do cabelo branco: ele é frágil, leve, quebradiço e mais difícil de disfarçar, pois revela a fragilidade e o fracasso daquele ser que está envelhecendo, que, em última análise, é a mulher que está em um processo natural da vida, mas

² No original: “The fact that we consider it a cruel humiliation to tell a woman she looks as old as she actually is speaks volumes about what we value in women, and think that women ought to value in themselves” (CAMERON, 2020, n. p).

que a sociedade despreza. A ideia fica arrematada pela quarta ocorrência da expressão, quando “um insignificante fio de cabelo branco nos vem lembrar que o bem que gozamos, tão conscientemente como o gozáramos até então com indiferença... há de acabar!” (ALMEIDA, data indefinida, s. p.), mostrando que os dias de glória daquela mulher estão chegando ao fim e que ela precisa aprender a disfarçar o envelhecimento com artifícios como a maquiagem, as cores, os véus e os penteados. Nesse sentido, Elódia Xavier (2003, p. 259) destaca que “Júlia Lopes de Almeida, dentro dos princípios cristãos, preserva a dicotomia corpo/alma, privilegiando a alma em detrimento do corpo”.

Na contemporaneidade, a situação aparece de forma muito similar, conforme observa Cameron (2020), quando analisa revistas voltadas para o público feminino. A exagerada ocorrência de anúncios de produtos de beleza voltados para mulheres acima dos 20 anos, em busca de retardar o envelhecimento, demonstra como o sexismo e o ectarismo operam em conjunto na vida da mulher. O discurso repetido *ad nauseam* sobre o relógio biológico e a necessidade de encontrar um parceiro e ter filhos transforma-se, com o passar do tempo, em uma arguição a favor da busca por uma eterna juventude, a fim de não dar motivo ao companheiro para buscar outra mulher mais jovem e bonita, uma vez que, quando a mulher “*lets herself go*”, é justificável que o homem deseje a companhia de outra. Por fim, quando a velhice já se manifesta nitidamente, o discurso passa a ser ainda mais normativo: é preciso envelhecer graciosamente e adotar comportamentos e vestimentas adequados a uma senhora.

Nesse sentido, Cristiane da Silva Alves (2021) corrobora Cameron ao observar que, embora o discurso que

prega a necessidade da juventude eterna atinja homens e mulheres, as discrepâncias das relações de poder entre o gênero feminino e o masculino são acentuadas na velhice, acarretando maior prejuízo social para as mulheres. Como nas sociedades ocidentais a mulher é valorizada pelo papel reprodutivo e de cuidado com as crianças e os idosos, à medida que envelhece e perde tais capacidades, ela é cada vez mais apartada da sociedade, para a qual se torna um peso. Assim, observa-se que, embora a mulher tenha avançado na conquista de espaço, ela ainda é medida e valorada, de acordo com a conformidade de seu corpo a um padrão de beleza e juventude, uma vez que a perda de tais atributos acarreta isolamento social e invisibilidade. Maria do Rosário Alves e Claudia Cristina Maia (2021) resumem adequadamente a situação:

A mulher velha não interessa como tema, como assunto de discussão, seja este ligado ao campo político, econômico e, inclusive, cultural. Socialmente, não é difícil perceber que as mulheres velhas são relegadas a segundo plano: basta uma rápida olhada pelos comerciais de TV ou ainda um flerte com redes sociais como o Instagram para perceber o quanto nossa sociedade é focada em apelos à manutenção de um corpo belo e magro e no quanto é notório o movimento de toda uma indústria – de alimentos, de cosméticos, de cirurgias plásticas etc. – para convencer as pessoas da importância de se manterem joviais (PEREIRA; MAIA, 2021, p. 3).

Apesar dessa perspectiva, a narrativa de Almeida não tem tom completamente pessimista, ela faz, na verdade, uma referência ao texto homônimo de Schopenhauer (1788-1860), *A arte de envelhecer*. O autor, conhecido como o filósofo do pessimismo, apresenta como seus

últimos escritos esse livro que é caracterizado por uma escrita com tom mais ameno e familiarizado com a arte do bem-viver, adotando a filosofia como modo de vida e não como proponente de questões sobre ela enquanto objeto. Com bases provenientes do budismo e dos Vedas, Schopenhauer tece reflexões acerca da finitude humana, afirmando, no aforismo 115, que “a razão do envelhecimento e da morte não é física, mas metafísica” (SCHOPENHAUER, 2009, s. p., tradução nossa).³ Desse modo, o ser humano deve compreender a velhice e a morte como naturais, uma vez que esse é o seu fim. Apesar disso, envelhecer não é algo ruim, porque liberta o corpo dos desejos, mas mantém o núcleo da essência de cada um, que permanece imutável desde a infância. Não estando no tempo, a essência humana é indestrutível. Assim, a força da velhice está na capacidade mais aguda para o pensamento e no seu consolo em incorporar à vida obras e feitos capazes de ser perpetuados na História.

Do lugar de leitora, Almeida percebe, no entanto, a diferença entre a percepção do envelhecer para o homem e para a mulher, bem como a identidade do susto que o momento em que se nota o fim da juventude causa em ambos os sexos. Conhecido por sua misoginia, Schopenhauer não considera a velhice em outra perspectiva que não a masculina. Almeida, na sua crônica que repete o título do livro criticado, comenta o texto do filósofo, apontando seu gênero, a cosmovisão e o engano, ou a omissão de aspectos negativos, quando o assunto é a velhice:

Tenho diante dos olhos uma página de
homem – A arte de envelhecer – que se me

³ No original: “La razón del envejecer y del morir no es física, sino metafísica” (SCHOPENHAUER, 2009, s. p.).

afigura ter sido escrita diante de um espelho p \acute{e} rvido. Essa p \acute{a} gina suave e bem feita analisa essa hora delicada e de dif \acute{i} cil interpreta \acute{c} o, em que h \acute{a} em todos o mesmo estremecimento de susto, e o mesmo estender de m \acute{a} os para agarrar o que passou e que n \acute{a} o voltar \acute{a} jamais – a mocidade (ALMEIDA, data indefinida).

O espelho p \acute{e} rvido, no qual o fil \acute{o} sfo do pessimismo mira a si mesmo e aos demais velhos, parece referir-se mais enfaticamente \grave{a} percep \c{c} o dos homens sobre si mesmos e sobre a velhice. No entanto, a fil \acute{o} sfa Simone de Beauvoir, em seu c \acute{e} lebre estudo sobre envelhecimento humano intitulado *A Velhice* (1970), reflete de uma perspectiva da mulher sobre o envelhecimento. Para Beauvoir, a vis \tilde{a} o da pessoa envelhecida, ao se mirar no espelho, apresenta uma percep \c{c} o de si mesmo como uma rela \c{c} o de alteridade. Na rela \c{c} o do adulto com o velho, este \acute{e} definido por uma *exis* e, aquele, por uma *pr \acute{a} xis*. \acute{E} por isso que o velho aparece na mente do adulto como um ser diferente com o qual n \acute{a} o h \acute{a} identifica \c{c} o. Um adulto se reconhece idoso pelo olhar dos outros, no entanto, \acute{e} poss \acute{i} vel recusar a percep \c{c} o dos outros quando se olha para si mesmo. Beauvoir observa que essa op \c{c} o \acute{e} frequente em certo grupo de mulheres que investem na feminilidade a fim de ludibriar e esconder os avan \c{c} os da idade que lhes aparecem como uma grande desqualifica \c{c} o. Desse modo,

Com as roupas, a maquiagem, os gestos, elas procuram atrair algu \acute{e} m, mas procuram, sobretudo, convencer-se histericamente de que escapam \grave{a} lei comum. Agarram-se \grave{a} ideia de que “isso s \acute{o} acontece aos outros” e que, para elas, que n \acute{a} o s \tilde{a} o os outros, “n \acute{a} o \acute{e} a mesma coisa” (BEAUVOIR, 2018, s. p.).

A percepção da mulher sobre a velhice não parece ser complacente. De acordo com Beauvoir, nem na literatura nem na vida, a mulher será considerada bela quando velha. No entanto, o homem, em sua condição humana, não existe para os olhos da mulher, e, portanto, não precisa apresentar frescor, doçura ou graça, mas, sim, força e inteligência, ideais viris que não são prejudicados pela presença de cabelos brancos e rugas. Acostumada ao olhar do outro sobre si, a mulher é percebida de forma muito mais desfavorável na velhice. Enquanto os homens sofrem mais desvantagens do ponto de vista biológico, a condição de objeto erótico, por eles atribuída às mulheres, apresenta-se como um peso ainda maior na terceira idade, uma vez que a sociedade patriarcal supõe a castidade dos velhos, mas aceita quando ela não se manifesta. No caso das mulheres, a castidade aparece por conta de sua condição de ser relativo, portanto, ao primeiro vislumbre de frieza do parceiro, a mulher tende a desenvolver repulsa por sua imagem e passa a não suportar mais o ato de se expor aos olhos de outro. Assim, Beauvoir explica:

Conheço-me mortal – assim como me conheço velha – tomando o ponto de vista dos outros em relação a mim. Esse conhecimento é, portanto, abstrato, geral, posto em exterioridade. Minha “mortalidade” não constitui o objeto de nenhuma experiência íntima. Eu não a ignoro; levo-a em consideração praticamente em minhas previsões, minhas decisões, na medida em que me trato como um outro: mas não a vivo. Posso tentar aproximar-me dela através de fantasmas, imaginar meu cadáver, a cerimônia fúnebre. Posso sonhar com minha ausência: mas sou ainda eu que sonho com ela. Minha morte persegue-me no âmago dos meus projetos, como o inelutável aves-

so deles: mas eu não a realizarei jamais; eu não realizo minha condição de mortal (BEAUVOIR, 2018, s. p.).

O exercício ao qual Almeida se submete, ou seja, o reconhecimento da velhice na própria imagem de cabelos brancos, embora de difícil execução, aparece frequentemente na literatura produzida por mulheres. Da famosa Clarice Lispector a ainda não tão academicamente estudada Ione Mattos, a mulher velha enquanto protagonista ganha cada vez mais espaço na literatura brasileira contemporânea. Figueiredo (2020) realiza um levantamento interessante sobre a personagem da mulher velha na literatura brasileira escrita por mulheres na contemporaneidade e as principais temáticas abordadas:

Alguns romances e contos tematizam a velhice, seja para falar das doenças, seja para falar da sexualidade. Contrariando o senso comum que considera que mulheres velhas não praticam sexo, nem se interessam por esse assunto, algumas escritoras mostram que não é bem assim (FIGUEIREDO, 2020, p. 243).

Analisando as personagens velhas de escritoras como Cláudia Lage, Lya Luft, Maria Adelaide Amaral, Leonor Cione, Bia Barros e Natália Borges Polesso, Figueiredo (2020) reflete sobre a velhice, suas agruras e prazeres, de modo a desmistificar a imagem da velha tanto como bruxa quanto como vovó sem identidade própria. A velhice, na literatura atual, ainda dialoga com a representada na pena de Júlia Lopes de Almeida, no entanto, parece mais liberta da dicotomia corpo/mente e dos ideais cristãos. Os processos atravessados pelas personagens mostram-se emancipatórios, na medida em que, aceitando a velhice como fase da vida e não a entendendo como anomalia, as personagens velhas descobrem-se donas de

si e de seu corpo. É esse reconhecer-se que as habilita a lutar contra os papéis de gênero que continuam sendo impostos a elas.

Algumas intertextualidades da representação da mulher idosa na literatura brasileira escrita por mulheres

Historicamente, há registros de que até meados dos anos 1980/1990 cabia às mulheres o cuidado com as crianças, os doentes e os idosos. Mesmo depois de casadas, se trabalhassem fora de casa, elas davam preferência a empregos de meio turno, como telefonistas, professoras e enfermeiras para que, no contraturno, pudessem manter os cuidados da casa. Na época da publicação do texto em comento, “A arte de envelhecer”, as mulheres dependiam dos homens, do pai enquanto solteiras e do marido depois de casadas, porque a lei da época assim determinava. As reflexões externadas na crônica de Almeida provavelmente foram realizadas, pois ela sabia que,

[...] em uma época sem previdência pública nem seguro-saúde, as velhas que adoeciam eram cuidadas por suas filhas, comumente, por uma filha que continuasse em casa. *Filha*, nunca filho. Cuidar é um verbo desde sempre conjugado no feminino (MOTTA, 2012, p. 86, grifo no original).

Embora seja totalmente natural aos seres vivos, o envelhecimento não tende a ser poético, mesmo que se adote a perspectiva de Schopenhauer (2009), que entende que o envelhecimento propicia maturidade, experiências e melhor compreensão da vida e da finitude. Entretanto,

conforme avança, o envelhecimento vai representando cada vez mais restrições sociais, como Motta expõe:

A imagem da velha, personificada na avó, sempre foi dúplice (e continua sendo), a depender da classe social e da circunstância, assim como das inescapáveis variações individuais das relações. Um pouco fardo, um pouco afeto. Cotidianamente mais aceita do que o velho, a avó guarda a utilidade de deter o conhecimento doméstico – das lides e dos remédios caseiros – e ajuda a cuidar dos netos. Problema quando adoecia ou se tornaria incapacitada – o que era menos comum, em um tempo de ainda escassa longevidade (MOTTA, 2012, p. 87).

A imagem da mulher velha como um problema figura frequentemente na literatura escrita por mulheres, principalmente como forma de denúncia e crítica. Um exemplo importante da situação da idosa como um estorvo na família aparece no conto contemporâneo “Feliz aniversário”, de Clarice Lispector, publicado na obra *Laços de família* (1960), que faz uma crítica aos costumes sociais relativos ao que é uma família reunida ao redor de uma matriarca, que já é um problema porque envelheceu. No conto, a genitora vive sob os cuidados da filha, Zilda, que se sente injustiçada e sacrificada porque ninguém a auxilia com os cuidados com a mãe, embora ela tenha outros irmãos e cunhadas que poderiam também participar dessa responsabilidade. Na reunião anual, que se realiza para comemorar o aniversário da idosa, fica latente o desconforto entre alguns familiares que apenas se suportam nos eventos da família, e outros que preferem nem comparecer enviando os filhos e a esposa para representá-los. Tanto a presença quanto o modo de vestir e agir de cada participante do encontro têm como único intuito criar a aparência de uma família

perfeita e dar um ar de felicidade ao momento, embora, exceto as crianças que não entendem muito bem a situação, todos preferissem não precisar estar ali.

As conversas superficiais e sem muita intimidade são bastante comuns em algumas reuniões familiares. Parece que a voz narrativa quer deixar isso evidente ao não mencionar de pronto o nome da senhora idosa que está completando aniversário. Na verdade, sabe-se o nome dela, Anita, porque uma vizinha, ao fazer coro ao “viva a mamãe” e “viva a vovó”, exclama um “Viva dona Anita”. A não revelação do nome de um personagem central em uma obra literária pode denotar uma ideia de universalidade. Outro meio de tentar uma escrita universal é o uso de nomes comuns, como é o caso dos escolhidos para as personagens de *Lispector*: Zilda (que quer dizer “bela, formosa”) e Anita (graciosa ou cheia de graça). No entanto, o fato de que o acesso ao nome da personagem principal (dona Anita) pelo leitor se dá apenas através da interjeição da vizinha, revela o lugar marginalizado que ela ocupa na situação narrada. A voz narrativa em terceira pessoa prefere apresentar Zilda, a filha cuidadora, aquela que tem que se sacrificar para poder cuidar da mãe e precisa providenciar uma festa, mesmo que para a insatisfação de todos que vão estar presentes por mera formalidade. Ela faz jus ao nome, pois todas as suas ações buscam criar a aparência de beleza e formosura na casa. Assim, parece que a situação de Zilda é considerada a mais grave do que a de dona Anita, embora esta ocupe um lugar ainda mais subalternizado, uma vez que é mulher e velha, em uma sociedade que entende o envelhecimento da mulher como sua “inutilização”.

De sua parte, a aniversariante se dá conta de que envelhecera, e que embora o seu tronco fosse bom, tem uma família à sua frente representada em azedos e infe-

lizes frutos que compara a ratos enquanto cospe no chão para o horror de Zilda, que tenta justificar a grosseria da mãe. No entanto, ao perceber o injustificável das ações da velha senhora, a filha admite que ela já vinha apresentando esse comportamento há algum tempo. Lispector, através da ação inesperada da idosa, rompe todas as expectativas postas para a boa avó, pacata e sem personalidade, carregando o conto de ironia e crítica, propiciando ao leitor a possibilidade de olhar para a mulher idosa com outros olhos, e reconhecê-la enquanto plenamente humana e dona de si, apesar dos muitos anos vividos e de estar apenas esperando o jantar, tão logo aquela sua família de estorvos fosse embora.

Outro aspecto da personagem da idosa na literatura brasileira contemporânea é o da mulher que se percebe envelhecida e reconhece a fase da vida em que vive, com suas muitas agruras. Nesse sentido, a escritora brasileira Ione Mattos, no conto “Pele vazia”, publicado no livro *Vovó usava barba* (2017), escreve uma personagem consciente da própria idade e que olha para si mesma sem maiores romantizações. Logo no início, ela reflete sobre as transformações que o passar do tempo realizou em seu corpo e sua mente. Não há mais o mesmo toque de mãos sedosas, as unhas longas e “manicuradas”, mas também não há mais um futuro, em sua percepção de si mesma.

Realizando o mesmo exercício proposto por Almeida, olhar-se no espelho e observar a velhice na própria face, a personagem mira-se na tela da televisão desligada da sala do quatinho de pensão que aluga com grande dificuldade financeira. Abandonada pelos filhos, recebendo caridade mesmo nas roupas que veste, ela se percebe em uma total ausência de possibilidade de fazer escolhas. Mesmo a maternidade, que cumpriu com

esmero, agora não faz mais parte de seus dias, uma vez que os filhos crescidos não precisam dela. Novamente, aparece na literatura a velha tornada inútil, quando não pode mais ser aquela que cuida.

Apesar da imagem “autodepreciativa” que a personagem pinta, ela é capaz de realizar a reviravolta característica das criaturas de Mattos. Em uma discussão com seu duplo, a imagem projetada na TV, a idosa recusa-se a dar satisfações de sua vida, escolhas e comportamentos até mesmo a si mesma. Assim, despe-se de sua velhice, deixando cair ao chão, como faria uma cobra, a pele vazia. Arrumando-se com sapatos e vestes finos, ela para de resmungar, decide que ainda não está para morrer e recorre à maquiagem, a fim de se reencontrar com seu eu jovem e começar a vida novamente. No fim da história, arranja um novo namorado, jovem, bonito e bem de vida.

A ironia que permeia os dois contos analisados, bem como a crônica de Almeida, permite refletir sobre o ato de envelhecer e a necessidade de preservar a própria dignidade e identidade, apesar de uma sociedade que tende a marginalizar e até mesmo descartar idosos, quando eles não podem mais ser úteis na perspectiva capitalista e dominante no Ocidente. Com escritas ferinas, Almeida, Lispector e Mattos dão voz à mulher velha, abrindo espaço na literatura para corpos considerados abjetos e, portanto, desimportantes, mas que detêm plena consciência. Pensando o texto literário como local de encontro de consciências no sentido iseriano, é possível afirmar que a escrita de mulheres pode propiciar mudanças importantes na maneira de pensar a velhice feminina. O eco da voz de Almeida permeou o século XX e permanece no XXI através da literatura de quem se preocupa com aqueles que não têm espaço, demons-

trando a pertinência e a enorme contribuição da escritora oitocentista.

Considerações finais

As sociedades influenciadas pelo patriarcado impõem padrões sociais que, na maioria das vezes, são inatingíveis. Para as mulheres colocadas (como que) a serviço dos homens, encaixar-se em padrões de beleza e servi-los é visto como uma obrigação. Ter saúde e cuidar do corpo com exercícios e uma alimentação saudável, que previna doenças cardiovasculares, é uma preocupação contemporânea, mas, muitas vezes, é o discurso de quem quer, na verdade, manter-se atraente. Permanecer bonita e com uma aparência jovem parece ser uma preocupação que acompanha a mulher desde sempre. Assim, um fio de cabelo branco pode representar um pesadelo. Ele é o símbolo do descarte social que a mulher está prestes a sofrer. Almeida, na crônica, “A arte de envelhecer”, expressou esse sentimento e procurou chamar a atenção da sociedade, do final do século XIX e início do XX, para o fato de que uma mulher não deve ser valorizada apenas por sua beleza, que serviria para fazer bela figura ao lado do marido em eventos sociais. Citando o texto homônimo de Schopenhauer, ela compreende que os escritos do filósofo poderiam estar a serviço de manter a hegemonia masculina e não, necessariamente, refletir sobre os processos do envelhecimento humano.

O resgate de textos escritos por mulheres, por sua vez, necessita passar pelo estudo dos periódicos da época, porque a maioria dos textos de autoria feminina não entrou para o cânone. Almeida usou de sua figura de mulher periodista envolvendo-se em campanhas, para que as mulheres tivessem educação e direitos que somente eram disponibilizados aos homens. Dessa

forma, ao escrever a crônica, “A arte de envelhecer”, a autora demonstra ser sensível ao sofrimento ao qual as mulheres eram submetidas quando começavam a perder o viço. É possível que a leitura da crônica, na época, tenha propiciado o debate acerca do assunto no meio social, dado que itens de maquiagem e pomadas para disfarçar cabelos brancos já eram encontrados na Rua do Ouvidor, local em que a sociedade carioca se abastecia, sinal de que a velhice provavelmente já figurava enquanto temática das conversas entre as mulheres.

Alfinetando os poetas e contistas, Almeida coloca neles a responsabilidade de resgatar a dignidade das mulheres à medida que vão envelhecendo, pois, para ela, caberia a eles transformar em algo lírico o envelhecimento do corpo feminino. Telles (2012) faz um belo resgate sobre os textos e a conduta social de Almeida, na busca de condições menos indignas naquela sociedade, porque a própria legislação daquele tempo relegava as mulheres a seres “relativamente capazes” que, se precisassem assinar algum documento, ou gerir sua vida teriam que ter o aval do pai e, se fossem casadas, do marido.

O aspecto “outoniço”, que é atribuído à mulher quando passa a envelhecer, é algo que carrega uma simbologia sobre o cabelo branco. Cada vez mais se vê que a indústria dos cosméticos e dos artigos de vestuário tem apelos a roupas e produtos que possam prolongar os anos de juventude, demonstrando que a sociedade continua a valorizar os padrões estereotipados de beleza. Pensando nisso, Almeida pode ter sido inspirada por Schopenhauer a escrever a crônica, pois o autor tem uma obra com o mesmo título na qual se apresenta menos pessimista para defender a ideia de que a velhice e a morte são naturais aos seres vivos, e o valor humano

não está na aparência, mas nas obras realizadas para a posterioridade.

O ato de ler a crônica, quando pensado sob o ponto de vista da teoria do efeito de Iser, traduz-se na possível tomada de consciência de que o texto em comento pode gerar no leitor, a partir da leitura: envelhecer, embora seja visto como algo indigno, não deve ser assim. Ademais, Beauvoir, quando fez o estudo *A Velhice*, constata que a diferença entre homens e mulheres acerca do envelhecer é que a mulher precisa, para ser aceita, apresentar frescura, gentileza, graça e doçura, enquanto o homem deve demonstrar inteligência e força e, por isso, os cabelos brancos não interferem na imagem dele.

O texto conversa com a literatura contemporânea como exemplificado através dos contos: “Feliz aniversário”, de Clarice Lispector e “Pele vazia”, de Ione Mattos, demonstrado que a temática da velhice da mulher, tão pertinente no século XIX, ainda é relevante no século XXI. Da mesma forma, a ironia presente nos três textos aparece como característica de crítica social ao modo utilitarista de pensar a vida da mulher, sempre descartada, quando não tem mais apelo sexual ou habilidades para trabalhar em funções de cuidado. Para além disso, as vozes narrativas e das personagens dos textos das três escritoras apresentam-se como emancipatórias, uma vez que provocam reflexões capazes de trazer mudanças, ao menos na autopercepção das mulheres quanto à velhice.

Disso tudo, é fundamental que cada vez mais se observe que os textos escritos por mulheres apresentam críticas e reflexões sociais que propiciam, tanto no exercício da escrita quanto no da leitura, a possibilidade de ressignificar o corpo e suas mudanças ao longo da vida. Além de seus gozos e desgostos, a partir da perspectiva da mulher, sem a interferência de um modelo falogo-

cêntrico de escrita, que, por ser escrito por homens, ou por mulheres conformadas ao estilo aceito pelo cânone formado a partir dos ideais universais, que não passam do ideário do homem branco representa a experiência da mulher sem jamais consultá-la. Assim, a reflexão acerca das múltiplas vivências do envelhecimento da mulher, feita por ela própria, mostra-se profícua, à medida que permite o desenvolvimento de uma imagem da mulher idosa como ser humano, com suas próprias características e necessidades, não podendo ser retirada da sociedade, mesmo que simbolicamente, por não estar em conformidade com um ideal impossível de juventude. Em suma, a condição humana, na literatura de autoria de mulheres, aparece como capaz de englobar a todos de forma igualitária, inclusive corpos velhos e cabe, se a sociedade (ainda) não pensa assim, aos poetas e literatos resgatarem a dignidade da pessoa humana, ainda que ela tenha cabelos brancos.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A arte de envelhecer*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/Julialopesdealmeida/olivrodasdonas.htm>. Acesso em: 23 mar. 2022.

ALVES, Cristiane da Silva. As mulheres velhas (r)existem: algumas notas sobre a velhice feminina e sua presença na literatura brasileira do início do século XXI. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 26, p. 01-15, 2021.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. *Anita*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/busca.php?q=>.

BEAUVOIR, Simone de. *A Velhice*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BRASIL. *Código Civil de 1916*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3071.htm. Acesso em: 10 abr. 2022.

CAMERON, Deborah. *Forever 21*. 2020. Disponível em: <https://debuk.wordpress.com/2020/06/22/forever-21/>. Acesso em: 26 abr. 2022.

CANDIDO, Antonio. A vida aos rés do chão. In: *Para gostar de ler: crônicas*. São Paulo: Ática, 2003. v. 5.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

DICIONÁRIO DE NOMES PRÓPRIOS. *Zilda*. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/zilda/>.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

ISER, Wolfgang. The reading process: a phenomenological approach. In: TOMPKINS, Jane P. (Edited). *Reader-response criticism: from formalism to post-structuralism*. Maryland (USA): Johns Hopkins University Press, 1980.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança do horizonte de leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 305-358, v. 2.

LISPECTOR, Clarice. Feliz aniversário. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 54-67.

MOTTA, Alda Britto. Mulheres velhas: elas começam a aparecer. In: PINSKI, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 84-104

PEREIRA, Maria do Rosário Alves; MAIA, Claudia Cristina. Entre o dilaceramento e a alegria: considerações sobre a velhice na literatura brasileira de autoria feminina. *Anuário de Literatura*, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 01-16, 26 out. 2021. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). DOI <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2021.e78548>. Disponível

em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/78548>. Acesso em: 6 abr. 2022.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Sempre bela. In: PINSKI, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 105-125

SCHOPENHAUER, Arthur. *El arte de envejecer*. ePublibre, Trad. de Fernández, Adela Muñoz (Locais do Kindle 13). Edição do Kindle, 2009.

TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012.

MATTOS, Ione. Pele vazia. In: MATTOS, Ione. *Vovó usava barba*. Rio de Janeiro: Oito e Meio, 2017. p. 97-98.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A poética do envelhecimento: Júlia Lopes de Almeida e Affonso Romano de Santana*. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/index.php/17redor/17redor/paper/view/409>. Acesso em: 22 maio 2022.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 336, p. 225-233, jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100013/8720>. Acesso em: 13 abr. 2022.

XAVIER, Elódia. O corpo a corpo na literatura brasileira: a representação do corpo nas narrativas de autoria feminina. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p. 251-275.

Traços e iluminuras: obra esquecida de Júlia Lopes de Almeida

Cecil Jeanine Albert Zinani
Guilherme Barp

O que eu quero não é escrever meramente; não penso em deliciar o leitor escorrendo-lhe na alma o mel do sentimento, nem em dar-lhe comoções de espanto e de imprevisto. Pouco me importo de florir a frase, fazê-la cantante ou rude, recortá-la a buril ou golpeá-la a machado; o que eu quero é achar um engaste novo onde engrave as minhas ideias, seguras e claras como diamantes; o que eu quero é criar todo o meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora desta arte de escrever já tão banalizada onde me embaraço com a raiva de não saber fazer nada de melhor.

Júlia Lopes de Almeida

Júlia Lopes de Almeida, ou Dona Júlia, como era comumente chamada, foi uma dama das letras que transitou por diversos gêneros literários, passando da fama internacional ao obscurantismo nacional. Após muitos anos, a autora teve sua obra resgatada, pelo menos em grande parte, devido ao trabalho de diversas pesquisadoras que se debruçaram sobre sua produção, passando a divulgar e discutir suas obras no meio acadêmico, o que ensejou muitas reedições, tornando a autora acessível ao grande público. Essa situação não abarcou a coletânea *Traços e iluminuras*, em que a autora se vale de um gênero pouco expressivo para sua época, o conto, na qual o romance era mais valorizado. A não presença dessa coletânea talvez se deva à publicação ter ocorrido em

Portugal e, conseqüentemente, à ausência de volumes disponíveis no Brasil.

O conto constitui-se num gênero literário que se tornou mais presente a partir de meados do século XIX, pois, até então, a poesia se impunha, predominando diversas formas de poemas, fato que ocorreu até o Romantismo, com especial destaque para os sonetos parnasianos ou não; posteriormente sobressaíram os romances, em especial, a partir do advento do Realismo e do Naturalismo. Considerado como um gênero sofisticado, de difícil elaboração, o conto foi utilizado por Júlia Lopes de Almeida, praticamente, no início de sua carreira literária, atestado por sua obra *Traços e iluminuras*, publicada em Lisboa, no ano de 1887, pouco antes de seu casamento com o escritor português Filinto de Almeida.

A obra consiste em uma coletânea de narrativas, algumas delas veiculadas anteriormente em jornais no Brasil. O livro teve somente essa edição em Lisboa, não tendo sido publicado no Brasil, talvez, por esse motivo, a circulação tenha sido muito restrita, ainda que a obra *Contos infantis: em verso e prosa*, em coautoria com a irmã Adelina Lopes Vieira, publicada em Lisboa, Portugal, pela Companhia Editora, em 1896, tenha atingido, até 1927, 17 edições, publicada no Brasil, partir de 1910. Não se encontram exemplares disponíveis, uma vez que a única cópia existente no Brasil está no Real Gabinete Português de Leitura. Atualmente, a obra pode ser acessada pelo Google Books, o que facilita sobremaneira a sua divulgação.

Júlia Lopes de Almeida passou, praticamente, desconhecida boa parte do século XX. Seu nome mereceu poucas menções nas histórias da literatura do século XIX, quando seu contemporâneo Sílvio Romero citou sete mulheres escritoras, ignorando-a completamente.

O mesmo ocorre no século XX, quando aparece com pouca ênfase. Miguel-Pereira, em sua obra *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920 –*, de 1950, apresenta um estudo sobre Júlia Lopes em que contesta a opinião de José Veríssimo, que afirma preferir a autora a Coelho Neto. Miguel-Pereira compara sua escrita com a de senhoras ou das professoras “as quais para não saírem do preceito tornam sua letra mais ou menos incaracterística” (1973, p. 270). Como pode ser percebido, nem as mulheres valorizavam suas colegas de letras. Após essa crítica, Miguel-Pereira, em artigo escrito para a revista *Anhembi*, denominado “As mulheres na literatura brasileira”, em 1954, critica os historiadores da literatura por não levarem em conta a produção feminina. Afirma a autora que Sílvio Romero nomeia sete mulheres:

Por nenhuma dessas senhora mostra o autor grande apreço: enumera as duas primeiras [Ângela do Amaral Rangel e Beatriz Francisca de Assis Brandão] entre poetas que classifica de obscuros – e devemos dar-lhe razão, nós que nunca as lemos nem pretendemos fazê-lo; mais atento não é [...] com Delfina da Cunha; mas em citar apenas de passagem Nísia Floresta talvez haja injustiça [...]; a Narcisa Amália, que lhe parece uma réplica atrasada e pouco sincera de Casimiro de Abreu, deu a honra de atacar; como as primeiras, as duas últimas [Maria Firmina Reis e Jesuína Serra] surgem numa longa lista, desta vez de poetas maranhenses, sem qualquer comentário (MIGUEL-PEREIRA, 1954, p. 18).

A pouca importância emprestada às escritoras pelo historiador é, de certa forma, endossada pela autora, cuja crítica parece dever-se à omissão de duas escritoras contemporâneas de Sílvio Romero, Júlia Lopes de Almeida

e Carmen Dolores. Miguel-Pereira cita mais algumas autoras e considera que os 56 nomes de escritoras brasileiras elencadas por Sacramento Blake, no *Diccionario*, de 1899, é muito pouco. Outro aspecto consiste em concordar com a posição de Romero sem ler as escritoras que o crítico considera obscuras.

Numa época em que as mulheres gozavam de poucos direitos e cuja produção artística não era levada a sério, é de esperar que muitas escritoras constituam um contingente desconhecido. No caso específico de Júlia, embora tenha auferido muitos dividendos de sua produção na época, devido a seu sucesso junto ao público, pode-se registrar outro aspecto: a eclosão da revolução literária que ocorreu na Semana de Arte Moderna, de 1922. Esse movimento promoveu significativa transformação na maneira de fazer e de entender música, pintura, escultura, literatura... Júlia permaneceu à margem do movimento, mantendo-se fiel ao seu público. O fato de ser escritora num país de mentalidade pouco desenvolvida e não se ter engajado em movimentos de vanguarda podem ser creditados como alguns dos fatores que promoveram o ostracismo no qual permaneceu por longos anos, e do qual foi subtraída pelo grande movimento de resgate das escritoras oitocentistas, promovido pelo grupo de pesquisa liderado pela professora doutora Zahidé Lupinacci Muzart, que mobilizou grande número de pesquisadoras de diferentes universidades, trazendo à cena mais de 150 autoras que estavam esquecidas. Dentro dessa perspectiva, está sendo proposto o estudo da obra *Traços e iluminuras*, de Júlia Lopes de Almeida.

Tendo em vista que se trata de uma obra praticamente desconhecida no Brasil, considera-se relevante, na perspectiva do resgate, apresentar a obra *Traços e iluminuras*, a fim de dar visibilidade a um dos primeiros

trabalhos da autora, na ocasião em que são lembrados os 160 anos de nascimento daquela que, no seu tempo, era carinhosamente chamada de Dona Júlia.

Júlia Lopes de Almeida era republicana e abolicionista, tendo iniciado na vida literária na década de 80 do século XIX, portanto no final do reinado de Pedro II.

Era no ocaso do tempo do imperador

A obra *Traços e iluminuras* foi publicada em Lisboa, em 1887, numa época em que era um tanto discreta a presença de mulheres na literatura. Nesse período, a urbanização ampliou-se consideravelmente, porém a família continuou a configurar-se no modelo patriarcal em que dominava a autoridade paterna sobre a prole e a mulher. Enquanto o homem dedicava-se às atividades da vida pública, a mulher administrava a economia doméstica, dirigindo as atividades de cozinha, arrumação da casa e cuidado das crianças. Na segunda metade do século XIX, nas classes melhor aquinhoadas, cabia às esposas saber receber visitas, organizar festas, além de incentivar o marido e colaborar com ele. Essa disposição era um fato naturalizado, na verdade, foi o fator que impulsionou o homem a tornar-se o elemento renovador da sociedade, enquanto a mulher permanecia como o elemento conservador. Dessa maneira, fica evidente a subalternidade da figura feminina, já que os papéis que desempenhava eram sem relevância no contexto social.

Para Stein (1984, p. 24), “o lugar ocupado pela mulher na sociedade da época tem como fator decisivo sua situação educacional, situação por sua vez condicionada exatamente pela preparação do papel feminino a desempenhar nesta mesma sociedade”. Por esse motivo, pode-se dizer que o número reduzido de mulheres que escreviam deve-se, principalmente, à modalidade de

educação que recebiam, uma vez que seu futuro resumia-se a devotar-se ao marido, aos filhos e ao lar. Para levar esse tipo de vida, não havia necessidade de muitas luzes, portanto a educação formal era bastante precária, resumindo-se, em geral, ao ensino das primeiras letras e de rudimentos de aritmética, a fim de que as jovens pudessem ler livros de orações e organizar as compras para a manutenção do lar, além de aprender os trabalhos de agulha e demais prendas domésticas, essas efetivamente valorizadas no âmbito doméstico. Enquanto isso, os meninos aprendiam geometria, latim e liam os clássicos.

Segundo Safiotti (1979, p. 196), “as meninas continuavam excluídas do ensino secundário oficial, ministrado pelo Colégio Pedro II”, somente tendo acesso a esse educandário, considerado modelo, no século XX. Em relação às escolas particulares, os colégios masculinos requeriam diretores com credenciais, sendo exigidos exames de “latim, francês ou inglês, filosofia, aritmética e geografia, além de ter mais de 23 anos e apresentar prova de moralidade” (SAFIOTTI, 1979, p.196). Quanto às diretoras, era exigido exame de leitura, escrita, aritmética, inglês ou francês e prova de moralidade. Nessa perspectiva, o que se verifica é que, enquanto as escolas masculinas direcionavam os jovens para o Ensino Superior, as alunas dos colégios femininos estavam preparadas apenas para o casamento.

Miguel-Pereira (1954) também faz algumas observações interessantes sobre a modalidade de tratamento que deveria ser dada às mulheres, remontando ao século XVIII. Naquela época, o Jesuíta Antonil, autor de *Cultura e opulência do Brasil*, considera as mulheres irresponsáveis, por isso não podem ter a guarda de documentos importantes, pois usariam os papéis para fazer embrulhos ou os dariam às crianças para que desenhassem ou

fizessem barquinhos de papel. Um dos livros mais lidos era *O peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira, que “recomendava que se doutrinassem severamente as moças e se lhes desse estado a tempo” (MIGUEL-PEREIRA, 1954, p. 19). Não havia necessidade de maiores conhecimentos além dos relativos aos trabalhos domésticos e à educação religiosa. Quanto aos divertimentos, “bastavam as festas de igreja, as prédicas, ladainhas e procissões” (1954, p. 19) vedando a frequência ao teatro, porque farsas e comédias apenas desvirtuam os pensamentos. Continua a autora:

A regra era a reclusão, o regime do gineceu que engordava o corpo e fazia murchar a inteligência; a regra era a menina pregada às saias da mãe, misturada às mucamas, em sua companhia aprendendo a bordar e a trocar bilros para fazer renda, pouco sabendo além de ler, escrever e contar – isso mesmo as mais afortunadas, que em algumas famílias as mantinham analfabetas, a fim de não poderem se corresponder com os namorados; a regra era o casamento muito cedo, as maternidades anuais, a autoridade do marido sucedendo à do pai; a regra era a minoridade prolongada até a velhice, determinando nas senhoras a infantilidade que tanto pasmo causou ao alemão Burmeister (MIGUEL-PEREIRA, 1954, p. 21).

Com o decorrer do tempo, já nos anos oitocentos, houve algumas modificações, tais como a preocupação em desenvolver habilidades de salão, tais como a dança, o canto, a execução de algum instrumento musical, em geral o piano, e as mais refinadas falavam francês. A preocupação com a moda tornou-se dominante, seguir o último figurino de Paris, comprado nas casas de alta-costura da Rua do Ouvidor. Esses atributos qualificavam

a jovem para conquistar um casamento mais vantajoso, uma vez que a ascensão social dependia exclusivamente do marido, como magistralmente apresenta Machado de Assis em *A mão e a luva*.

Pouquíssimas senhoras frequentavam o recinto acadêmico, raras eram as médicas, as advogadas, ainda que não fosse vedado seu ingresso na academia, mas, dado o preparo deficiente, poucas logravam obter diploma de curso superior. Quando conseguiam formar-se, enfrentavam nova batalha, como era o caso das advogadas que dependiam da boa vontade do juiz para que pudessem atuar no tribunal do júri. Essas mulheres, geralmente, pertenciam a classes abastadas, cujas famílias proporcionavam ensino diferenciado por meio de preceptores. Era aceito pela sociedade que meninas de classes mais humildes que, no futuro, precisassem exercer uma profissão, a fim de manterem-se, pudessem frequentar o curso de formação de professores. Por ocasião do exercício do magistério, o salário dos homens era superior ao das mulheres.

Outro obstáculo para o desenvolvimento intelectual da mulher, nos anos oitocentos e início dos novecentos, era colocado pelos higienistas, que defendiam que estudo e leitura prejudicariam os órgãos reprodutores femininos, impedindo-a de ter filhos saudáveis. Além do mais, fisiologistas observaram que o cérebro dos homens era mais pesado que o das mulheres, conseqüentemente, pressupunha-se que elas fossem intelectualmente menos dotadas que eles.

Miguel-Pereira (1954, p. 24) arremata seu arrazoado sobre a condição feminina considerando: “Variassem embora os motivos, numa sociedade feita por homens e para homens, a mulher havia de ser mantida em sujeição, sob o poder dos pais, dos maridos, dos irmãos.

Anjos do lar ou inquietantes filhas de Eva, não se lhes podia conceder a menor independência”.

Se era vedada às mulheres uma formação semelhante àquela dos homens, elas, de qualquer forma, influenciaram a literatura: tornaram-se leitoras sensíveis e compreensivas. Afirma Miguel-Pereira (1954, p. 22): “Sob esse aspecto, apesar de em geral incultas, nossas avós prestaram à literatura um imenso serviço, revelando-se do mesmo passo muito mais dotadas intelectualmente do que se acreditava”.

Ainda que Dona Júlia fosse republicana e abolicionista, em 1887, o Brasil ainda vivia o Segundo Reinado, bem verdade que em seu ocaso, e a escravidão ainda não havia sido extinta, já que a abolição iria ocorrer no ano seguinte, e a república seria proclamada dois anos depois.

O posicionamento da autora, presente tanto em artigos de opinião, publicados em jornais e periódicos, quanto em textos literários, sempre foi muito avançado, tendo em vista que defendia a educação e a profissionalização das mulheres. São exemplares os artigos “Entre amigas” e “Seleção”, este editado com o pseudônimo de Eclia Worms, ambos vindos à luz na revista *A Mensageira*, em que a autora advoga o ingresso das mulheres no mercado de trabalho, não apenas para “fugir da pobreza”, mas também para atuar em qualquer atividade “desde que se sinta apta pelas tendências do seu espírito a exercer um cargo” (WORMS, 1987, p. 92).¹

Na época em que Júlia Lopes de Almeida iniciou sua carreira literária, havia poucas mulheres, em relação ao contingente masculino, que conseguiam publicar seus textos. Além de ter logrado fama nacional e internacional, e ótimos dividendos com sua produção literária,

¹ Optou-se, nas citações de Júlia Lopes de Almeida, por manter-se a ortografia do texto original.

foi uma das organizadoras da Academia Brasileira de Letras. Seu nome constava da lista preliminar, porém, foi excluída da listagem final por ser mulher, já que a Academia Brasileira espelhou-se na Academia Francesa que não admitia mulheres. Havia três Júlias envolvidas com literatura, as quais deveriam ter tido assento na Academia Brasileira de Letras: Júlia Lopes de Almeida, Júlia Cortines e Francisca Júlia da Silva Münster. Todas foram excluídas, não por uma questão de talento ou competência, mas por serem mulheres.

Traços e iluminuras, o livro

Na época em que Júlia Lopes estava em Portugal com sua família, veio à luz a coletânea *Traços e iluminuras*, publicada pela Typographia Castro Irmão, em Lisboa, em 1887, com 264 páginas, medindo cada página 120mm x 185mm. A capa da obra possui uma rica composição visual, elaborada pelo português Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), como informa Almeida (2015). Pinheiro iniciou sua carreira em 1870, na imprensa portuguesa, como caricaturista, trabalhando posteriormente, também, na Espanha. Em 1875, transferiu-se para o Brasil, a fim de executar tarefas de ilustração em *O Mosquito* (1869-1877), do Rio de Janeiro, retornando a Portugal apenas em 1879 (TELLES, 2011). Embora seja conhecido pelas suas caricaturas, o artista emprega uma construção mais sóbria na capa de *Traços e iluminuras*. Primeiramente, cabe ressaltar que há o uso de letras capitulares no título e no nome da autora, algo que remete aos manuscritos medievais e, conseqüentemente, às iluminuras, elemento visual frequente nos pergaminhos desse período, característica que, possivelmente, se conecta ao título da obra. Há também o uso de referências clássicas, como, na esquerda da capa, a presença de

um pilar envolto por folhas de acanto, com uma harpia pousada na sua base, que, por sua vez, é formada pela união dos capitéis jônico e coríntio. No meio desse pilar, há o símbolo da flor-de-lis, reconhecidamente um clássico francês, porque, “adotado como o emblema da monarquia francesa em 1147, tornou-se o atributo de posteriores santos franceses de sangue real, como Luís IX e Luís de Tolosa” (HALL, 1996, p. 146, tradução nossa).² Centralizando a capa, pode-se observar um arco – outro aspecto clássico –, em que se exhibe uma paisagem natural, composta por florestas e palmeiras, contendo dois homens interagindo. No lado, constata-se animais, tais quais patos num lago e pássaros voando para o plano visual mais à frente. Já na parte inferior da capa, há uma tapeçaria, com vasos de flores, unida a mais ramos de acanto. Portanto, é possível levantar a hipótese de que, tendo sido *Traços e iluminuras* uma obra luso-brasileira, a arte inicial também foi projetada dessa maneira, pois alude tanto a elementos clássicos, representando o Velho Mundo e Portugal, como naturais, simbolizando o Novo Mundo e o Brasil.

Os contos foram escritos entre 1883 e 1887. Os textos compostos entre 1883 e 1885 foram escritos no Brasil, sete no Rio de Janeiro e nove em Campinas, enquanto os mais recentes, de 1886 a 1887, dividem a produção entre Rio de Janeiro e Lisboa. A ordem dos contos não obedece a um critério cronológico, visto que o primeiro, denominado “Regina”, data de 1886 e foi produzido em Lisboa; o terceiro, “Prenda de amor”, é de 1884, escrito no Rio de Janeiro; mais adiante, as narrativas denominadas “Entre malmequeres” e “Memórias de um leque”, foram as únicas de 1883, e ambas pertencem ao conjunto

² Do original: “Adopted as the emblem of the French monarchy in 1147 it became the attribute of later French saints of royal blood, Louis IX and Louis of Toulouse” (HALL, 1996, p. 146).

de Campinas. As mais recentes, de 1886 e 1887, em sua maioria, foram escritas em Portugal: sete em Lisboa e uma em Caldas de Vizella.

Outro aspecto notável consiste nas dedicatórias dos contos. Na primeira parte, dedicada “A meus paes”, nem todos os contos apresentam uma dedicatória específica. Os dois primeiros, o já referido “Regina” e “As violetas”, bem como o último, “Quadro bíblico”, não apresentam dedicatória. O terceiro conto “Prenda de amor” traz como dedicatória “A meu pae” e “Ainda bem” homenageia Valentim J. da Silveira Lopes Júnior, ou seja, o pai é agraciado em dois contos; o penúltimo, “N’um serão de marinheiros” é dedicado “A minha mãe”. Essa ênfase na figura paterna pressupõe o grande apreço da escritora pelo genitor. Os demais, com exceção de “O tribunal” e “Confessor e penitente” que trazem como subtítulo “Miniatura”, são dedicados, em sua maioria, a pessoas da família ou a ela ligadas, o que pode ser observado pela constância do sobrenome Lopes, por exemplo: Maria José Lopes Duque (“A reabilitação”) e João Duque (“O sineiro”), Adelina Amélia Lopes Vieira (“Miss Wilkens”), irmã de Júlia, e seu marido, Antônio Arnaldo Vieira da Costa (“O relojoeiro”). O sobrenome Almeida surge num texto de Campinas, de 1886, dedicado a Maria Luiza de Almeida, no conto denominado “A fascinação do luxo”, talvez haja algum parentesco da homenageada com Filinto de Almeida, ainda que esse sobrenome fosse bastante usual. A segunda parte, dedicada a Filinto de Almeida, é formada por cinco textos dos quais dois “A fallencia” e “O dinheiro” são apresentados como fragmentos de romances, os contos não apresentam nenhuma dedicatória específica.

Considerando que o primeiro trabalho publicado por Júlia, em 1881, quando tinha apenas 19 anos, foi de críti-

ca teatral sobre uma apresentação de Gemma Cuniberti, os escritos de 1883 e dos anos seguintes podem ser considerados como um período em que a escritora estava aperfeiçoando sua técnica literária.

Os contos da coletânea *Ânsia eterna*, cuja primeira edição ocorreu em 1902, já haviam sido publicados na imprensa. Em consulta à Hemeroteca Digital, foram encontrados alguns contos da obra *Traços e iluminuras* impressos no periódico *A Semana*, para o qual também escrevia Machado de Assis, que também costumava publicar contos ou romances, ao modo de folhetins, em jornais ou revistas, antes do lançamento da obra. Em 1885, veio à luz o conto “Ainda bem”; em 1886, “A reabilitação”; em 1887, o periódico publica “Regina”, dividido em três partes, “As violetas”, “Quadro bíblico” e um fragmento do romance *A fallencia*. Comparando ambos os fragmentos, o trecho publicado em *Traços e iluminuras* é bem mais alentado do que aquele encontrado n’*A Semana*.

Os contos são curtos, privilegiam personagens femininas, ainda que haja diversas narrativas com protagonistas masculinos. A respeito da voz narrativa, predomina a utilização da terceira pessoa, com narrador onisciente. As narrativas em primeira pessoa apresentam um narrador homodiegético, ou seja, o narrador nunca é personagem principal, trata-se em geral de um observador, com pouca ou nenhuma participação na trama. Um conto interessante em primeira pessoa é “Regina”, já mencionado, em que a narradora é companheira de viagem de uma jovem, a protagonista Regina. O destino de Regina é Londres, onde pretende reunir-se ao “noivo” de infância, a fim de se casar. A jovem deseja fazer uma surpresa ao rapaz, portanto ele não tem conhecimento da viagem de Regina. Porém, ao tentar encontrar o rapaz,

aguarda-a uma grande decepção, pois o jovem casara-se com outra. O aspecto extraordinário do conto é a reação da protagonista, que não se deixa abater, rumando para Paris e divertindo-se muito. Este conto já prenuncia um dos aspectos interessantes que ocorrem na obra da autora, ou seja, o final inusitado, fora do convencional, em que o esperado seria a frustração da mulher que é trocada por outra.

Em relação à voz narrativa, um dos contos apresenta duplicidade de narradores: ambos em primeira pessoa, porém nenhum deles é protagonista. A primeira história serve de moldura para, posteriormente, ceder a voz, para o narrador da história encaixada. Trata-se de “La pobre chica”, narrativa ambientada em Madri, cuja protagonista é uma jovem florista assim descrita: “Era uma criaturinha rachítica, muito baixa, coxeando de uma perna, e com um hombro um pouquinho mais alto do que o outro; no mais, galante: cabeça pequenina, mãos bem feitas, alva, serena, com os olhos de um negror mysterioso e doce, profundo como abysmos” (LOPES, 1887, p. 231). Essa personagem vivia com uma viúva, o que serviu de mote para a história encaixada narrada por uma personagem. D. Benito, transformado em narrador, desconfiando do tratamento que a menina recebia da viúva que cuidava dela, apropria-se da palavra para contar o caso de uma garota maltratada pela tutora, o qual ocorrera numa pequena comarca na Andaluzia, onde era juiz.

Um bom exemplo de narrativa em terceira pessoa é “Acta est fabula”, em que um narrador onisciente apresenta as reflexões de uma atriz idosa que não se conforma com a passagem do tempo, seu envelhecimento e com o esquecimento a que se vê relegada. Não consegue aceitar os aplausos dirigidos a uma jovem que interpreta

os papéis que lhe eram caros e dos quais se considera a detentora.

A respeito das temáticas, algumas narrativas abordam a problemática das mulheres sozinhas que nem sempre são infelizes, como o caso de “Tia Angélica”, ou que guardam mágoas como “Miss Wilkens” ou “Irmã Christina”, as quais não se conformam com sua solidão. Em relação à “Tia Angélica”, a voz narrativa explora o fato de que a mulher pode ser feliz, mesmo não tendo casado ou entrado para o convento. Veja-se: “Tia Angélica é a mãe moral dos sobrinhos, a aza tutelar dos pequeninos, a doce *tante berceuse* da família” (LOPES, 1887, p. 59). Os predicados da personagem incluem a disposição para o trabalho, além de ser instruída e bondosa. Júlia Lopes de Almeida, em artigos publicados na imprensa, a exemplo do que ocorreu em *A Mensageira* ou em *O País* (ver p. 15), sempre defendeu a educação e o trabalho para as mulheres, o que poderia constituir a fortaleza de espírito que impede que as injunções externas, no caso as pressões sociais que determinam o destino das mulheres, tivessem influência sobre elas, permitindo-lhes, assim, seguir a vida segundo os ditames de sua consciência. Esse conto evidencia, conforme Sharpe (2004, p. 206), a negação de Júlia às teorias higienistas de sua época, as quais preconizavam que “as mulheres descasadas, fossem elas solteiras ou viúvas, representavam uma potencial ameaça para o rígido controle das emoções de alguém que poderia ser facilmente levada à histeria”. Esse posicionamento está presente também em romances como *A viúva Simões*, marcando a autora como uma intelectual que rompe os preceitos de sua época. Em compensação, as personagens tanto Miss Wilkens, a preceptora inglesa, quanto a enfermeira Irmã Christina, que dão título aos contos, são pessoas amarguradas; a primeira, escudada

na rigidez da profissão, e a segunda, mergulhada em reflexões dolorosas sobre a vida que poderia ter sido e que não foi.

O mundo onírico, tema bastante frequente em contos de *Ânsia eterna*, já está presente nessa coletânea, a exemplo de “Pierrette” ou “Memórias de um leque”. O primeiro conto é narrado pela protagonista feminina, jovem de 15 anos, em sua primeira festa na sociedade, tratando-se de um baile à fantasia. O traje da jovem era de *pierrete* (feminino de pierrô), com guizos que tilintavam, e cujo barulho a enchia de vergonha. Muito tímida, encontra um sofá afastado e recosta-se nele, adormecendo. A seguir, ocorre o relato do sonho, de caráter fantástico, do qual é despertada pela promotora da festa, fantasiada de Caridade, que está recolhendo esmolas para as vítimas do terremoto ocorrido na Espanha. O outro conto de conotação fantástica é “Memórias de um leque”, em que uma velha condessa abre uma gaveta e encontra um leque antigo e esquecido. Esse preâmbulo introduz a fala do leque que narra sua história desde o dia em que foi escolhido pela dona. Um jovem pintor ofereceu-se para decorar o leque, pretendendo, ao entregá-lo, pedir a jovem em casamento. Enquanto estava pintando o leque, recebe a visita de um velho conde que lhe participa suas futuras núpcias com uma jovem ambiciosa, que desejava muito ser condessa. Ao descobrir que a noiva do conde era sua pretendida, o jovem pinta no leque o rosto da moça em uma cena na qual havia um cupido chorando. No dia do casamento, o jovem pintor se suicida. A condessa que havia adormecido em sua poltrona, acorda com o ruído do leque que caíra no chão. Por meio do leque, a velha senhora reconstitui seu passado.

Dois contos, cujo subtítulo é “Miniatura”, referem-se a brincadeiras infantis; são eles: “O tribunal” e

“Confessor e penitente”. Ambos os contos são urdidos de maneira tal, cujo desfecho parece anunciar uma grande tragédia. No primeiro, o cenário é um tribunal, com juiz, promotor, advogado de defesa, corpo de jurados, uma ré, todas as personagens estão devidamente paramentadas. As falas da acusação e da defesa são vibrantes, o defensor é designado como republicano exaltado, enquanto o promotor é apresentado em sua frieza, com um sorriso irônico, cortante e mau. O objeto insólito é a presença do cadáver da vítima: a pretensa filha da ré com o tronco sem os membros, que se encontram espalhados pela mesa. Desenrola-se o julgamento até chegar ao clímax em que o advogado de defesa, ao contestar a fala do promotor que argumentava que a menina não tinha um pai que a defendesse, alega ser o pai da vítima. Nesse momento, o julgamento é interrompido porque as crianças são chamadas para irem jantar. A vítima, uma boneca, jaz abandonada, enquanto isso uma gatinha, olhando-a filosoficamente, “decidiu-se a levar-a para *jou-jou* dos filhos” (LOPES, 1887, p. 170). O segundo conto envolve a confissão de uma menina com um padre. Como a jovem ia se casar decidiu confessar-se, a fim de aliviar sua consciência dos pecados terríveis que cometera, segundo suas próprias palavras. Confessou que havia roubado as joias da tia, voltando a seu quarto com fel na consciência e um gosto de mel na boca. Essa revelação foi o suficiente para que o confessor (Carlinhos, menino de 8 anos) saísse do confessionário furioso, pois descobrira que a prima lhe havia furtado as pastilhas de licor, e isso ele não poderia perdoar.

Questões masculinas também são discutidas em alguns contos, servem como exemplo “As violetas” e “Prenda de amor”. Em “As violetas”, um padre recém-ordenado vai ouvir a confissão de uma jovem; no entanto,

o perfume do ramo de violeta que adorna o vestido da moça faz com ele se desconcentre a ponto de não ouvir nenhuma palavra da confissão. Perturbado, o sacerdote ordena à jovem que volte a confessar-se no dia seguinte. Em seguida, encontra o tio e lhe expõe o problema. O tio, um sacerdote muito experiente, manda-o rezar a missa em seu lugar em outra igreja e vai ouvir a confissão da jovem. Na verdade, as flores eram artificiais e não tinham perfume algum; o velho padre percebeu que o brilho dos olhos da penitente e a mocidade do padre foram a origem do embaraço e da confusão. Já o conto “Prenda de amor” focaliza a necessidade de os filhos cuidarem dos pais em sua velhice. Relata o encontro de dois irmãos de criação que muito se estimam. O mais velho é um homem de armas, um capitão, e o outro deseja sentar praça e seguir os passos do irmão, no que é dissuadido, tendo em vista que sua mãe, já idosa, necessita de seus cuidados. O capitão envia como presente de aniversário para a boa senhora um estojo contendo a bala que quase lhe tirara a vida.

Um dos temas caros para Júlia é o que se refere à necessidade de a mulher ter formação intelectual para poder ingressar no mundo do trabalho, caso isso seja necessário, ou para melhor educar seus filhos. Esse assunto é perseguido pela autora, em artigos publicados na revista *A Mensageira* e em outros órgãos de imprensa. Essa é a temática do conto “Remorso da viscondessa”. A narrativa envolve quatro personagens: a viscondessa e sua filha Judith, Eugênia e sua filha Amélia. A viscondessa é considerada pela voz narrativa como “uma mulher superior”, já que nada escapava a sua capacidade de observação. Casara “por casar-se”, conservando, assim, sua “independência”, portanto, é uma mulher que foge ao estereótipo do século XIX, período em que a esposa era

uma espécie de vassala de seu marido. Ao ser questionada sobre a espécie de educação que seria ministrada à filha, a viscondessa responde que a filha será atraente, “aparentará educação brilhante, [...], fará impressão nas salas, que é afinal o que mais seduz...” (LOPES, 1987, p. 139), ou seja, a filha terá apenas aparência, pois a mãe reputa que o desenvolvimento da inteligência é uma desvantagem para a mulher. Eugênia, viúva de um advogado pobre, procura dar à filha a melhor educação dentro de suas possibilidades. Essa jovem, Amélia, torna-se professora e, posteriormente, atendendo a um pedido da mãe, converte-se em dama de companhia da viscondessa. Judith casa-se; porém, poucos anos depois, o marido separa-se da jovem, acusando-a de ter dilapidado sua fortuna por ser uma “creança estroina, estragada, irremediavelmente estragada por uma educação defeituosa” (LOPES, 1887, p. 143). Esse acontecimento torna amargurados os últimos anos da viscondessa. Conforme Sharpe (2004, p. 204), havia um grupo de escritoras do qual Júlia fazia parte, as quais “encorajaram suas contemporâneas a se afastarem da literatura escapista”. Nesse sentido, a educação deixou de ser um tema periférico para tornar-se elemento central de discussão.

Em relação ao estilo, sobre os contos integrantes de *Traços e iluminuras*, tornam-se pertinentes algumas considerações. Na época em que foram escritos, década de 80 do século XIX, movimentos importantes na pintura e na música passaram a influir na literatura, ainda que não tenham se constituído como “escolas”, é o caso do impressionismo e do expressionismo. Na literatura brasileira, alguns escritores seguiram essas tendências, tais como Machado de Assis e Raul Pompeia.

O impressionismo, conforme considera Merchior (1979, p. 150), procura captar aspectos psicológicos,

mudanças de atmosfera, ainda que sutis. “No fim do século, esse idioma literário colorido e nervoso, de sintaxe fragmentária e ritmos evocatórios, fazendo largo uso do imperfeito e da metáfora foi adotado por grandes narradores e dramaturgos ‘decadentes’, como o russo Anton Tchecov [...] e Hugo Hofmannsthal.” Conforme o mesmo autor, essa modalidade de literatura origina o romance psicológico moderno, em que se destacam como motivos a percepção de uma temporalidade e a questão da memória. Essa modalidade de narrativa privilegia a análise psicológica e não os acontecimentos.

Por influência do pai, Júlia era leitora de Eça de Queirós e, provavelmente, lia os contemporâneos brasileiros. A leitura de Eça e Machado pode ter contribuído para o refinamento dessa sensibilidade que valoriza sensações e emoções, memória, sentimentos, impressões. Essa formação transparece em alguns contos dessa primeira coletânea, como “Acta est fabula”, “As violetas”, “O relojoeiro”. A memória é o aspecto que predomina nas reflexões da velha atriz, presentes tanto no primeiro conto quanto nas lembranças do relojoeiro na terceira narrativa mencionada. O segundo conto, “As violetas”, tem como fio condutor as impressões de um sacerdote recém-ordenado, desencadeadas por um ramo de violetas artificiais que orna o vestido de uma jovem que fora confessar-se.

Traços e iluminuras e a teoria do conto

Traços e iluminuras, de Júlia Lopes de Almeida, é uma coletânea de contos, gênero que, na sua singeleza, consiste em uma das mais complexas formas de narrativa literária. Na verdade, se constitui em uma das mais antigas modalidades de relato, basta lembrar os contos populares que circulavam, durante o período medieval,

especialmente, na classe servil, como os clássicos que permanecem até os dias atuais “Cinderela”, também conhecido como “A Borracheira” ou “Chapeuzinho Vermelho”, posteriormente, imortalizados na pena de Perrault (século XVII) ou dos Irmãos Grimm (século XIX), sem falar na coletânea de contos persas de *As mil e uma noites* (século IX), o *Decameron*, de Boccaccio e *Canterbury Tales*, de Chaucer (ambos do século XIV), o *Pentameron*, de Basile (século XVII), ou mais recentes, como *Histórias extraordinárias* ou *Noite na taverna*, dos oitocentistas, o norte-americano Edgar Allan Poe e o brasileiro Álvares de Azevedo. Contemporaneamente, o conto detém um lugar significativo no panteão literário, especialmente na América Latina.

Teorizado, inicialmente, por Poe, na resenha à reunião de contos denominada *Twice told tales*, escritos por Hawthorne, e publicada na *Graham's Magazine*, em três versões, será considerada, para fins de estudo, a versão publicada em maio de 1842 (PACHECO; LINARES, 1993). No século XX, o conto continua sendo objeto de atenção de muitos estudiosos, que têm perseguido aspectos fundamentais de sua estrutura, desde as formas simples, defendidas por André Jolles, já em 1930, às mais complexas formulações de Júlio Cortázar, publicadas na década de 70, do século XX, passando por diversas modalidades de apresentação, tais como: o conto de ação (Poe) ou o de atmosfera (Tchekov), a busca pelas raízes do conto, realizada por Mempo Giardinelli, ou a discussão de aspectos teóricos como o entrelaçamento da história aparente com a subterrânea (Piglia) ou, ainda, concepções ao modo de preceitos um tanto irônicos, como o “Decálogo do perfeito contista”, de Quiroga (1993).

O texto clássico de Poe preconiza, como princípio básico para a escritura do conto, a unidade de efeito.

Na verdade, todos os elementos do conto, desde o encadeamento dos pensamentos e dos acontecimentos, até mesmo a extensão, devem concorrer para atingir um efeito único e intenso. Tendo em vista a extensão, Poe (2011) defende que o conto deve ser lido de uma só assentada, pois a interrupção da leitura ocasionaria a eliminação do efeito que estava sendo construído. Esse ponto tem sido alvo de muitas críticas pela imprecisão do conceito de extensão, com o argumento de que uns conseguem ficar “sentados” sem interromper a leitura mais tempo do que outros.

Em relação à brevidade, o autor estabelece em torno de uma hora como tempo de leitura, tanto para o poema quanto para o conto, argumentando que “todas as emoções elevadas são transitórias” (POE, 2011, p. 337), daí a necessidade de certo tempo para que a impressão vívida, produzida pelo poema ou pelo conto, se torne duradoura. Prossegue: “sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição, a alma nunca é profundamente tocada” (POE, 2011, p. 337). Nessa perspectiva, a narrativa não pode ser demasiado breve, pois não lograria produzir o efeito pretendido ou, caso esse se concretizasse, não seria duradouro, de outra parte, não poderia ser tão extensa que a leitura precisasse ser interrompida. Nessa circunstância, o efeito estaria irremediavelmente comprometido, uma vez que outros intentos poderiam desviar o interesse pelo texto. Entre as duas possibilidades, conto muito longo ou breve, a alternativa pela brevidade ainda seria a menos problemática, pois evitaria o afastamento do leitor. Esse aspecto também é discutível, tendo em vista os minicontos ou os microcontos, os quais, ainda que com brevíssima extensão, causam profunda impressão em seus leitores.

Outro tópico apontado por Poe consiste em que o artista, “depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido” (POE, 2011, p. 338). Para ser atingido com precisão, o efeito demanda ser intenso, tornando-se, assim, a intensidade um dos elementos fulcrais da escrita do conto. Essa característica pressupõe a eliminação de todos os aspectos que não sejam absolutamente essenciais para o desenvolvimento da narrativa. A técnica defendida pelo autor transforma o conto em um artefato. Nessa perspectiva, Poe (2011, p. 339) afirma: “Alguns dos melhores contos são contos de raciocínio”. Dessa maneira, o autor estava defendendo a modalidade de narrativa que praticava, tal como se apresenta em “A carta roubada” ou “O barril de Amontillado”.

Em que medida essas assertivas de Poe são aplicáveis à coletânea de contos *Traços e iluminuras*, de Júlia Lopes de Almeida? Considerando que esses contos foram escritos/publicados entre 1883 e 1887, pode-se considerar que era um gênero, em sua formulação moderna, ainda incipiente em relação ao romance, pois o conto surgiu no Brasil em meados do século XIX, mais precisamente, em 1836, na imprensa, com publicações de Justiniano da Rocha e Napoleão d’Abrantes, seguidos, em 1841, por Joaquim Norberto (HOHLFELDT, 1988). A expressão mais significativa foi que Álvarez de Azevedo publicou *Noite na taverna*, em 1855. Muitos autores do Romantismo praticaram o gênero de forma esporádica, incluindo o comediógrafo Martins Pena e o historiador Francisco Varnhagen. O conto adquiriu maior expressão no Realismo, mais precisamente, com Machado de Assis. Dessa maneira, quando Dona Júlia iniciou a escri-

ta de contos, a tradição dessa modalidade narrativa era bastante reduzida, uma vez que se consolidará somente no século XX, com o Modernismo. De acordo com entrevista da autora a João do Rio, apontada por Sharpe (2004, p. 201), as leituras realizadas por Júlia, quando era solteira, eram direcionadas pelo pai, que privilegiava os românticos portugueses: Camilo, Júlio Dinis, Garrett, Herculano. Depois de casada, por orientação do marido começou a ler os franceses: Zola, Flaubert e Maupassant. No entanto, os contos de *Traços e iluminuras* foram escritos no seu tempo de solteira.

A escrita de contos, considerando a literatura praticada por mulheres, apresenta algumas vantagens. Como as escritoras não dispunham de condições financeiras para publicar romances ou novelas, somente lhes restava a possibilidade de utilizar algumas colunas, em algum jornal, lembrando que, inicialmente, o espaço disponível era o rodapé, o qual, posteriormente, foi sendo ampliado. Para esse espaço reduzido, o conto ajustava-se muito bem. Daí a necessidade de seguir o primeiro preceito de Poe: a brevidade, portanto, o conto não poderia delongar-se em detalhes, precisava ir imediatamente ao cerne da questão. Ainda que Poe não tivesse explicado como o autor concebe o efeito único que irá conferir intensidade ao texto, ajustando os incidentes para atingir seu objetivo, há contos em *Traços e iluminuras* em que é possível perceber esse movimento, veja-se, por exemplo, “O remorso da viscondessa”, que foi comentado no tópico anterior, mas que ilustra muito bem a proposição de Poe. Nesse conto, de caráter exemplar, escrito no Rio de Janeiro, em 1885, a voz narrativa apresenta a viscondessa como uma senhora de espírito, observadora e muito perspicaz, porém míope. Esse adjetivo, presente no primeiro parágrafo, vai estruturar o conto, direcionando as ações das personagens,

bem como o desenlace. A miopia da viscondessa orienta a modalidade de educação que pretende proporcionar à filha, tendo em vista que entende o desenvolvimento intelectual como algo negativo e que deve ser evitado, pois, caso contrário, a filha poderia desejar expor suas reflexões, ou, na pior das hipóteses, tornar-se escritora, o que seria inconcebível para uma jovem cujo destino seria brilhar na sociedade. No entanto, a falta de educação da filha, ocasionada pela miopia da mãe, resulta no fracasso do casamento da moça. Dessa maneira, pode-se considerar que Júlia seguiu as orientações de Poe: o conto é breve, e o efeito pretendido – estabelecer uma discussão sobre a necessidade de ministrar às jovens uma boa educação – é perseguido nos incidentes que se combinam estruturando a narrativa.

Na tradição de escritores de contos que teorizaram sobre o tema, destaca-se Julio Cortázar. Autor de contos significativos como “A ilha ao meio-dia”, “O outro céu”, “As armas secretas”, para citar apenas alguns, elaborou uma série de reflexões, especialmente em “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, publicados em *Valise de cronópio* (1993).

A definição do gênero conto é bastante problemática. Isso se evidencia na forma como Cortázar trata a questão, utilizando metáforas que pouco esclarecem. Para o autor o conto se movimenta no embate entre vida e experiência, assim “[...] o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como o tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151). Outro aspecto interessante, mencionado pelo autor, é a comparação do romance com o filme e do conto com a fotografia. O filme é uma ordem aberta, assim como o romance, uma

vez que ambos se propõem a apresentar uma realidade. No romance isso ocorre

por meio de elementos parciais, acumulativos [...] numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (CORTÁZAR, 1993, p. 152, grifo do autor).

Outra metáfora singular do autor é a que envolve uma luta de boxe, esporte ao qual Cortázar era aficionado. Para o autor, numa disputa, o romance ganha por pontos, enquanto o conto vence por nocaute. Traduzindo essa assertiva, o conto, já nas páginas iniciais, deve apresentar somente elementos significativos, uma vez que não há tempo nem espaço para produzir por acumulação, como ocorre no romance. A solução consiste em o contista trabalhar verticalmente, sendo esse aspecto o núcleo de seu método, apontando como elementos básicos as noções de significação, de intensidade e de tensão. Na sua opinião, não há temas ruins, apenas temas que foram trabalhados inadequadamente, o mesmo ocorre quanto às personagens. Para o autor (CORTÁZAR, 1993, p. 153): “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”. Com isso, o autor está apontando para a questão da técnica que vai tornar o conto significativo, a qual consiste numa

aliança entre o tema e a competência do escritor, o que possibilita uma grande abertura, remetendo a muitas recordações e significações. Em relação à escrita, o autor menciona a intensidade que consiste na eliminação de situações intermediárias ou de elementos de transição, necessários ao romance, e a tensão que se refere à forma de aproximação que atua sobre o leitor, impedindo que ele interrompa a leitura. Sobre esses aspectos, Cortázar afirma que se relacionam ao ofício do escritor, ou seja, à maestria com que o autor exerce sua tarefa.

Na verdade, a teoria do conto, da maneira como é explicitada por Cortázar, é bastante abstrata, devido às metáforas utilizadas para definir e estabelecer os limites do gênero, além de colocar como ponto de partida o próprio autor e sua relação com o que será narrado. Temas promissores podem não despertar no escritor o anseio em torná-los contos, enquanto incidentes triviais podem transformar-se em contos com grande expressão.

Em alguns aspectos, percebe-se a grande influência de Poe sobre Cortázar, não apenas nos aspectos literários, a exemplo do gosto pelo fantástico, como também nas questões teóricas. Conforme Kiefer (2011, p. 153), Cortázar “traduziu, analisou, organizou antologias das obras de Poe, citou-o em seus próprios textos, desenvolveu e ampliou conceitos latentes em sua poética,” além de ter sido seu biógrafo. Um dos conceitos de Poe que Cortázar desenvolveu em seus artigos foi a questão da intensidade. Comentando a leitura que o autor argentino realiza de Poe, Kiefer (2011) reitera a relevância da tensão e da intensidade, além do apuro técnico do autor como forma de cativar o leitor. A esse respeito Cortázar afirma:

E o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante [...] um estilo no qual os elementos formais

e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (1993, p. 157).

Em outro ensaio “Do conto breve e seus arredores”, publicado em *Valise de cronópio* (1993), Cortázar detalha mais o que considera a técnica do conto; dessa maneira, afirma que “as narrações arquetípicas dos últimos cem anos nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance, os exórdios, os circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos” (CORTÁZAR, 1993, p. 228). No mesmo ensaio, compara o conto a uma esfera, defendendo a utilização da narrativa em primeira pessoa, ainda que ele mesmo empregue, frequentemente, a terceira pessoa. Quando a primeira pessoa é utilizada, narração e ação constituem uma unidade. Prossegue o autor: “O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão de um pito de gesso” (CORTÁZAR, 1993, p. 229-230). Na questão da utilização da primeira pessoa, parece que Cortázar se refere ao narrador protagonista, ou seja, uma narrativa autodiegética, o que não é o caso de Júlia nos contos presentes em *Traços e iluminuras*, porém já ocorre no conto “A casa dos mortos” pertencente à coletânea *Ânsia eterna* (ALMEIDA, 2019, p. 69-71), publicada originalmente em 1902.

Um dos contos narrados em primeira pessoa é “A escrava”, porém insere-se no modelo homodiegético. A primeira pessoa atua como narradora da história de uma personagem, a escrava Rosália que se recusa a participar da festa dos negros porque seu filho único Vicente, que

“tinha sido a flor dos pagens da fazenda e que dançava como ninguém [...]” (LOPES, 1887, p. 151), havia sido assassinado, e a festa provocava-lhe lembranças dolorosas. Na verdade, a autora trabalha a intensidade do conto desde o início, quando prepara o cenário para a festa dos negros. O conto é bastante enxuto e narra a morte accidental do rapaz, atingido por um tiro que se dirigia a seu senhor. O batuque dos escravos serve de mote para a narrativa e constitui o pano de fundo da revelação da tragédia: “Rosália calou-se e eu parecia-me vel-a n’essa tarde de outomno, bella e ligeiramente fria, de uma clari-dade suave e doce, a seguir sem apoio o cadaver do filho, pisando descalça a longa fita vermelha de seu proprio sangue” (LOPES, 1887, p. 152).

Um autor contemporâneo, que também teorizou sobre o conto foi Ricardo Piglia no texto “Cinco teses sobre o conto” que, originalmente, integrou a obra *O laboratório do escritor*, de 1993, estando, atualmente, inserido em *Formas breves*, publicado pela Companhia das Letras em 2004, acompanhado de outro ensaio denominado “Novas teses sobre o conto”.

No primeiro ensaio, o autor enuncia a tese básica: “um conto sempre conta duas histórias.” O autor apoia suas reflexões em uma observação de Tchekhov, talvez base para um conto, cujo núcleo consistiria em: uma personagem vai ao cassino e, após ganhar um milhão, retorna para casa e se suicida. A conclusão é fora do convencional, dessa maneira, desdobram-se duas histórias, a do jogo e a do suicídio. O autor segue considerando que “a arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da 1” (PIGLIA, 2006, p. 89-90). Na verdade, a originalidade dessa tese consiste em o autor ter estendido esse conceito a todo o conto, pois Todorov, em *As estruturas narrativas* (1979), havia considerado

esse aspecto para o romance policial, quando afirma que essa modalidade de narrativa se constrói com duas histórias: a do crime e a do inquérito. Nas considerações de Todorov:

“A primeira, a [história] do crime, é de fato a história de uma ausência; sua característica mais justa é que ela não pode estar imediatamente presente no livro. O estatuto da segunda: [...] é uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve somente de mediadora entre o leitor e a história do crime” (TODOROV, 1979, p. 97).

Nesse sentido, a segunda história, ainda que menos importante, é indispensável para solucionar o problema. Piglia (2006) aponta que as histórias vinculam-se a diferentes sistemas narrativos, assim, entram em ambas os mesmos elementos, porém, com funções diferentes.

O autor apresenta um novo contorno para a segunda história, ainda que mantenha esse caráter explicativo. Dessa maneira, enuncia sua tese seguinte: “Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2006, p. 91). Com isso, a segunda história torna-se mais relevante que a primeira, ao contrário do posicionamento de Todorov. A terceira tese vincula-se ao conto moderno, trabalhando “a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la” (PIGLIA, 2006, p. 91); nesse sentido, privilegia-se o não dito, a elipse que se torna bastante evidente. A quarta tese está exemplificada no procedimento utilizado por Kafka, o qual “conta com clareza e simplicidade a história secreta e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro” (PIGLIA, 2006, p. 92). O autor ainda aponta as variantes desse procedimento realizadas por Borges. Finalmente, a quinta tese é enunciada

como: “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto” (PIGLIA, 2005, p. 94). Em “Novas teses sobre o conto”, Piglia (2006) teoriza a problemática do final das histórias, a partir dos contos de Borges.

Uma das narrativas da obra *Traços e iluminuras*, escrita em 1886, em Campinas, ilustra a tese básica de Piglia de que um conto sempre conta duas histórias. “A fascinação do luxo” tematiza a ambição e as consequências funestas a quem a ela se entrega. A história da personagem Cecília é narrada em primeiro plano, obedecendo à seguinte sequência: o abandono do noivo pobre, o casamento com um jovem rico, o sucesso na sociedade e a derrocada do casamento. A segunda história reporta-se a Antônio, o noivo abandonado, e é narrada por sua esposa, quando Cecília retorna à casa antiga, com a intenção de adquiri-la para transformá-la em sua residência. A revelação da história de Antônio frustra os planos de Cecília, obrigando-a a retornar à vida de desgosto e humilhação que pretendia abandonar.

Considerações finais

A coletânea de contos *Traços e iluminuras*, obra de estreia da autora, então Júlia Lopes, vinda à luz em Lisboa, em 1887, na época em que a família estava residindo em Portugal, já prenuncia a relevância que a autora iria desfrutar durante sua profícua vida literária. Ainda que tenha sido excluída da Academia Brasileira de Letras, embora tenha sido integrante do grupo que organizou a agremiação, não faltaram homenagens tanto no Brasil quanto no Exterior, em reconhecimento à sua atividade artística. Além de produzir vasta bibliografia como ficcionista, também defendeu, por meio de conferências e artigos de opinião, o reposicionamento da mulher na sociedade, valorizando a educação e a inserção

femininas no mundo do trabalho, até então prerrogativas masculinas.

O posicionamento ideológico de Júlia está presente desde seus primeiros contos, muitos dos quais problematizam a situação da mulher num mundo em transformação. Ainda que a autora se declarasse não feminista, na verdade, os princípios que defendeu durante toda sua vida constituem as bases do feminismo do século XX.

As obras de Júlia, em especial seus romances, ensinaram muitas reedições; sua participação na imprensa, com colunas semanais em jornais importantes como *O País*, contribuíram para que o casal Júlia e Filinto gozasse de confortável situação financeira, que lhes permitia viajar frequentemente à Europa, mesmo, viver no velho continente por alguns anos.

Quanto à obra, *Traços e iluminuras*, publicada quando a jovem escritora contava apenas com 25 anos, já evidencia uma maturidade pouco condizente com sua pouca idade, ainda mais, pelo fato de ser mulher, numa sociedade patriarcal, o que significava não ter voz nem possibilidade de escolher seu futuro, uma vez que, na época, as figuras femininas passavam do domínio do pai à propriedade do esposo, ou seja, não tinham uma identidade própria. Em seus contos, Júlia subverte essa condição subalterna, elevando sua voz e discutindo assuntos candentes como a educação para mulheres. Como era abolicionista e republicana também concedeu, em alguns contos, protagonismo aos escravos. Reflexões diversas, remetendo a manchas de memória que lembram os contos de atmosfera do autor russo Tchekhov, desenvolvem, em algumas narrativas, uma aura impressionista, num período em que esse estilo, derivado da pintura, era praticado por poucos autores. Provavelmente, esse conhecimento

proveio de leituras do português Eça de Queirós e do brasileiro Machado de Assis, dois expoentes da literatura escrita nesse estilo.

A maestria da autora não se evidencia somente nas temáticas abordadas, mas também na apurada técnica de escritura do conto, modalidade literária considerada bastante difícil pelos estudiosos do tema, tendo em vista os limites impostos pelo próprio gênero. Incompreensivelmente, a obra *Traços e iluminuras* jamais contou com uma edição brasileira ou uma segunda edição portuguesa, ao contrário dos romances que esgotaram edições sucessivas. Talvez esse fato possa ser explicado pela pouca popularidade que esse gênero literário gozava na época, considerando que os primeiros contos foram publicados no Brasil em meados do século XIX.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A casa dos mortos. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Brasília: Senado Federal, 2019. p. 69-71.

ALMEIDA, Margarida Lopes de. Biografia de Dona Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O funil do diabo*: romance. Florianópolis: Mulheres, 2015. p. 177-208.

A SEMANA. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>. Acesso em: 9 maio 2022.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 227-237.

HALL, James. *The illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art*. Boulder: WestView Press, 1996.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

LOPES, Julia. *Traços e iluminuras: contos*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1887.

JOLLES, André. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1976.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira – I*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. As mulheres na literatura brasileira. *Anhembí*, ano V, n. 49, v. XVII, dez. 1954.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

POE, Edgar Allan. Anexo II. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011. p. 333-347.

QUIROGA, Horácio. El manual del perfecto cuentista. In: PACHECO, Carlos; LINARES, Luis Barrera (comp.). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1993. p. 325-339.

SAFFIOTI, Heleiet Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras do século XIX*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004. p. 188-238.

STEIN, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TELLES, Angela Cunha da Motta. Rafael Bordalo Pinheiro. *Convergência Lusítada*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 25, p. 171-173, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/issue/view/6>. Acesso em: 9 jun. 2022.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. *In*: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 93-104.

WORMS, Ecila (Júlia Lopes de Almeida). Seleção. *A mensageira*: revista literaria dedicada á mulher brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Secretaria do Estado da Cultura, 1987. p. 92-93. (Edição fac-similar).

Y
Julia
Lopez
Alme

Pulsões de vida e de morte: uma leitura literária e psicanalítica dos contos “A neurose da cor” e “A valsa da fome”, de Júlia Lopes de Almeida

Tânia Maria Cemin
Letícia Lima

“Seja como for, acredito que a imaginação humana nada inventou que não seja verdadeiro, nesse mundo e nos outros, e eu não podia duvidar do que tinha visto tão distintamente.”

Gérard de Nerval

Considerações iniciais

O século XIX é marcado por uma efervescência no âmbito da literatura fantástica ao redor do Globo. Na Europa, em 1818, Mary Shelley publicava *Frankenstein*, sua obra de maior sucesso; em 1897, H. G. Wells – que nos dois anos anteriores já havia publicado *A máquina do tempo* (1895) e *A ilha do Dr. Moreau* (1896) – lançava *O homem invisível*, mesmo ano de publicação do clássico *Drácula*, do irlandês Bram Stoker. Nos Estados Unidos, por sua vez, acompanhava-se o surgimento das obras de um dos grandes nomes da literatura norte-americana, Edgar Allan Poe, que, nas primeiras décadas do século XX, teria seu legado seguido por H. P. Lovecraft (MARTINS, 2019).

No Brasil, o oitocentismo também trouxe marcas no que diz respeito à literatura nacional. Nesse sentido, também no ano de 1897, era criada a Academia Brasileira

de Letras, cujo primeiro presidente eleito, Machado de Assis, de acordo com Martins (2019), juntamente com outros membros fundadores da ABL e acadêmicos que os substituiriam nas décadas seguintes, estava perfeitamente ciente do que acontecia na literatura nos grandes centros do mundo. Desse modo,

é normal que entre sua vasta produção, em meio a contos, novelas, romances, peças de teatro, artigos de jornal, crônicas e outras modalidades de escrita, nossos imortais ocasionalmente se ocupassem com histórias produzidas para gerar o medo e o senso de aventura em seus leitores, da mesma forma que Stoker, Polidori, Shelley, Verne, Wells, Poe e Lovecraft, entre tantos outros escritores espalhados pelo mundo na mesma época (MARTINS, 2019, p. 11).

Todavia, conforme aponta o mesmo autor, após a Proclamação da República, em 1889, os intelectuais brasileiros, objetivando cortar laços que prendiam o País ao passado colonial e, conseqüentemente, às influências europeias, e a fim de empreender em uma literatura mais realista e voltada à representação da sociedade brasileira, optaram por valorizar “obras que corresponderem a essa nova matriz estética e ideológica”, em detrimento de textos que privilegiassem outras formas de configuração (MARTINS, 2019, p. 11). Como consequência desse movimento, houve um abandono e um esquecimento propositais de boa parte da produção literária nacional, refletidos tanto nos currículos escolares quanto no fomento de pesquisas de pós-graduação que, durante muitos anos, voltaram seus holofotes apenas às obras classificadas pelo Regionalismo e Naturalismo (MARTINS, 2019).

Por óbvio, não foi diferente com as produções literárias de mulheres, que, se à época já encontravam dificuldades de serem reconhecidas no curso da história da literatura, muito menos visibilidade receberam, ao longo dos anos, pelas publicações de narrativas fantásticas. Serve de exemplo a toda essa gama de escritoras a carioca Júlia Lopes de Almeida – a quem este livro visa homenagear, em razão da celebração de seus 160 anos –, que, apesar de encontrar, na atualidade, maior reconhecimento por sua obra, graças ao movimento de resgate da literatura produzida por mulheres, observado no Brasil, e de ter figurado como uma das principais intelectuais de seu período, sendo um sucesso de crítica e público e esgotando tiragens de muitos de seus livros, não consta em nenhuma relação de membros da Academia Brasileira de Letras, tendo seu nome sido vetado na última hora, porque a instituição, ao copiar o modelo francês, adotou a restrição quanto à participação de mulheres, que somente foi superada oitenta anos após a criação da ABL.¹

Partindo dessas premissas, este artigo tem como objetivo investigar a manifestação das pulsões de vida e morte na trajetória dos protagonistas nos contos fantásticos “A neurose da cor” e “A valsa da fome”, da escritora Júlia Lopes de Almeida, sob uma perspectiva literária e psicanalítica. Para tanto, em um primeiro momento, caracterizam-se os aspectos fundamentais do fantástico na literatura. Em seguida, identificam-se as características da literatura fantástica oitocentista nos referidos contos para, por fim, estabelecer possíveis interlocuções com a

¹ Não se ignora, contudo, que, em 2017, em razão das comemorações dos 120 da Academia, “os imortais organizaram uma homenagem, celebrando uma imaginária cadeira de número 41, em honra daqueles que, por um motivo ou outro, jamais foram escolhidos para usar o fardão. A primeira da lista de homenageados foi justamente Júlia Lopes de Almeida” (MARTINS, 2019, p. 15).

pulsão de vida e de morte, segundo a psicanálise, nos protagonistas de ambas as narrativas.

Discutindo o fantástico

As discussões acerca dos elementos que caracterizam o gênero fantástico têm sido tema de reflexão de teóricos da literatura há séculos. Em decorrência disso, conforme afirma Roas,

contamos com uma grande variedade de definições que, tomadas em conjunto, serviram para iluminar uma boa quantidade de aspectos do gênero fantástico – ainda que também seja verdade que muitas dessas visões são excludentes entre si, limitando-se a aplicar os princípios e métodos de uma determinada corrente crítica. É por isso que ainda não contamos com uma definição que considere em conjunto as múltiplas facetas disso que demos por chamar literatura fantástica (2014, p. 29).

Nesse mesmo sentido, expõe Campra (2016, p. 24), ao sustentar que “os textos fantásticos propõem ao seu impenitente leitor zonas de indefinição de entendimento mais difícil que o dos demais textos ficcionais”. Para a autora, o que acontece com o texto fantástico, em oposição aos demais textos ficcionais, é que, no mesmo tempo em que solicita a aceitação por parte do leitor – o que toda ficção requer –, exige a dúvida sobre a realidade que ele mesmo apresenta como verdade.

Para Todorov (1979, p. 148), um dos principais teóricos do gênero, o âmago da literatura fantástica reside na ideia de *hesitação*, ou seja, de uma “incerteza experimentada por um ser que conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural”. Explica o autor que, para que tal efeito ocorra, é necessário que

a narrativa fantástica seja ambientada em um mundo tal qual o que se conhece, tratado como *realidade*, e que, nesse contexto, seja produzido um “acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar” (TODOROV, 1979, p. 148).

Com base na conceituação estabelecida por Todorov (1979), a narrativa fantástica pode ser encarada como uma espécie de entrelugar,² uma vez que, para o autor, aquele que vivencia o evento tido como sobrenatural dispõe de duas soluções: (a) interpretá-lo como uma ilusão dos sentidos, um fruto de sua imaginação, de modo que as leis naturais do mundo não sofrem alteração, adentrando, então, no campo do *estranho*; ou (b) encará-lo como algo que realmente aconteceu e que agora faz parte da realidade, que passa a ser regida por leis desconhecidas para os seres humanos, correspondendo aos textos da ordem do *maravilhoso*.

Assim, o fantástico, consoante a definição de Todorov (1979, p. 151), dura apenas o instante da *hesitação*, que deve ser vivenciada tanto no interior da narrativa, por meio de uma personagem, quanto no nível extradiegético, ou seja, pelo leitor, porque, conforme aponta o teórico, o fantástico “define-se pela percepção ambígua que o leitor tem dos acontecimentos narrados”. Ainda no tocante ao papel da personagem e do leitor, para que o fantástico se mantenha, são exigidas três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e

² Para utilizar um termo empregado por Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 11-28.

uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude com relação ao texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 1979, p. 151-152).

Para além da atuação da personagem e do leitor, a ambiguidade, conforme a teorização de Todorov (1979), também se manifesta no nível da linguagem. Isso porque, no gênero fantástico, ela depende do emprego de dois processos verbais, a saber, o imperfeito e a modalização. O pretérito imperfeito serve a essa forma narrativa porque indica uma incerteza, um fato hipotético, e marca uma indefinição temporal quanto à continuidade ou não do acontecimento sobrenatural, além de estabelecer maior distanciamento entre o narrador e as personagens em narrativas na terceira pessoa. As locuções “modalizantes”, por modificarem a relação entre o enunciado e o sujeito da enunciação, também traduzem a incerteza do sujeito que fala.

No que diz respeito à *função social* do fantástico, vem de Todorov (1979, p.161) a ideia de que existem temas específicos que, frequentemente, provocam a aparição de elementos sobrenaturais.³ São eles: “o incesto, o amor

³ É importante destacar que não se ignoram as críticas tecidas por teóricos como David Roas (2014) e Rosalba Campra (2016), dentre outros, acerca do teor reducionista da teoria de Todorov quanto aos temas específicos do fantástico. Contudo, a categorização proposta por Todorov serve para os fins da análise dos contos que compõem o corpus deste artigo, na medida em que, tratando-se de textos de autoria feminina,

homossexual, o amor a vários, a necrofilia, a sensualidade excessiva [...]” (TODOROV, 1979, p. 161), além daqueles ligados ao mundo da psicose e das drogas.

Quanto ao primeiro grupo, de acordo com o teórico búlgaro, há que se considerar, de um lado, a existência da censura institucionalizada sobre esses temas e, de outro, a condenação de certos atos pela sociedade, que provocam a proibição de temas-tabu. Nesse sentido, a literatura fantástica seria um meio de combater essas formas de censura, uma vez que “desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura, se pudermos atribuí-los ao diabo” (TODOROV, 1979, p. 161).

Quanto ao segundo grupo, isto é, o dos temas relacionado à ordem da psicose e das drogas, afirma Todorov (1979) que, não muito diferente do que ocorre com os sujeitos que transgridem os tabus, aqueles que pensam como psicóticos ou fazem uso de substâncias tóxicas são condenados pela sociedade e, muitas vezes, encarcerados. No caso das drogas, especificamente, porque essas suscitam uma forma de pensar que é considerada culpada e que, portanto, deve ser reprimida. Nessa esteira, conclui o autor que a inserção de elementos sobrenaturais para tratar desses temas é um meio de evitar a condenação que a sociedade lança sobre eles.

Todorov (1979) versa, também, sobre a *função literária* do fantástico, afirmando que o elemento sobrenatural é responsável por trazer à narrativa literária uma modificação da situação inicialmente apresentada, ou seja, romper o equilíbrio. Dessa forma, propõe que tanto a função social quanto a função literária do sobrenatural tratam-se da transgressão de uma lei: “Seja no interior

produzidos no século XIX, podem ser investigados sob o prisma de temas tabu e objetos de censura na sociedade oitocentista.

da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento maravilhoso constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas, e acha nisso sua justificação” (TODOROV, 1979, p. 164).

Em sentido semelhante, Campra (2016) destaca que o gênero fantástico reside na transgressão de um limite entre duas ordens inconciliáveis, a saber, a do mundo real e a de um outro mundo, até então considerado inexistente.

É por isso que a sobreposição, ou entrecruzamento, de duas ordens representa uma transgressão absoluta, cujo resultado só pode ser a subversão absoluta do conceito de realidade. A natureza do fantástico, desde essa perspectiva, consistiria em propor ao leitor este escândalo racional: não há substituição de uma ordem por outra, mas coincidência (CAMPRA, 2016, p. 36).

Assim, o fantástico se configura, de acordo com a autora, como uma ação, um processo que coloca em contato duas realidades contraditórias. A narrativa fantástica, então, assume que, no mundo representado no texto, há elementos que não podem ser considerados como pertencentes à ordem do “natural” (CAMPRA, 2016, p. 38), mas que, ainda assim, são percebidos na realidade das personagens.

Campra (2016), também se arriscando no terreno da classificação, estabelece dois diferentes grupos de temas que se configuram como fantásticos. O primeiro deles encontra-se na ordem da enunciação, uma vez que “o sujeito, enquanto produtor de palavra, define as categorias do eu, o aqui e o agora” (CAMPRA, 2016, p. 42), e essas categorias pressupõem a existência de elementos reflexos, a saber, o que não é eu, nem aqui e nem agora,

constituindo os eixos de oposição “eu/outro; aqui/lá agora/antes (depois)” (p. 42). A prioridade que a autora dá a esse grupo deve-se ao fato de que

a transgressão, ao mesclar ou inverter os termos em oposição, perturba as coordenadas primordiais do indivíduo em condições de enunciar-se como tal, em seu tempo e espaço [...]. O eu desdobra-se, ou desliza por outros suportes materiais, anulando a identidade pessoal, o tempo perde sua direção irreversível, pelo que passado, presente e futuro se movimentam, os espaços se deslocam, apagando ou intensificando as distâncias... Os limites de tempos, espaços e identidades diferentes se sobrepõem e se confundem em um emaranhado jogo sem solução ou cuja solução pode ser catastrófica (CAMPRA, 2016, p. 42-43).

O segundo grupo, por sua vez, é o das categorias predicativas, que qualificam um ou todos os elementos presentes no primeiro grupo. A autora distingue três eixos opositivos, a saber: concreto/não concreto; animado/inanimado, e humano/não humano. No primeiro, entende-se por concreto tudo aquilo que é sujeito às leis da temporalidade e da espacialidade e por não concreto o que carece de materialidade e, portanto, não está sujeito a essas mesmas leis.

No segundo – em que animado é entendido como tudo o que é dotado de movimento, vontade e, em última instância, vida e inanimado é representado por toda matéria inerte –, as transgressões são geralmente exploradas a partir do rompimento da barreira entre a vida e a morte ou por objetos inertes, tais como quadros, estátuas, fotografias, etc., que, ao animarem-se, interferem no mundo de quem as criou. Finalmente, no terceiro eixo, a determinação de humano e não humano

passa pela instância do narrador, que emprega traços de humanidades a ícones originalmente não humanos, ou seja, ocorre quando se interpreta uma vontade ou um sentimento genuinamente humanos (CAMPRA, 2016).

De acordo com Roas (2014), apesar de muitos gêneros literários sofrerem a intervenção do sobrenatural, é apenas o gênero fantástico que não pode funcionar sem sua presença, porque é o fenômeno sobrenatural o responsável por transgredir as leis que organizam o mundo real. Nesse sentido, seguindo o que já foi teorizado por Todorov (1979), aponta o autor contemporâneo que, “para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (ROAS, 2014, p. 31). Decorre disso que o sobrenatural sempre se manifestará como uma *ameaça* à realidade do leitor, que, confrontado, deverá perder a segurança diante do mundo real.

Sob essa perspectiva, a narrativa fantástica coloca em conflito o real e o irreal, na medida em que provoca a incerteza quanto à percepção da realidade e do próprio eu, ocasionada pela existência do impossível, de uma realidade diferente da conhecida e aceita como tal, que põe em xeque a noção de realidade e causa a dúvida sobre a existência do sujeito, de modo que “o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade” (ROAS, 2014, p. 32). Dessa forma, a literatura fantástica revela a ausência de validade absoluta do racional e a possibilidade de existência de uma realidade diferente e incompreensível de acordo com as leis naturais.

Roas (2014) defende, então, a necessidade de conflito para a caracterização da narrativa fantástica. Nas palavras do autor, “quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a

‘realidade’), não se produz o fantástico” (ROAS, 2014, p. 33). Isso porque, sendo o fantástico uma transformação da realidade, conforme propõe Roas (2014), tal fenômeno não pode ser racionalizado. Assim, “a transgressão que define o fantástico só pode ser produzida em narrativas ambientadas em nosso mundo” (ROAS, 2014, p. 43), visto que deve ser crível, sob pena de adentrar no gênero maravilhoso.

Partindo de uma perspectiva que valoriza o contexto sociocultural, Roas (2014) aponta o leitor como outro elemento fundamental para a definição do fantástico. Nessa esteira, é crucial que a história narrada seja colocada em contato com o extratextual, isto é, com a realidade do leitor, o que implica dizer que o fantástico sempre vai depender do que o leitor considera real, que, por sua vez, depende diretamente daquilo que o leitor conhece, ou seja, seu “horizonte cultural” (ROAS, 2014, p. 46). A verossimilhança, então, na narrativa fantástica, não se constitui como um mero acessório estilístico, mas, sim, algo que é exigido pelo próprio gênero.

Um último aspecto sublinhado por Roas (2014) acerca do fantástico é o medo como efeito fundamental do gênero, no sentido de que a transgressão provocada pela narrativa fantástica gera uma inquietude. Trata-se, segundo o autor, de uma “reação, experimentada tanto pelos personagens [...] quanto pelo leitor, diante da possibilidade efetiva do sobrenatural, diante da ideia de que o irreal pode irromper no real” (ROAS, 2014, p. 59). Ademais, destaca o autor que a presença do medo é o que permite distinguir a literatura fantástica da literatura maravilhosa, uma vez que, ao passo que esta tem sempre um final feliz, aquela, além de ser desenvolvida em meio a um clima de medo – que põe em dúvida a concepção

do real –, costuma provocar, em seu desfecho, a morte, a loucura ou a condenação do protagonista.

Muito embora a narrativa fantástica não seja gênero predominante entre escritoras, é verdade que ela pode ser encontrada na literatura de autoria feminina há séculos, sendo seu principal representante a obra *Frankenstein*, da britânica Mary Shelley, publicada, originalmente, em 1818. Ademais, estudos recentes apontam a presença de narrativas fantásticas entre escritoras oitocentistas no Brasil, dentre elas, consoante Santos (2017), além de Júlia Lopes de Almeida, destacam-se Maria Firmina dos Reis, Ana Luiza de Azevedo e Castro e Emília Freitas. Segundo a pesquisadora, o que essas escritoras têm em comum é a adoção de uma estratégia narrativa distinta dos escritores homens, de modo que, no lugar da erotização e da fantasia sobre suas personagens trágicas, buscaram criar empatia em relação às protagonistas de suas obras (MARTINS, 2019):

Os contos de Ânsia *eterna* demonstram que o nosso Gótico feminino, tal como a literatura do medo brasileira, privilegiou a violência o horror e as descrições expressivas de transgressões e experiências traumáticas como forma de suscitar no leitor os efeitos estéticos do medo: suas obras dialogaram abertamente com a tradição do Gótico literário, e, junto a outras escritoras góticas, trouxeram para a ficção brasileira horrores indubitavelmente femininos (SANTOS, 2017, p. 85-86).

Com vistas a essas considerações, que possibilitam um breve vislumbrar acerca das teorias sobre a narrativa fantástica e sua repercussão na literatura brasileira de autoria feminina, na sequência, apresenta-se uma possibilidade de análise dos contos “A neurose da cor” e “A

valsa da fome”, de Júlia Lopes de Almeida. A análise está pautada tanto sobre as teorias do fantástico quanto sobre questões da psicanálise, mais especificamente acerca da pulsão de vida e morte, de Sigmund Freud.

Possíveis leituras de “A neurose da cor” e “A valsa da fome”: uma perspectiva literária e psicanalítica

Não é novidade que Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora que caminhou pelos mais diversos gêneros, tendo publicado romances, crônicas, peças de teatro e textos diversos nos periódicos de sua época. Contudo, os contos da autora figuram entre seus textos de maior sucesso. Prova disso é o fato de que as narrativas que compõem *Ânsia eterna*, antes de serem selecionadas para a coletânea, já haviam sido publicadas pela imprensa e, apesar de a obra ter caído no esquecimento por longo período, teve duas edições no século XX: a primeira, datada de 1903; e a segunda, de 1938. Por fim, sublinha-se que os mais de vinte contos de *Ânsia eterna* apresentam temáticas variadas, incluindo-se as narrativas fantásticas, representadas por textos como “As rosas”, “O caso de Ruth”, “A alma das flores”, “A casa dos mortos”, “A neurose da cor” e “A valsa da fome”; seis desses contos foram eleitos para compor, com outros grandes nomes da literatura nacional, a obra *Medo imortal: mestres brasileiros da literatura: Academia Sobrenatural Brasileira de Letras*, publicada pela Darkside, em 2019.

Temporalmente, os dois contos que compõem o *corpus* de análise do presente texto, a saber, “A valsa da fome” e “A neurose da cor”, estão inseridos na literatura dos anos finais do século XVIII e iniciais do século XIX, portanto, não tão distantes daqueles apresentados nas considerações iniciais deste artigo. É importante ter

essas informações em mente porque, além de corroborar a ideia de que a literatura nacional, inclusive a produzida por mulheres, estava atualizada quanto ao que ocorria em termos literários em outros países, seu contexto de criação possibilita refletir sobre a sociedade da época e, conseqüentemente, no que interessa aos fins deste trabalho, sobre os temas tabus incorporados às narrativas.

“A neurose da cor” narra a história da princesa Issira, noiva do futuro rei do Egito. O narrador descreve a personagem como uma jovem orgulhosa que, sendo neta de um faraó,

odiava todas as castas, exceto a dos reis e a dos sacerdotes. Fora dada para esposa ao filho de Ramsés, e sem amá-lo, aceitava-o, para ser rainha. Era formosa, indomável, mas vítima de uma doença singular: a neurose da cor. O vermelho fascinava-a (ALMEIDA, 2019, p. 440).

A narrativa desenvolve-se em torno dessa obsessão da personagem pela cor vermelha, iniciando com o relato sobre delírios e convulsões, quando em contato com objetos rubros que não pudesse tocar, até chegar à sua necessidade de sangue animal e humano, a fim de saciar sua sede pela cor. O desfecho do enredo é marcado pela personagem consumida por seu próprio desejo.

“A valsa da fome”, por sua vez, conta a história do pianista Hippolyto, que, após passar seis meses recluso, em decorrência do falecimento de sua irmã – única familiar ainda viva –, é convidado a se apresentar em uma festa. Ao longo da apresentação, o músico, já consumido pela fome, entra em um estado de declínio no qual, tomado pela valsa que executa e alheio a seus ouvintes, passa a ser motivo de piada e, em seguida, de espanto àqueles que presenciam a cena. Semelhantemente ao que acon-

tece com a protagonista do conto “A neurose da cor”, o fim do movimento de Hippolyto também é marcado pela tragicidade, porque desmaia de fome e exaustão sobre o piano.

Inicialmente, o que se pode perceber em comum nas duas narrativas ora em análise é a passagem progressiva dos protagonistas de um estado relativamente *normal*, isto é, dentro das leis que regem aquilo que se entende como *realidade* (TODOROV, 1979; ROAS, 2014; CAMPRA, 2016), a um declínio de suas faculdades físicas e mentais. No caso de Hippolyto, apesar de sua figura ser descrita, na abertura do conto, como quase cadavérica, “era tão magro, ia tão amarelo com tão vivas chamuscas nos olhinhos pretos [...]” (ALMEIDA, 2019, p. 445), a forma como é representado é logo justificada por meio do diálogo de duas personagens:

– Quem teria tido o esquisito gosto de vestir de homem aquela tocha funerária?

Logo o interrogado, rapaz gordo, metido a literato, com o peito florido por uma gardênia imaculada, respondeu:

– A fome. Foi a fome que lhe envergou aquela casaca pré-histórica e lhe amarrou ao pescoço, com verdadeira gana de o enforcar, aquela gravata branca. Só ela, a maligna, o faria entrar neste salão burguês para divertir as moças. Porque, fique sabendo, a minha senhora e amiga, aquilo que está ali é um artista. A fome tem muita força para trazer um animal daqueles, todo nervos, para um lugar destes. Só pelo freio! (ALMEIDA, 2019, p. 45-46).

Já no caso de Issira, conforme apontado anteriormente, tratava-se de uma princesa egípcia que, em princípio, para além de sua citada doença singular, a *neurose da cor*, não apresentava qualquer desvio em relação

à *normalidade*. Entretanto, ao contrário do que acontece com Hippolyto, em “A neurose da cor”, não se encontram justificativas plausíveis para a enfermidade que acometia a jovem, conforme se depreende do seguinte excerto: “A medicina egípcia consultou as suas teorias, pôs em prática todos os seus recursos, e curvou-se vencida diante do mal” (ALMEIDA, 2019, p. 440). Já aí, o narrador dá mostra, mesmo que sutil e brevemente, do aparecimento do sobrenatural dentro da esfera do real, tendo em vista que trata de um acontecimento que não pode ser explicado nem superado por meio das leis que regem a natureza.

Convém ainda, nesse sentido, sublinhar que os espaços em que se passam ambas as histórias, embora “A neurose da cor” esteja mais afastada temporalmente do momento em que foi escrita, são, como exige a literatura fantástica, iguais ao que o leitor entende como sua realidade, uma vez que são ambientados em cenários que remontam ao mundo real, em que não são aceitas, ao menos não sem espanto, interrupções da ordem do sobrenatural. Assim, “A neurose da cor” se passa no Egito Antigo, ao passo que os eventos de “A valsa da fome” se desenvolvem no salão de uma casa, em que ocorre a *soirée* da tia de uma das personagens.

Contudo, depois dessa apresentação inicial, em que as personagens se mostram com certa normalidade, as narrativas vão lentamente ganhando caráter fantástico, por meio da inserção de elementos da ordem do sobrenatural. Dessa forma, se a cena de abertura do conto “A neurose da cor” apresenta uma jovem princesa desinteressada pelos conselhos que o sacerdote lhe dá, à medida que o conto avança, a protagonista vai se mostrando cada vez mais incapaz de controlar seus impulsos em relação à neurose. É o que se pode observar na seguinte passagem:

A loucura do encarnado aumentou. Os seus aposentos cobriram-se de tapeçarias vermelhas. Eram vermelhos os vidros das janelas; pelas colunas dos longos corredores enrolavam-se hastes de *flores cor de sangue* (ALMEIDA, 2019, p. 441, grifo nosso).

No entanto, cumpre destacar que não passam despercebidos indícios anteriores deixados pelo narrador, que, por meio da utilização da linguagem como recurso do fantástico, permite antever a obsessão de Issira, em relação à cor vermelha. Nessa linha, encontram-se passagens que, embora *a priori* estejam apenas descrevendo o espaço em que se ambienta o conto, revelam traços da neurose da cor, de que serve de exemplo o seguinte trecho, encontrado logo no início do conto, antes mesmo de o narrador falar sobre a condição da protagonista:

A princesa sonhava: ia navegando num lago *vermelho*, onde o sol estendia móvel e quebradiça uma rede dourada. Recostava-se num barco de *coral* polido, de toldo matizado sobre varais *crivados de rubis*; levava os pés mergulhados numa alcatifa de *papoulas* e os cabelos semeados de estrelas... (ALMEIDA, 2019, p. 439, grifo nosso).

Com base nos trechos destacados, percebe-se que a linguagem, para além de um recurso estilístico da autora, serve como ferramenta que cria a ambientação propícia para o aparecimento do sobrenatural. À medida que a cor vermelha vai se fazendo cada vez mais presente no conto, a exemplo da constante e repetitiva aparição das flores vermelhas, a pulsão da protagonista vai se intensificando, a ponto de, não mais satisfeita em apenas apreciar a cor vermelha, e sentindo falta das “ovelhinhas brancas que ela imolava nos seus jardins de papoulas

rubras” (ALMEIDA, 2019, p. 441), Issira resolve mandar chamar um escravo do palácio:

Uma hora mais tarde, um escravo, obedecendo-lhe, estendia-lhe o braço robusto, e ela, arregaçando-lhe ainda mais a manga já curta do kalasiris, picava-lhe a artéria, abaixava rapidamente a cabeça e sugava com sôfrego prazer o sangue muito rubro e quente!

O escravo passou assim da dor ao desmaio e do desmaio à morte; vendo-o extinto, Issira ordenou que o removessem dali e adormeceu. (ALMEIDA, 2019, p. 441-442).

Dá-se início, assim, a uma série de assassinatos cometidos no quarto da princesa, sem que o rei Ramsés, já fragilizado pela idade e esperançoso quanto à imortalidade de seu nome, se opusesse à futura rainha. Contudo, à medida que a narrativa chega perto do fim, Issira avança em seu declínio. A reviravolta que sela o destino trágico da princesa ocorre quando o rei recebe a notícia da morte de seu filho e decide pôr fim às atrocidades cometidas pela jovem. Assim, após ser ordenada a voltar para sua terra, em Karnac, Issira, consumida pela febre do encarnado, perfura a própria artéria e alimenta-se de seu próprio sangue, sendo encontrada, já morta, apenas na manhã seguinte por uma de suas servas.

Tem-se, então, que as pulsões de vida e morte, que mais adiante serão melhor explanadas sob o prisma da psicanálise, são tratadas nos temas propostos por Todorov (1979), como uma psicose da personagem, que se deixa levar cada vez mais por seus desejos. Nesse sentido, a pulsão de vida pode ser representada pelo desejo de Issira de sentir-se viva por meio do consumo de sangue, ao passo que a pulsão de morte se manifesta tanto nos

assassinatos cometidos pela protagonista quanto no seu final suicídio.

Temas dessa ordem, conforme exposto anteriormente, de acordo com o teórico búlgaro, são privilegiados na narrativa fantástica porque, tratando de questões sensíveis para a sociedade, tendem a ser censurados. Sob essa perspectiva, cumpre lembrar que o conto ora em pauta foi escrito por uma mulher oitocentista e trata de tópicos como a morte, o assassinato, o desejo e o suicídio, portanto, tabus no contexto em que estava inserida. Além disso, a história é protagonizada por uma mulher, o que corrobora ainda mais a demonização da temática proposta, como se faz perceber por meio dos seguintes excertos retirados do conto:

O sacerdote, sentado num tamborete, baixo, continuava a ler no papiro, convictamente; entretanto, a princesa, inclinando a cabeça para trás, adormecia!

Ele lembrava-lhe:

– A pureza da mulher é como o aroma na flor.

“Ide confessar a vossa alma ao grande Osíris! para a terdes limpa de toda a mácula e poderdes dizer no fim da vida: *Eu não fiz derramar lágrimas; eu não causei terror!*”

“Quanto mais elevada é a posição da mulher, maior é o seu dever de bem se comportar.”

[...]

“Evitai a peste e tende horror ao sangue...”

– Nota bem, princesa:

E tende horror ao sangue! (ALMEIDA, 2019, p. 439, grifo da autora).

Não fossem tais aspectos suficientes para caracterizar o conto como gênero fantástico, pode-se ressaltar, por fim, a aproximação com um dos cânones da literatura

fantástica, a saber, o já citado *Drácula*, de Bram Stoker, o clássico vampiro que, para sobreviver, alimenta-se do sangue de suas vítimas humanas, semelhantemente ao que a princesa faz com os escravos de Ramsés. Nesse sentido, tem-se, também, a transfiguração de Issira, que, já consumida por sua neurose, em uma cena quase monstruosa,

mordia as suas cobertas de seda, torcendo-se sobre a púrpura do manto. De repente levantou-se, *transfigurada*, e mandou vir de fora braçadas de papoulas, que espalhou sobre o leito de púrpura e ouro (ALMEIDA, 2019, p. 444).

Corroboram essa aproximação da protagonista com o monstro de Bram Stoker, ainda, outras duas passagens em que se lê sobre a descrição de Issira: “O seu porte majestoso, o seu olhar, ora de veludo, ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam” e “sua altivez fê-la respeitada e temida [...]” (ALMEIDA, 2019, p. 440). Nessa perspectiva, tem-se, então, outro traço que, consoante (ROAS, 2014), é fundamental para caracterizar o fantástico enquanto tal, a saber, a presença do medo, de modo que, apesar de ser jovem e bela, a postura da protagonista de “A neurose da cor” despertava, nas pessoas sua volta, inclusive no rei Ramsés, que secretamente a temia, certa inquietude, sobretudo depois que passa a assassinar escravos para saciar-se com seu sangue, causando horror na população, de modo que ninguém é capaz de enfrentá-la.

Em “A valsa da fome”, por sua vez, conforme acen-tuado anteriormente, Hippolyto surge, logo no início da narrativa, como uma figura pálida e mirrada, quase como se imitasse um homem, segundo a percepção de

uma das personagens, já destacada. De modo semelhante ao que acontece com Issira, o pianista também parece acometido por uma psicose, nos moldes do que já foi estudado na teoria de Todorov (1979), visto que, à medida que se envolvia com a valsa que executava, “Hippolyto abstraía-se; ia perdendo pouco a pouco a noção do lugar” (ALMEIDA, 2019, p. 448).

Também tal como ocorre com a protagonista de “A neurose da cor”, a personagem principal de “A valsa da fome” progressivamente se deixa levar por seu estado físico e psíquico. No momento em que se senta ao piano e começa a executar a música que, inicialmente, embalaria casais na festa, o músico se surpreende pelo fato de suas habilidades artísticas ainda estarem afloradas. E é nesse contexto que Hippolyto exerce o papel da personagem que, diante de um acontecimento encarado como sobrenatural, põe em dúvida a própria noção da realidade, requisito essencial para a configuração do fantástico, conforme Todorov (1979), Roas (2014) e Campra (2016). Veja-se, nesse sentido, o protagonista questionando-se se estaria acordado ou se tudo não passaria de fruto de sua imaginação:

Inebriado, num gozo extático, Hippolyto admirava-se que o piano obedecesse ainda tão bem aos seus dedos nervosos e à sua inspiração. A saudade da arte, a saudade dolorosa que havia tanto o pungia, desafogava-se enfim! *Seria um sonho aquilo? Nunca a sua imaginação fora tão fresca nem tão abundante.* O repouso dera-lhe novas forças; o sofrimento sutilizara-a (ALMEIDA, 2019, p. 448, grifo nosso).

Aqui, pode-se destacar, também, a utilização dos verbos no pretérito imperfeito, que marcam a incerteza e a *hesitação* do protagonista, mas não somente dele, sobre

o que está acontecendo no momento da narrativa. Como se pode observar na passagem a seguir, esse ponto-chave da narrativa fantástica também é sentido pelas demais personagens, que, ao presenciarem o estado pelo qual o músico é tomado, questionam-se:

Que música nova seria aquela, onde os sons borbulhavam num fervor contínuo, marulhando como a onda ou rompendo em remígios de aves gorjeadoras? Que música seria aquela, para levar de roldão, no leve compasso de valsa risos e agonias, badaladas de sinos, frases de loucos e suspiros de amor? (ALMEIDA, 2019, p. 449, grifo nosso).

Assim, tanto as personagens quanto o leitor são atingidos pelo aparecimento do sobrenatural. Também a exemplo do que acontece com Issira, e ainda no que diz respeito ao impacto que o sobrenatural causa nas personagens, Hippolyto passa por uma espécie de transfiguração à medida que o conto se aproxima do clímax. Já exaustos de dançarem incessantemente e espantados com a voracidade com que o músico executava a valsa, que a essa altura já se estendia por mais de uma hora, os convidados da festa clamavam para que Hippolyto parasse de tocar; contudo,

o artista, insaciado, não ouvia ninguém. Todo curvado, com os joelhos pontudos erguidos alternadamente pelo movimento dos pedais, os cotovelos magros unidos ao corpo trêmulo, as mãos enormes, ora leves como plumas, ora pesadas como ferro, na brancura do marfim, ele aspirava entontecido aquela música nascida do seu cérebro e da sua alma, tal como se ela fosse um aroma intenso que o perturbasse e ainda assim quisesse absorver (ALMEIDA, 2019, p. 448).

[...]

Pálido, convulso, sem sentir a fome que o dilacerava, o pianista agitava-se, *transfigurado*, com os olhos lacrimosos e a fronte enluarada (ALMEIDA, 2019, p. 449, grifo nosso).

Como se pode perceber, o estado de absorção do protagonista pela música é tamanho que, à medida que se deixa envolver pelo contado com o piano, alheio ao restante, inclusive à fome que o dilacerava, Hippolyto, pouco a pouco, vai tomando a forma de uma figura monstruosa, curvada, convulsiva, agitada, com as mãos enormes, os membros trêmulos e os olhos distantes. Nesse sentido, explora-se, também nessa narrativa, a aparição do medo, que pode ser percebido, para além das citações expostas, no movimento de passagem do horror ao riso e desse ao horror novamente, observado na reação das demais personagens, conforme se lê no excerto a seguir:

O auditório que o aclamara, começava a rir, ao princípio baixinho, depois mais alto, mais alto, até a gargalhada franca e brutal, quando, repentinamente, se calou assustado.

O rapaz da gardênia, com os olhos cheios de água, correu a acudir a Hippolyto, que desmaiara sobre o piano (ALMEIDA, 2019, p. 450).

Por fim, pode-se trazer para a discussão a questão da censura, uma vez que, semelhantemente ao outro conto analisado, “A valsa da fome” também trata de temas sensíveis. Em um primeiro plano, tem-se a história de um pianista que desmaia de fome e exaustão sobre o piano. Em um segundo, há a narrativa sobre um músico cujo desejo de continuar tocando, depois de seis meses de abstinência, beira à psicose, de modo que se transfi-

gura perante aqueles que o assistem a executar a valsa. Da junção dessas duas histórias, origina-se um enredo que dá lugar ao surgimento do sobrenatural e que, tomado sob a perspectiva de Todorov (1979), apresenta temas-tabu para a sociedade, representado pela própria reação das demais personagens diante da apresentação de Hippolyto.

Na perspectiva psicanalítica, o ser humano se caracteriza como sujeito que possui uma dinâmica pulsional e está relacionado à linguagem. Entretanto, a pulsão estaria situada num lugar de silêncio, entre o psíquico e o somático, estabelecendo uma relação com o corpo (GARCIA-ROZA, 2014). Alinhado a essa questão, Birman (2020) considera que a psicanálise, desde seu início, se referiu a uma concepção de corpo libidinal, que não fosse o biológico, ou seja, um corpo que se constitui a partir das pulsões.

Plon e Roudinesco (1997) consideram que o conceito de pulsão é central na teoria psicanalítica e foi utilizado por Freud inicialmente em 1905. Ele teve o objetivo de diferenciar esse termo de instinto, compreendendo este último como algo relacionado a comportamentos animais. Assim, a pulsão é definida como um representante psíquico dos estímulos que se originam no corpo, enquanto uma força constante, que se encontra no limite entre o psiquismo e o corpo biológico.

Em 1910, em “A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão”, aborda acerca do funcionamento psíquico da repressão de ideias causadas por uma oposição ativa, que seriam expressão das lutas entre as várias pulsões. O primeiro dualismo pulsional opõe as duas pulsões – sexuais e do ego ou de autoconservação. As primeiras estariam seguindo a ordem libidinal e as segundas teriam a meta da autoconservação ou preser-

vação do indivíduo (FREUD, 1910). Também, considera que os destinos da pulsão podem ser: reversão em seu contrário, retorno à própria pessoa, recalque e sublimação. Logo adiante, em 1911, no texto “Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico”, Freud complementa que as pulsões sexuais seriam regidas pelo princípio de prazer, por outro lado, que as pulsões de autoconservação estariam de acordo com o princípio de realidade (ROUDINESCO; PLON, 1997).

A partir dessas primeiras informações teóricas, principalmente a partir dos conceitos de princípio do prazer e princípio da realidade, podem ser tecidas algumas reflexões acerca do conto “A neurose da cor”, de Júlia Lopes de Almeida. Pode-se pensar que Issira, que era neta de um faraó e designada a se casar com o filho de Ramsés, não conseguia conter suas necessidades quanto a beber o sangue de ovelhas brancas e, mais adiante, de beber o sangue de escravos. Essa necessidade pode ser caracterizada como uma conduta egocêntrica, levando a um prejuízo evidente do outro (no caso escravos), em relação à própria morte. Assim, é possível se pensar que o ser humano possui um potencial destrutivo dentro de si, principalmente quando representa a busca de satisfação de alguma necessidade, ou seja, um comportamento regido eminentemente pelo princípio do prazer.

Também se pode entrelaçar ao conto “A valsa da fome”, da mesma autora, na medida em que o princípio da realidade pode ficar em segundo plano, quando está em vigor o princípio do prazer. Hippolyto era um pianista que não tocava desde a morte de sua irmã – talvez a figura mais significativa afetivamente na vida dele – e que, além de estar sem tocar, estava sem se alimentar adequadamente há um bom tempo, ou seja, tinha muita fome. Mesmo assim, o protagonista abre mão dessa

necessidade fisiológica para se sentir preenchido pelo êxtase de tocar novamente uma valsa.

A narrativa conta que o protagonista fica tão inebriado com sua própria produção artística, que chega a desmaiar de fraqueza, sem deixar que uma necessidade do corpo falasse mais alto do que um preenchimento da alma. É possível se relacionar, também, com o próprio conceito de pulsão, na medida em que se diferencia de instinto. Pode-se refletir acerca desse aspecto identificando-se que Hippolyto não fica preso a uma necessidade primária como a fome, o que provavelmente aconteceria com os animais, mas atende à sua pulsão, como uma força constante e que está no limite entre o psiquismo e o corpo biológico.

Ainda nessa abordagem teórica, Freud, em *Além do princípio de prazer* (1920), explica o funcionamento psíquico do inconsciente que se articula, por vezes, de formas contraditórias e paradoxais, a partir das definições de pulsão de vida e de morte, que se refere a um novo dualismo pulsional (LINDENMEYER, 2015). Nessa nova proposição quanto à dualidade das pulsões, Freud considera que o ser humano tem um aspecto destrutivo que é situado como a tentativa, realizada pelo sujeito, de retornar ao estado inorgânico, em um nível psíquico mais baixo da excitação, e outro aspecto pulsional que é construtivo.

Assim, pode-se enfatizar que a pulsão de vida possui um caráter conservador, buscando se defender de estímulos externos, conseqüentemente, conservando a vida. Por outro lado, a pulsão de morte está envolta de um caráter repetitivo, buscando que se mantenha em um estado inanimado. Também é possível afirmar que há uma tendência da pulsão de vida em relação a processos agregadores, sempre buscando aproximação e

unificação entre as pessoas. Já a pulsão de morte remete a uma tendência oposta, evidenciando processos de distanciamento, separação e, inclusive, destruição, fazendo com que haja uma possibilidade de retorno ao estado inorgânico (GOMES, 2001).

Para Green (1988), o conceito das pulsões de vida e de morte é relacionado a processos de ligação e desligamento. Considera que o objetivo principal da pulsão de vida refere-se a uma função “objetalizante”, que diz respeito à capacidade de criar uma relação com o objeto e transformar estruturas em objetos, mesmo quando o objeto não está mais diretamente em questão. Em contrapartida, a pulsão de morte apresenta como objetivo fundamental o exercício de uma função “desobjetalizante”, que se caracteriza por realizar desligamentos.

O autor afirma que o narcisismo é o “cimento que mantém a unidade constituída do Eu” (GREEN, 1988, p.18), ou seja, que há uma forma de narcisismo que se pode identificar nas pulsões de vida e outra com as pulsões de morte. Designa narcisismo positivo quando relacionado às pulsões de vida, podendo ocorrer uma prioridade da libido do eu (investimento em suas próprias demandas), em lugar da libido de objetos (investimento nas demandas do outro) e narcisismo negativo, ao se relacionar às pulsões de morte, propondo que há um “desinvestimento” da libido, tanto do eu quanto dos objetos.

Ao buscar uma interseccionalidade entre esses conceitos e os contos, pode-se identificar que há possíveis relações tanto com as pulsões de vida quanto com as pulsões de morte. No conto “A neurose da cor”, pode-se interpretar que Issira apresenta certa dificuldade de estabelecer novos relacionamentos, ou, ainda, estabelecer vínculos significativos, tanto que procura apenas suprir suas necessidades sem pensar ou se preocupar com os

outros. Ela se considera mais importante que os escravos, autorizando-se a atender às suas demandas sem questionamentos, mesmo que essas se refiram à morte de pessoas.

Isso pode ser relacionado ao processo de desligamento proposto por Green (1988), caracterizando como um narcisismo negativo, envolto na pulsão de morte, enquanto uma função “desobjetalizante”. Considera-se que essa necessidade pulsional demanda um comportamento que emana aspectos destrutivos do ser humano. Ao mesmo tempo, esse comportamento de Issira se mantém como uma forma de atender às pulsões de vida, na medida em que essa necessidade atendida representaria sofrimento ou insatisfação de suas demandas pulsionais.

Considera-se que ela precisa manter essas atitudes para viver, uma vez que, quando seu futuro marido morre, ela se mutila e deixa em aberto a possibilidade de um suicídio. Ela é encontrada pela serva, na manhã seguinte em seu quarto, deitada em sua cama dormindo, após ter picado fundo sua artéria e o sangue ter saltado vermelho e quente, “[...] sono da princesa, tão longo, tão longo...” (ALMEIDA, 2019, p. 444).

Ainda fazendo possíveis intersecções, pode-se pensar que esse conto se refere a uma temática bastante atual, na medida em que o comportamento de automutilação apresenta um índice muito alto na população de jovens mulheres. Muito se tem estudado acerca de motivadores para um comportamento de automutilação, e uma das possíveis compreensões refere-se às pulsões de vida e de morte. A necessidade de se cortar e sentir dor na automutilação ou de Issira de ter sangue quente das ovelhas brancas e, depois, dos escravos, refere-se a uma necessidade que demanda vida. Entretanto, ao mesmo tempo, ambas as situações remetem a algo destrutivo,

solitário e sem a existência de um outro como importante, acionando o que designamos de pulsão de morte.

Quanto ao conto “A valsa da fome”, pode-se enfatizar que se refere a algo menos destrutivo em relação ao outro, se comparado com o conto anterior, entretanto muito aniquilador em relação ao próprio indivíduo. Pode-se interpretar que Hippolyto não tem um equilíbrio fundamental ao ser humano quanto às suas necessidades básicas, acionando um aspecto destrutivo consigo mesmo. Essa questão destrutiva se relaciona com a pulsão de morte e pode ser pensada em termos de narcisismo negativo, na medida em que também demonstra certa dificuldade em iniciar relacionamentos, mantendo-se num processo de desligamento das relações, conforme afirma Green (1988), em sua função “desobjetalizante”.

É importante ressaltar, em relação a esse aspecto, que o ser humano é um ser sociável, que desde seu nascimento precisa/prescinde de um outro para poder sobreviver, sendo que não é diferente quando passa por algum momento ou situação difícil na vida. Os contos abordam que tanto Hippolyto quanto Issira não sentem necessidade de dividir suas dificuldades com outras pessoas. Talvez até nem percebam que seus comportamentos estão em desequilíbrio com o que é esperado, ou seja, ambos não valorizam o estabelecimento de relacionamentos, os quais poderiam auxiliar na percepção de algum desajuste.

Equiparando o que é abordado no conto quanto à história de Hippolyto, considera-se possível traçar relações com dois aspectos contemporâneos: sintomas depressivos e síndrome de Burnout. Esse conto de Júlia Lopes de Almeida pode ser remetido a questões muito atuais, como os índices altíssimos de sintomas depressivos. A partir de vários estudos e autores que se debruçam sobre

essa temática da depressão, entende-se que se vive em um momento histórico com grandes possibilidades de experienciar sofrimentos de ordem depressiva. Dentre os motivos, identificam-se questões acerca de uma cultura do narcisismo, em que há uma busca pela perfeição, de forma insidiosa e prejudicial ao próprio sujeito.

Pode-se interpretar que Hippolyto estaria vivenciando, há seis meses, um luto pela irmã amada, sendo que não estava conseguindo reorganizar sua vida depois da sua perda. Identifica-se, no conto, que estava sem administrar a própria vida, ou seja, como um barco à deriva, esperando que a maré conduzisse seu destino. É esperado que as pessoas tenham sintomas depressivos mediante uma perda significativa; apenas é preocupante quando esse momento causa alguns prejuízos importantes ao sujeito, como o fato de Hippolyto não estar se alimentando com a frequência minimamente necessária para manter o organismo biologicamente em funcionamento.

Também é importante ressaltar que, nos últimos dois anos, houve um aumento significativo quanto aos diagnósticos de sintomas depressivos e sintomas de ansiedade, em função do momento pandêmico vivenciado por todos (Covid-19). Não necessariamente com a indicação de algum tratamento medicamentoso, mas com a certeza da necessidade de uma rede de apoio para um enfrentamento mais adequado. Juntamente a esse aspecto, é possível se relacionar outro tema muito discutido na atualidade, que se refere ao lugar que o trabalho vem ocupando na vida das pessoas, chegando a muitos diagnósticos de síndrome de Burnout nesses últimos dois anos. Não somente em função da pandemia, mas também em razão dela, identificam-se altos índices desse diagnóstico, podendo levar a um prejuízo

importante para o indivíduo, como acontece no conto, levando à inanição.

Há estudos que apontam uma relação de produções importantes em momentos depois das guerras, ou seja, enfatizam que, após um momento em que se questiona se as pessoas poderão ficar vivas, se conseguirão continuar em seu trabalho, aciona algo da ordem criativa e de necessidade de transmissão de conhecimentos. Uma das sensações mais difíceis de suportar para o ser humano é a de ser invisível, de ter vivido uma vida inteira sem significado, pelo menos para si próprio. Essa é uma das sensações que são ativadas nos sintomas depressivos, algo da ordem de que não vale a pena ou não há mais como se resgatar algo importante.

O ser humano deve buscar satisfazer suas demandas pulsionais. Segundo a teoria psicanalítica freudiana, o trabalho é um organizador e motivo de vida. Entretanto, identificar os limites desse investimento também se faz necessário para manter certo equilíbrio psíquico e funcional pertinente. Dessa forma, podem ser realizadas intersecções entre os dois contos e aspectos muito atuais, como a automutilação, sintomas depressivos e síndrome de Burnout, todos relacionados a possíveis limites das pulsões de vida e pulsões de morte. Quando as pulsões de morte prevalecem, por mais que as pulsões de vida coexistam, há uma preponderância que pode ser preocupante e prejudicial a qualquer indivíduo.

Outro aspecto importante de ser evidenciado refere-se ao fato de que Júlia Lopes de Almeida escreve um conto que aborda o lado sensível ou mais frágil da figura masculina. Apresenta Hippolyto, um homem que vende seu piano para cumprir os rituais de um velório da irmã e que há seis meses está muito atrapalhado, sem ter con-

seguido tomar um novo rumo em sua vida, agora sem a presença da irmã.

No conto, enfatiza-se a importância da figura da irmã na vida do protagonista, estimulando e apoiando seu trabalho de pianista, ao invés de relegar a figura feminina a um plano de aprisionamento da mulher na vida privada e sua condição de constituir família e ter filhos, como era esperado na época em que o conto foi escrito. Considera-se como uma quebra de paradigmas vigentes, na época, o fato de descrever um homem com sensibilidade e com fraquezas, indo de encontro a uma cultura patriarcal vigente, preconizada, de certa forma, até os dias atuais.

Em contrapartida, no conto “A neurose da cor”, Júlia Lopes de Almeida designa à mulher um lugar místico, de destruição e que, à medida que tiver poder, pode ser mais perigosa ainda. O sangue pode estar representando tanto vida quanto morte, mas, com certeza, trata-se de um enredo envolto de questões patológicas, psiquicamente falando. Pode-se considerar que a figura feminina desse conto pode ser compreendida como alguém que emana obsessão e perigo, talvez se refira à forma como era percebida a mulher que fugisse do lugar instituído a ela, tradicionalmente falando.

Considerações finais

Portanto, considera-se que, mesmo que as discussões acerca dos elementos que caracterizam o gênero fantástico tenham sido tema de reflexão de teóricos da literatura há muito tempo, sempre se trata de uma análise atual importante. Esse capítulo parte das teorias de Tzvetan Todorov, Roas e Campra, discutindo sobre essa temática. Posteriormente a essa breve explanação teórica, segue-se apresentando Júlia Lopes de Almeida,

a partir de algumas reflexões possíveis de dois contos de *Ânsia eterna*.

Segundo Santos (2017), essa obra da autora aborda o gótico feminino, tal como a literatura do medo brasileira, privilegiando questões de violência e descrições de transgressões e experiências traumáticas. Assim, tanto as personagens quanto o leitor são atingidos pelo aparecimento do sobrenatural nesses dois contos. Tanto o que acontece com Issira quanto com Hippolyto diz respeito ao impacto que o sobrenatural causa às personagens, causando uma espécie de transfiguração, à medida que o conto se aproxima do fim.

Entrelaçado a essas questões do fantástico, este estudo se debruça sobre as pulsões de vida e de morte, principalmente em uma perspectiva psicanalítica, sendo consideradas como elementares na vida de qualquer ser humano. É importante enfatizar que ambas coexistem e que, ao sucumbir mais a uma delas, deixa-se a outra em segundo plano. Nos dois contos, identificam-se aspectos das personagens principais que estão relacionados à pulsão de vida, enquanto sujeitos desejantes e de preservação da sua subjetividade, mas também relacionados à pulsão de morte, com uma demanda destrutiva que foge do que se considera do princípio da realidade, podendo chegar à morte.

Outro aspecto destacado nesta análise refere-se ao lugar da figura masculina e feminina, nos dois referidos contos. Considera-se que a autora aborda uma percepção de figura masculina frágil e sensível, assim como uma perspectiva de mulher como importante, afetivamente, e motivadora, no conto da “A valsa da fome”. Entretanto, no conto “A neurose da cor”, retoma uma figura feminina mística, poderosa e assustadora, reforçando uma

das percepções dessa figura, na época em que o conto foi escrito.

Assim, os contos de Júlia Lopes de Almeida emanam aspectos atuais muito importantes de serem discutidos, podendo se refletir sobre questões da literatura do fantástico, de pulsão de vida e de morte, entrelaçados em temáticas do sobrenatural, de automutilação, de Burnout, de morte, dentre outros.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A neurose da cor. *In*: MARTINS, Romeo. *Medo imortal: mestres brasileiros da literatura*: Academia Sobrenatural Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. p. 438-444.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A valsa da fome. *In*: MARTINS, Romeo. *Medo imortal: mestres brasileiros da literatura*: Academia Sobrenatural Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. p. 445-450.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2020.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. *In*: FREUD, Sigmund. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVIII. (Trabalho original publicado em 1920).

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Edição Bilíngue. São Paulo: Autêntica, 2013. (Trabalho original publicado em 1910).

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014. v. 3.

GOMES, G. Os dois conceitos freudianos de Trieb. *Psicologia: teoria e pesquisa*, v. 17, n. 3, p. 249-255, 2001. DOI <https://doi.org/10.1590/S0102-37722001000300007>.

GREEN, André. *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1988.

MARTINS, Romeo. Introdução Darkside. In: MARTINS, Romeo. *Medo imortal: mestres brasileiros da literatura*: Academia Sobrenatural Brasileira de Letras. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. p. 9-15.

PLON, M.; ROUDINESCO, E. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. de Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 11-28.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. Orientador: Júlio César França Pereira. 2017. 91 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/6892>. Acesso em: 26 jun. 2022.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. de Leila Perrone-Moises. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 147-166.

Y
Julia
Lopez
Alme

A (re)escrita de si e a imaginação da nação: o redimensionamento do papel do feminino e do rural na construção do Brasil República no romance epistolar *Correio da roça*

Rafael Eisinger Guimarães
Morgana Carniel

Infelizmente a mulher brasileira em geral, e muito principalmente a lavradora, desconhece ainda o poder da sua energia e da sua inteligência. A obra destas senhoras precisaria ser divulgada por toda a nossa pátria, para exemplo de outras iniciativas.

Júlia Lopes de Almeida

Apesar da notável qualidade estética de suas produções literárias, sendo reconhecida por críticos e literatos de todas as épocas, Júlia Lopes de Almeida integra o fatídico quadro das escritoras brasileiras silenciadas pelo contexto sócio-histórico “patriarcalista” de seu tempo. Ainda assim, mesmo que limitadamente, dado o quadro social do período em que escreveu, Dona Júlia, como era carinhosamente nomeada, delineou formas de um feminismo possível, encorajando e convocando as mulheres à emancipação pelo trabalho e pela educação. Esses dois pilares – o estudo e o labor – constituem-se como epicentro da obra analisada neste texto.

Em *Correio da roça*, romance epistolar publicado no ano de 1913, Júlia Lopes de Almeida evidencia o caráter mobilizador e desestabilizador de um discurso que coloca a mulher brasileira em posição de protagonismo, como

escritora da sua própria história. Mais do que o direito da fala, é igualmente assegurado à mulher o direito de escolha: escolha de um ofício que a conduza à autonomia, de uma educação direcionada para a liberdade identitária. Por meio das trocas de bilhetes postais e de cartas entre Fernanda e as mulheres da fazenda Remanso (Maria e suas filhas), a narrativa se constrói elucidando um processo de aperfeiçoamento e crescimento feminino mútuo que expande os limites do domínio íntimo/privado, desaguando na ideia da participação feminina, na construção de uma nação republicana.

Passados mais de cem anos da sua publicação, *Correio da roça* ainda é reconhecido como uma obra de valor inquestionável no panorama literário brasileiro,¹ tanto pela modernidade de sua estrutura – o romance epistolar, que não se configura como uma tradição de escrita no Brasil do século XIX e início do século XX, sendo “inaugurado” por Júlia Lopes de Almeida – quanto pela atemporalidade de seus temas e das propostas transformadoras. Atentando-se a essas questões, o presente estudo tem por objetivo analisar o redimensionamento da hierarquização rural/doméstico *versus* urbano/nacional, que se dá na troca de cartas entre as personagens femininas da obra, verificando de que forma as questões do doméstico (ou privado) e do nacional (ou público) se inter-relacionam na construção da narrativa epistolar de *Correio da roça*.

Para chegar à finalidade pretendida, buscamos, em um primeiro momento, apresentar as principais características do romance epistolar, salientando seu caráter

¹ Para se ter a ideia do impacto e da relevância desta obra, retomamos as observações de Ana Helena Cizotto Belline (2014) que, fazendo eco a tantos outros estudos sobre o *Correio da roça*, sublinha o sucesso do texto à época de seu lançamento, que alcançou marcas significativas na já reconhecida e prestigiada carreira da escritora.

dialógico, na construção do enredo da obra analisada. Na sequência, destacamos os principais aspectos temáticos referentes às relações entre o privado/doméstico e o público/nacional, levando em consideração a posição da mulher escritora no contexto da época. Por fim, verificamos de que forma a dinâmica narrativa do gênero epistolar redimensiona a hierarquia que fundamenta a ideia de república e de nação no Brasil, nos primeiros anos do século XX.

Como aporte teórico para tais investigações, são fundamentais as reflexões de Bernhard Jankowsky (2014), Marisa Lajolo (2002), Michel Foucault (2004) e Angela de Castro Gomes (2004), dentre outros nomes que discutiram as características do gênero epistolar, sobretudo como forma literária, bem com as discussões de Simone de Beauvoir (2009), Sherry Ortner (1979), Joan Tronto (1997), Michele Perrot (1998), Rita Terezinha Schmidt (2017), Mary Louise Pratt (1994), Jean Franco (1994), Benedict Anderson (2008), Doris Sommer (1994), Luce Irigaray (2017), Elizabeth Abel (1981) e Nancy Chodorow (1978), imprescindíveis para pensarmos acerca da ideia de feminino e de sua relação com as questões do público e do nacional.

Gênero epistolar: o gênero do diálogo por excelência

O estudo da carta e do romance em cartas, na literatura, tem grande valia para o pesquisador que busca investigar o lugar e a voz de escrita de uma obra, uma vez que a análise de tais correspondências torna possível o acesso a registros subjetivos, que ilustram as variadas relações sociais de uma época. Nesse processo, destacam-se a “dialogicidade” no compartilhamento de ideias, opiniões, favores solicitados e confissões íntimas, tópicos

que, relacionados a outros estudos de natureza cultural, linguística e literária, sugerem uma organização social que é característica do seu tempo. Nessa complexa relação de sociabilidade estabelecida entre o emissor e o receptor, portanto, uma rede de imagens e significados se forma.

A fim de melhor explorar essa dinâmica dialógica e as características da modalidade epistolar na escrita, recorreremos aos estudos de alguns dos teóricos que concentram sua pesquisa na área da epistolografia literária – Jankowsky (2014), Lajolo (2002), Foucault (2004) e Gomes (2004). Para compreender a natureza de um romance epistolar, precisamos, em um primeiro momento, resgatar algumas das características daquilo que constitui sua matéria-prima: a epístola. Do grego *epistolē* e do latim *epistula*, o termo “epístola” deriva da formação verbal *epistellein*, cuja junção dos radicais *epi-* (“a”, “para”) e *stellein* (“enviar”) denota a natureza deste gênero: a de *enviar* [algum conteúdo graficamente registrado] *para* [um remetente]. Conforme aponta Marisa Lajolo, acerca da natureza da carta:

Gênero poético clássico, a epístola define-se como poema (geralmente em versos hexâmetros) dirigido a um amigo, amante ou mecenas, a partir de Horácio quase sempre em tom familiar, versando assuntos sentimentais e românticos ou filosóficos e morais (LAJOLO, 2002, p. 61).

A “graficidade”, conforme aponta Jankowsky (2014), é uma das características essenciais da carta, sendo o elemento que a coloca em oposição aos demais meios de expressão oral, pois estes estão sujeitos a perder sua materialidade com o passar do tempo – embora a correspondência também possa sofrer danos materiais pela

ação do meio, a sua capacidade de resistência ao tempo é considerada superior a dos registros orais. O caráter intimista e introspectivo da carta também é marca do gênero, que assenta sua autoridade e legitimidade por meio das construções subjetivas do autor. No texto *A escrita de si*, Foucault destaca tais marcações:

Ela [a carta] é alguma coisa mais do que um adestramento de si mesmo pela escrita, através dos conselhos e advertência dados ao outro: constitui também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. A carta torna o escritor “presente” para aquele a quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente como uma espécie de presença imediata e quase física [...]. Escrever é portanto “mostrar-se”, se expor, fazer aparecer o seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo (FOUCAULT, 2004, p.155-156).

Assim, na medida em que a escreve para seu destinatário, o remetente da carta revisa seus próprios atos e emoções, em um movimento de introspecção. Trata-se, nas palavras de Foucault, de “uma abertura de si que se dá ao outro”, por meio da qual se constitui uma narrativa de si. A instância enunciativa, nesse processo, assume importante função: aquele que escreve deixa as marcas da sua personalidade no texto, por meio da forma como descreve os fatos que narra, da grafia de sua letra, da assinatura ao final, das marcas espaçotemporais, etc. De

acordo com Foucault (2004), as noções de corporeidade e temporalidade, expressas pelo corpo e pelos dias, integram os assuntos mais recorrentes nas cartas. Em relação ao tema “corpo”, o teórico aponta que o conteúdo das cartas transita por tópicos como “a descrição detalhada das sensações corporais, das impressões de mal-estar, das diversas perturbações que puderam ser sentidas”, passando por conselhos considerados úteis ao correspondente, além de poder “lembrar os efeitos do corpo na alma, a ação desta no corpo, ou a cura do primeiro pelos cuidados dispensados à segunda” ou reproduzir “o movimento que levou de uma impressão subjetiva a um exercício de pensamento” (FOUCAULT, 2004, p.157-158). Acerca da temporalidade, o autor destaca que a carta é um meio de se apresentar ao destinatário no desenrolar da vida cotidiana, narrando o dia

não absolutamente por causa da importância dos acontecimentos que teriam podido marcá-lo, mas justamente quando ele não é senão semelhante a todos os outros, demonstrando assim não a importância de uma atividade, mas a qualidade de um modo de ser (FOUCAULT, 2004, p.159).

O romance epistolar, por utilizar esse tipo de recurso na construção de seu enredo, herda as características temáticas e estruturais da correspondência – a introspecção, o “dialogismo”, a aproximação com o destinatário que, nesse caso, corresponderia ao leitor. Jankowsky (2014) elenca algumas das principais características do romance epistolar, aqui sistematizadas de forma sumária: a) a construção do enredo, no romance em cartas, dá-se a partir de uma sequência ininterrupta de correspondências trocadas entre as personagens – ou pela sequência de cartas pessoais compartilhadas pelo narrador-autor,

que pode ser a única personagem –, sem o uso de trechos narrativos entre essas cartas; b) a intervenção do autor é limitada:

o narrador onisciente se disfarça em editor, permitindo-se todas as intervenções, até as mais arbitrárias, mediante arranjos de cartas, cortes ou omissões, podendo explicá-las e justificá-las livremente no prefácio ou no epílogo (JANKOWSKI, 2014, p. 30).

c) o narrador-autor participa diretamente da ação, como *dramatis personae*, ou como testemunha; d) o elemento da espontaneidade destaca-se como aspecto estrutural: há uma diferença entre o tempo narrativo e o tempo da história que é contada. Acerca do elemento espaço-temporal do romance epistolar como uma das marcas distintivas do gênero, Angela Gomes (2004) atenta para a distância no espaço e no tempo entre as ações de escrita e de leitura da correspondência:

A escrita epistolar envolve o envio e o recebimento de mensagens entre indivíduos, e uma observação básica é a que ressalta os múltiplos distanciamentos constitutivos dessa prática cultural. O primeiro a ser notado é o da distância no espaço e no tempo entre as ações de escrever e ler cartas: a distância entre os correspondentes que se encontram nesse lugar, físico e afetivo, constituído pelas cartas. Outro é o distanciamento entre o autor da carta e todos os acontecimentos narrados, principalmente os que têm nele mesmo o principal personagem. Ou seja, no momento da escrita, os acontecimentos/personagens narrados experimentam tempos variados, que podem se situar no passado (“ontem aconteceu...”, “você se lembra quando?”), no presente (“estou escrevendo esta carta...”) ou no fu-

turo, nos projetos anunciados e planejados em conjunto (GOMES, 2004, p. 20).

É dessa conversa entre tempos e sujeitos que decorre a dialogicidade do romance em cartas. Bettiol (2016) lembra que o diálogo entre o emissor e o interlocutor é a condição *sine qua non* do gênero epistolar, ou seja, é da troca de informações entre o remetente e o destinatário, em uma espécie de jogo interativo entre quem escreve e quem lê, que se constitui o romance epistolar. Nesse palco de trocas dialógicas, o leitor é um observador privilegiado, sobretudo por poder acompanhar “de camarote” as percepções e confissões mais íntimas das personagens. Por esse motivo, no romance epistolar, em comparação a outros gêneros literários, podemos constatar maior participação da figura do leitor que, em diversos momentos do texto, parece incorporar-se à ação, sentindo-se parte daquilo que é narrado nas correspondências – como uma testemunha direta dos acontecimentos. Nos romances com um único autor epistolar, o leitor pode, inclusive, ter a impressão de estar desempenhando o papel do destinatário da carta:

Vantagem grande do gênero epistolar para a necessária criação de laços a enredar consumidores de romances reside em sua natureza essencialmente dialógica. Envolvendo no varejo de sua composição pelo menos um remetente e um destinatário, o romance epistolar parece estimular respostas no atacado, o que explica a grande quantidade de intertexto (seqüências, respostas e reescrituras) gerada por cada um dos romances epistolares mais conhecidos. O jogo propõe ao leitor a posição de *voyeuseuse* ao prometer devassar a intimidade alheia (LAJOLO, 2002, p. 64).

A possibilidade de acompanhar de perto os (des)enredos da vida do outro tem despertado a atenção do leitor ao longo dos tempos. A presença da carta, no romance literário, data das mais antigas narrativas, destacando-se na obra do escritor grego Heliodoro de Emesa (século III), embora com funções e estrutura diferentes das da correspondência em sua forma atual. Lajolo (2002) aponta para as raízes ainda mais remotas do nascimento do gênero epistolar, destacando a natureza poética das epístolas escritas a partir dos gregos Horácio (século X a.C.) e Ovídio (século XX a.C.). Segundo a autora, tais obras podem ser consideradas como a antecipação do romance epistolar, que viria a ganhar popularidade no mundo moderno, a partir do século XVII.

Com o florescer do romance, por volta de 1740, notadamente na Europa ocidental, ocorre a *épidémie épistolaire*, um momento de ápice na produção de romances em cartas. No período dos 70 anos subsequentes, mais de mil obras dessa natureza foram publicadas (JANKOWSKY, 2014). Os prováveis fatores que contribuíram para a aderência a esse modelo literário relacionam-se a acontecimentos como o desenvolvimento do sistema postal, a saturação dos romances “convencionais” narrados em terceira pessoa e o desejo do público leitor por respirar novos ares literários, a popularidade crescente do escritor britânico Samuel Richardson, cujas obras, como *Pamela* (1740) e *Clarissa Harlowe* (1747), tornaram-se universalmente comentadas, e a busca por identidade e documentação da história por parte do indivíduo moderno. De acordo com Lajolo, a propagação desta forma de escrita pode ser explicada igualmente por uma homologia entre práticas sociais de linguagem, escrita e literatura:

Surgimento, multiplicação e sucesso do romance epistolar na Europa do século XVIII sugerem uma certa homologia entre, de um lado, práticas sociais cotidianas de linguagem e de escrita; de outro, a mimese de tais práticas na literatura. Ou seja, uma primeira hipótese é que talvez romances epistolares tenham feito sucesso sempre porque, ao se estruturarem como cartas, tornavam-se bastante familiares a seus leitores, naqueles idos muito envolvidos com envio, recebimento, resposta e comentário de cartas, assunto de que, aliás, sintomaticamente, ocupavam-se com ênfase os igualmente populares manuais de polidez e etiqueta (LAJÓLO, 2002, p. 62).

A influência do meio histórico-social também ajuda a compreender o fenômeno da aderência a uma escrita e leitura das escritas de si. Desenvolvida no contexto da modernidade, assinalada pelas transformações sociais e culturais que conduziram a certa fragmentação do indivíduo, a escrita de cartas – ou escrita de si –, conforme denomina Gomes (2004), encontrou terreno fértil na sociedade que buscava uma identidade estável e contínua através do tempo:

O ponto central a ser retido é que, através desses tipos de práticas culturais, o indivíduo moderno está constituindo uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado (GOMES, 2004, p.11).

Destacam-se, nesse período, títulos como *Pamela* (1740), de Richardson, *Júlia ou a nova Heloísa* (1761), de Rousseau, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, e *As ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos.

No Brasil, a escrita do romance em cartas, assim como as demais práticas sociais, constituiu-se, sobretudo, pela assimilação dos cânones epistolares franceses, adaptados ao contexto patriarcal e escravista do século XIX. A prática da escrita de cartas e, posteriormente, do romance em cartas, desenvolveu-se com magnitude nas camadas mais aristocráticas da população, sobretudo por ser uma relevante ferramenta “comunicacional” e por possuírem as cartas um caráter documental indispensável às legitimações, reconhecimentos e demais transações entre as famílias. No campo da literatura brasileira, embora possamos elencar importantes epistológrafos como Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, cujas produções refletiram em significativas contribuições para o cenário da epistolografia no País, não é possível falar em uma tradição literária epistolar. De acordo com Jankowsky, dentre outros motivos, esse apagamento do gênero deu-se, pois,

quando nos meados do século XIX a literatura romanesca ganhou terreno no Brasil, por um lado o Romance em Cartas já havia passado da moda enquanto forma de romance, e, por outro, o país carecia ainda das condições materiais e infra-estruturais para proporcionar uma certa popularidade ao Romance em Cartas (JANKOWSKY, 2014, p. 37).

Apesar da não edificação de uma tradição do romance epistolar no Brasil, a atividade de escritores como Mário de Andrade e Manuel Bandeira contribuiu para a definição de esboços do que seria, teórica e praticamente, uma atividade epistolográfica nos moldes de um contexto nacional. A troca de correspondência entre os autores estendeu-se ao longo de três décadas, iniciando nos anos 1920, em contexto de movimento modernista. A obra

Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira (2001), organizada por Marcos Antonio de Moraes, reúne as cartas escritas por Bandeira e Andrade. O trecho que se segue, escrito por Bandeira, explicita parte da essência das comunicações epistolares entre os autores:

Além de retratarem com tanta verdade o seu autor, são estas cartas do maior interesse para a compreensão de sua obra, sobretudo de sua poesia, porque o meu saudoso amigo costumava expor-me a motivação, gênese e trabalhos de construção de suas produções, quer se tratasse de um romance, de um ensaio, de um livro didático, ou de um simples poema. Pedia-me opinião e crítica. Eu dava-as. Ele redarguia. Discutíamos. Eram longas missivas “pensamentadas”, como certa vez ele as qualificou (BANDEIRA, 2001, p. 681, grifo do autor).

As correspondências trocadas entre os autores transitam por assuntos diversos: discussões sobre projetos artístico-literários e realizações, o compromisso com um fazer poético que respondesse à proposta modernista, reflexões sobre a vida cultural, angústias, dúvidas e certezas, etc. Mário de Andrade, em seu exercício epistolar, marcado pela união entre teoria e práxis literária, esboçou ainda que de forma não tão sistematizada, os contornos de uma teoria sobre a escrita epistolar, discutindo aspectos de gênero e aconselhando os jovens escritores a iniciarem suas atividades pelo texto epistolar.

Ao revisitarmos a trajetória da epistolografia literária no Brasil, é comum nos depararmos com estudos que privilegiam a análise de obras escritas por grandes nomes da literatura nacional, tais como as que destacamos nos parágrafos anteriores. Andrade, Bandeira e demais autores desempenharam relevante papel no

quadro “epistolográfico” brasileiro, a partir da década de 20 do século passado. No entanto, parece-nos interessante observar que Júlia Lopes de Almeida, embora tendo lançado sua narrativa epistolar *Correio da roça* em 1913, quando a escrita do romance em cartas era praticamente inexistente no Brasil, não é colocada ao lado dos nomes do cânone da literatura epistolográfica nacional – pelo menos não com a mesma parcela de destaque em relação aos seus contemporâneos.

Analisando o contexto da epistolografia literária no Brasil, que se desenvolve notoriamente após 1920, *Correio da roça* pode ser considerada uma obra inauguradora do gênero epistolar no País. Através da troca de correspondências entre as personagens femininas da história, o caráter mobilizado e desestabilizador do discurso feminino vem à tona, colocando a mulher brasileira em posição de protagonismo, como escritora da sua própria história, além de permitir a construção de um panorama sócio-histórico da época. Segundo Joyce Muzi e Lúcia Zolin,

Correio da Roça insere-se na primeira categoria, a carta-romance, a exemplo de *As ligações perigosas*, de Choderlos de Laclos, por dizer respeito justamente à troca de cartas que proporciona um panorama dos costumes da época, como numa conversa, e apresenta as relações entre as personagens. No livro, portanto, as cartas formam o romance sem a interferência de um narrador/a. Além disso, diferente de alguns romances epistolares, neste não há um prólogo em que se justifica a seleção das cartas, representando assim uma sequência de fatos que não se pode prever (MUZI; ZOLIN, 2012, p.117).

Diante desse quadro, instaura-se a dúvida: se *Correio da roça* apresenta traços de uma escrita inovadora e crítica, inaugurando uma tradição literária até então desconhecida – ou muito pouco difundida – no Brasil, por que a obra de Júlia Lopes de Almeida não recebe a mesma atenção dos nomes consagrados da epistolografia literária brasileira? As respostas para este e outros questionamentos do gênero – e de gênero – reside no próprio contexto social e histórico do País. Sabemos que a escrita sempre foi uma atividade hegemonicamente masculina, sendo que, desde os primórdios do surgimento da imprensa, o homem ocupou lugar de excelência no ofício das letras, sendo esse espaço restrito para grande parte das mulheres.

Rita Terezinha Schmidt lembra que a historiografia literária é constituída por um *corpus* de textos canonizados e escritos no registro do masculino. Ocorre a “negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação” (SCHMIDT, 1995, p.183). Ao longo da história, a mulher enfrentou um percurso de “silenciamento” e menosprezo, visto que, em todos os campos sociais, as posições de destaque foram conferidas àquele que é tido como o detentor do discurso universal: o homem. O espaço da mulher sempre foi restrito. A fim de compreender melhor essas restrições, a próxima seção busca refletir, dentre outros aspectos, sobre os espaços que a mulher brasileira – e escritora – ocupava nos primórdios do século XX.

Trânsitos e restrições entre o privado e o público: o espaço da mulher nos primórdios do século XX

Quando refletimos sobre a concepção de feminino construída e consolidada, ao longo de séculos, nas sociedades patriarcais, sobretudo no Ocidente, um dos aspectos que ganha notoriedade é a associação das mulheres às esferas da natureza, da emoção e do privado, em oposição ao vínculo do masculino nos âmbitos da cultura, da racionalidade e do espaço público. Muitas foram as teóricas feministas que sublinharam esse fenômeno, dentre elas, a estadunidense Sherry Ortner (1979), que, retomando a perspectiva indicada por Simone de Beauvoir (2009) no final da década de 40 do século XX, observa que o caráter pretensamente secundário do feminino é um fato que, mesmo se manifestando de forma bastante diversa nas diferentes culturas, mostra-se algo universal. Tal constatação, segundo a autora, pode ser evidenciada a partir de três tipos de informações: os elementos culturais que

explicitamente desvalorizam as mulheres e com elas, seus papéis, suas tarefas, seus produtos e seus meios sociais com menos prestígios do que os relacionados aos homens e às funções masculinas correlatas (ORTNER, 1979, p. 97-98).

Os elementos simbólicos, que, de forma implícita, induzem a uma atribuição de valor inferior ao que se refere ao feminino, e, por fim, “as classificações sócio-estruturais que excluem as mulheres da participação no, ou em contato com algum domínio no qual reside o maior poder da sociedade” (ORTNER, 1979, p. 98). Sem ignorar o fato de que esses três processos encontram-se

intimamente relacionados, para fins da discussão que estamos propondo aqui, o último deles adquire especial relevância, como veremos mais adiante.

Na mesma linha da sua colega francesa, Ortner não ignora o papel desempenhado pela diferença sexual como um argumento que, a partir do determinismo biológico, justificaria e legitimaria a superioridade do masculino. Contudo, como ela bem ressalta, as diferenças “naturais” entre homens e mulheres apenas adquirem relevância em um sistema cultural, o qual atribui valores positivos ou negativos a essas diferenças. Nesse processo, na quase totalidade das sociedades ocidentais,

a mulher está sendo identificada com – ou se se desejar, parecer ser um símbolo de – alguma coisa que cada cultura desvaloriza, alguma coisa que cada cultura determina como sendo uma ordem de existência inferior a si própria. Agora parece que há uma única coisa que corresponde àquela descrição e é a “natureza” no sentido mais generalizado (ORTNER, 1979, p. 100, grifo da autora).

Nas palavras de Ortner ecoam, de forma bastante nítida, as considerações da autora de *O segundo sexo*:

O homem procura na mulher o Outro como Natureza e como seu semelhante. [...] Ora aliada, ora inimiga, apresenta-se como o caos tenebroso de onde brota a vida, como essa vida, e como o além para o qual tende: a mulher resume a natureza como Mãe, Esposa e Ideia (BEAUVOIR, 2009, p. 212).

Em consonância com tal visão, Ortner lembra que a aproximação entre o feminino e a natureza sustenta-se, em linhas gerais, nas premissas de que o corpo feminino é biologicamente determinado para a procriação e a re-

produção, e não para a criação; de que a psique feminina é inferior, na medida em que é tomada como lócus da emoção e não da razão, e de que, em decorrência disso, o papel social da mulher restringe-se ao doméstico, ao cuidado do lar e da família. Assim, tendo em vista que o feminino é posto no limiar entre a natureza e a cultura, cabe a ele o papel de mediação entre esses dois polos, promovendo, a partir do cuidado e da educação das crianças, a transposição do estado natural da infância para o mundo da cultura, em outras palavras a sociedade adulta.

Tais constructos simbólicos interessam à discussão que propomos aqui, pois constituem o alicerce a partir do qual se ergue um imaginário que, de forma naturalizada, nega à mulher o papel de sujeito pleno e, por extensão, limita radicalmente sua atuação nas esferas do público, do político e do nacional. Essa situação decorre, em larga medida, do fato de que, como aponta Ortner, uma das implicações da configuração do feminino como um mediador entre a natureza e cultura é a pressuposição de que as mulheres são propensas a “se envolver mais diretamente com as pessoas como indivíduos e não como representantes de uma ou outra categoria social” (ORTNER, 1979, p. 116). Assim, a partir de um complexo desdobramento das aproximações entre o feminino e a natureza, de um lado, e o masculino e a cultura, de outro, a sociedade patriarcal impôs uma visão que atribui, como algo inquestionável, determinadas atitudes e determinados espaços como sendo próprios e exclusivos às mulheres.

Semelhantes questões também permeiam as reflexões de Joan Tronto (1997) acerca das relações entre o feminino e o cuidado. Para a pensadora estadunidense, podemos dividir o cuidado em duas categorias, tendo em vista o seu objeto: o “cuidado com”, relacionado a

uma forma mais ampla de compromisso, com objetos menos concretos e delimitados, como a justiça, a paz, a desigualdade social, etc., e o “cuidar de”, cujos objetos de atenção tendem a ser mais particularizados e as necessidades, mais concretas, como as questões físicas, emocionais, psíquicas e intelectuais dos indivíduos. Essa separação, como bem sublinha Tronto, é culturalmente determinada pelo gênero, uma vez que “os papéis tradicionais de gênero em nossa sociedade implicam que os homens tenham ‘cuidados com’ e as mulheres ‘cuidam de’” (TRONTO, 1997, p.189). Nesse sentido, torna-se bastante distinta, por exemplo, a preocupação com a alimentação e a educação de indivíduos específicos, como as crianças de uma família, algo relacionado à esfera doméstica, quando comparada com a preocupação com o fornecimento de alimentos e o funcionamento do sistema educacional de um país, algo relacionado à esfera pública. No caso daquele, atribui-se, de maneira naturalizada, às mulheres essa função de “cuidar de”, ao passo que, no caso deste, a responsabilidade recai sobre o poder público, cujos agentes sabidamente são, em sua maioria, figuras masculinas.

As questões trazidas à tona por Tronto dialogam, talvez de forma não intencional, com a discussão proposta por Ortner, na medida em que aquela relaciona o “cuidado com”, tido como responsabilidade masculina, a uma articulação que se estabelece entre instituições ou grupos sociais, ao passo que o “cuidar de”, visto como responsabilidade das mulheres, tem como agentes indivíduos concretos. A essa separação entre os espaços simbólicos do “cuidado com” – público, institucional e abrangente – e do “cuidar de” – privado, pessoal e particularizado – corresponde uma bem mais conhecida segmentação de espaços físicos restritos a homens e a

mulheres. No entanto, como apropriadamente destaca Michele Perrot (1998), muito embora seja inegável que a sociedade constitua-se de alguns espaços praticamente inacessíveis às mulheres, como as instâncias políticas e judiciárias, por exemplo, não se pode perder de vista que tal cenário passou a existir, ao menos no contexto ocidental, apenas com o advento da modernidade, quando as

mulheres [francesas] retiram-se das *chambrettes* (câmaras) provençais, como suas irmãs inglesas se retiram dos *inns* e dos *pubs* na mesma época, quando aumenta a politização dessas células da conversão republicana meridional, no século XIX (PERROT, 1998, p. 54-55).

Em direção semelhante vão as considerações de Rita Terezinha Schmidt (2017), que indica a Revolução Francesa como o ponto culminante de um alinhamento entre o avanço do conhecimento, a partir do estabelecimento das ideias iluministas, e o aperfeiçoamento das instituições democráticas, a partir da consolidação das ideias republicanas. Contudo, retomando as palavras da pensadora brasileira, cumpre observar que

o ímpeto universalizante e normativo que se imprimiu aos referenciais ‘homem’ e ‘cidadão’ no discurso iluminista jamais foi contemplado na práxis com relação às mulheres (SCHMIDT, 2017, p. 236).

Assim, a concepção iluminista de república, a partir da qual o progresso dependeria exclusivamente do exercício da razão, “naturalmente” revoga a condição de sujeitos políticos das mulheres, uma vez que estariam elas, segundo a conveniente premissa patriarcal, “desprovidas” do atributo da racionalidade. Consequentemente,

a ideologia burguesa, traduzida no discurso iluminista, impôs à mulher o modelo da domesticidade como padrão ideal de comportamento e de valor. O espaço doméstico passou a ser considerado esfera vital onde a mulher cumpre sua função primária de esposa e mãe. Removida assim domínio público, no qual a razão atua mais claramente, a mulher sofre um processo de infantilização, fazendo jus aos argumentos que a consideravam “naturalmente” subordinada ao homem (SCHMIDT, 2017, p. 237-238, grifo da autora).

No caso específico da América Latina, essa concepção inferiorizada do feminino impactou diretamente no processo de construção da identidade dos países que se emanciparam das metrópoles espanhola e portuguesa ao longo da primeira metade do século XIX. Nas palavras de Mary Louise Pratt, as quais sintetizam uma constatação a que chegaram, de forma unânime, muitas outras pensadoras feministas, as mulheres “foram simplesmente excluídas [da história oficial] e, quando estiveram presentes, surgiram como figuras isoladas e sem voz” (PRATT, 1994, p. 127). Nesse contexto, complementa Jean Franco (1994), a elite que impôs a ideia de identidade coletiva aos países que estavam surgindo no continente americano reservou uma função bem específica para as mulheres, qual seja, a de serem as responsáveis por gerar e educar os “filhos da pátria”.

Se levarmos em conta o papel que a literatura ou, melhor dizendo, os cânones literários nacionais desempenham na construção daquilo que Benedict Anderson (2008) chama de “comunidade imaginada”, não nos causa espanto observar a reprodução do referido processo de subjugação do feminino nesta esfera. Assim, como observa Pratt (1994), também em termos literários e sim-

bólicos, coube ao feminino a função de objeto e ícone, e nunca sujeito do discurso nacional. Emblemático nesse sentido é o fato de que, como ressalta Doris Sommer, os romances nacionais latino-americanos, “aqueles que os novos governos impunham às escolas no século XIX e que hoje são impossíveis de distinguir de histórias patrióticas” (SOMMER, 1994, p. 158), tomem o relacionamento amoroso heterossexual como uma alegoria da unificação nacional. Em outras palavras, da mesma forma que, no âmbito político e social, foram negadas às mulheres outras funções e outros espaços que não os atrelados à esfera doméstica, a literatura, vista aqui como um dos instrumentos empregados na construção da identidade nacional, não se furtou a, valendo-se da simbologia da família burguesa, “educar” as mulheres no que se refere ao papel que deveria ser desempenhado por elas. Nesse sentido, em total sintonia com as já mencionadas bases iluministas que sustentaram o discurso da modernidade e, por extensão, os projetos de estados-nação latino-americanos, os sistemas literários nacionais contribuíram, de forma significativa, na consolidação da ideia de pátria e povo pretendida pela elite masculina, nos anos que se seguiram à emancipação das colônias ibéricas na América.

Como vemos, a convergência entre a ascensão e consolidação dos ideais republicanos iluministas da modernidade e o alijamento das mulheres das esferas pública e política não configura, de forma alguma, mera coincidência. Contudo, mesmo nesse contexto tão restritivo e opressor, observamos alguns movimentos de resistência por parte das mulheres na América Latina. Ao discutir o referido texto de Benedict Anderson, Mary Louise Pratt (1994) sinaliza que, dos três instrumentos mais importantes no processo de “imaginação da nação” – a saber, o exército, o voto e a imprensa – apenas os

dois primeiros se constituíam, no século XIX, como espaços exclusivamente masculinos. Embora o teórico estadunidense não se dedique a aprofundar a exclusão do feminino em tal processo, Pratt insiste em trazer à tona o protagonismo das mulheres nesse âmbito e nos lembra que

mesmo que não tivessem direitos políticos, elas se mantiveram legitimamente nas redes de cultura impressa nacional, se engajaram na organização do entendimento nacional e sustentaram sua própria agenda política e discursiva, questionando incessantemente o sistema que lhes negava o direito de ser cidadã completa (PRATT, 1994, p. 133).

A presença significativa de textos literários e não literários circulando na imprensa instaura dois aspectos que redimensionam os processos de “imaginação da nação” e de “educação das mães dos novos cidadãos”. O primeiro deles refere-se ao fato de o discurso pedagógico, neste caso, estar sendo proferido por uma mulher. Muito embora não se possa ignorar a existência de limites para uma visão radicalmente emancipatória acerca da experiência do feminino – o que muitas vezes exigia que alguns textos de autoria feminina parecessem, em uma leitura contemporânea, carregados de muitos preceitos sexistas e patriarcais –, também é possível observar aqui certo grau de subversão, na medida em que, havendo tanto um público leitor quanto uma produção autoral feminina, ocorre, em alguma medida, uma ruptura no *modus operandi* da sociedade patriarcal, vista por Luce Irigaray (2017) como um “mercado de troca de mulheres”. Nas palavras da pensadora belga,

todos os sistemas de trocas que organizam as sociedades patriarcais, e todas as mo-

dalidades de trabalho produtivo que são reconhecidas, valorizadas, renumeradas nessas sociedades, são negócios de homens. Mulheres, signos mercadorias são sempre remetidos ao homem (quando um homem compra uma mulher, é ao pai dela ou ao irmão que ele “paga”, e não à mãe...), e eles passam sempre de um homem a outro homem, de um grupo de homens a outro grupo de homens. A força de trabalho é, portanto, suposta sempre como masculina, e os “produtos” são objetos de uso e transação somente entre homens (IRIGARAY, 2017, p.192, grifos da autora).

Esse processo, que corresponde a uma troca material, de corpos de mulheres, mas também simbólica, constitui, conforme sublinha a autora, uma forma de organizar a “anarquia” da natureza, operando a passagem desta para o estado da cultura. Embora Irigaray não mencione as reflexões de Sherry Ortner (1979), é impossível não estabelecer uma associação entre o pensamento de ambas, haja vista que, uma vez mais, o feminino manifesta-se como um elemento de mediação entre natureza e cultura, não mais em seu caráter processual, no qual a educação e o cuidado materno realizam a passagem de um estado ao outro, mas como objeto, cuja troca, realizada entre sujeitos masculinos, funciona como representação que “celebra” essa passagem. Assim, mesmo que possam ser interpretados, algumas vezes, como discursos que reiteram a premissa patriarcal que subjaz à ideia de identidade nacional e ao papel que cabe às mulheres em tal contexto, os textos de autoria feminina que circulavam na imprensa novecentista tensionam os limites entre o doméstico e o político, como já desacatado a partir das reflexões de Mary Louise Pratt. Nesse aspecto, a própria obra de Júlia Lopes de Almeida

pode ser tomada como exemplo, se levarmos em consideração a premissa, presente em vários de seus textos, de que a educação das mulheres é fundamental, não apenas para que elas cumpram adequadamente seu papel de “mães dos novos cidadãos”, mas, sobretudo, para que conquistem, a partir do seu aprimoramento intelectual, sua autonomia profissional e financeira.

Outra questão que emerge quando refletimos acerca dos textos de autoria feminina publicados na imprensa no século XIX é o fato de que, de certa forma, essa produção e circulação coloca em jogo o caráter relacional que Elizabeth Abel (1981) compreende como sendo uma marca da identidade feminina. Ao analisar a presença da amizade entre mulheres como tema em diversas obras literárias de autoria feminina, a teórica retoma a discussão de Nancy Chodorow (1978) acerca da relação que se constitui entre mãe e filha, durante a formação psíquica da criança. Assim, estabelecendo um paralelo com o processo a partir do qual a menina mantém os elos pré-edipianos com a figura materna, ao contrário do menino que é obrigado a rompê-los, Abel argumenta que a amizade feminina torna-se um instrumento importante para a elaboração da própria identidade, a partir de uma relação com outro que revela um traço do eu. Nas palavras da autora,

as amigas, assim como as crianças, desempenham um papel crucial no relaxamento dos limites do ego e na restauração da integridade psíquica. A identificação, especialmente com uma mulher mais velha ou percebida como mais velha ou mais sábia, é essencial nesses romances para a conqui-

ta da identidade plena da figura central² (ABEL, 1981, p. 418, tradução nossa).

Embora o objeto primordial de suas considerações seja a produção literária do final do século XX, a própria teórica indica que os textos por ela estudados materializam uma realidade psíquica e social que, em larga medida, é comum à experiência de vida das mulheres. Nesse sentido, se pensarmos no caráter pedagógico de muitos dos textos não ficcionais assinados por mulheres e no fato de que, de forma geral, as leitoras buscavam neles o conhecimento de uma mulher “percebida como mais sábia”, para retomarmos as palavras de Abel (1981), parece-nos lícito afirmar que, para além de um aprimoramento intelectual, a interação entre escritora e leitora envolvia também, em alguma medida, um processo de autodefinição relacional.³ Quando pensamos nas personagens femininas de *Correio da roça*, chama a atenção o fato de que essas mulheres assumem um papel que supera as imposições patriarcais que afastam o feminino do debate das questões públicas e, mais especificamente, dos assuntos inerentes à identidade nacional. Mais do que isso, observamos que tal movimento se dá a partir de um processo de redimensionamento da própria ideia de identidade feminina, o qual, como demonstraremos a seguir, se vale das características inerentes ao gênero epistolar.

² women friends, as well as children, play a crucial role in relaxing ego boundaries and restoring psychic wholeness. Identification, especially with a woman who is older or who is perceived as either older or wiser, is essential in these novels to the achievement of the central figure's full identity.

³ Jean Franco, em artigo já mencionado aqui, apresenta um dado que reforça nosso argumento, ao pontuar que “os homens com frequência escreviam sob pseudônimos femininos, assegurando assim seu controle tanto sobre a esfera pública quanto sobre a esfera privada” (FRANCO, 1994, p. 102).

Dos domínios da fazenda Remanso à formação do Brasil República: aspectos do redimensionamento de hierarquias de gênero em *Correio da roça*

Ambientado na sociedade carioca do início do século XX, *Correio da roça* esboça a condição da maioria das mulheres brasileiras no período da *Belle Époque*: enquanto o homem trabalhava e circulava ativamente por todas as esferas públicas, participando dos debates sociais e políticos – que aconteciam fervorosamente na época do Brasil República em transformação –, a mulher permanecia enclausurada nos domínios privados do lar, tornando-se cada vez mais alheia aos acontecimentos externos e à possibilidade de inserir-se na sociedade. Limitado pela sua condição, restava ao sujeito feminino a expressão – inicialmente velada – pela palavra: pequenos desabafos nos rodapés das revistas femininas, entre um afazer doméstico e outro, notas rápidas nos cantos das receitas, confissões nos diários particulares e, posteriormente, nas correspondências trocadas.

Dessa forma, sendo associada à atmosfera do privado e do secreto, por revestir-se de um tom intimista e de introspecção, a escrita epistolar, sobretudo a de autoria feminina, foi considerada, pelos moldes canônicos da historiografia literária, como um gênero inferior, com baixa relevância. No que diz respeito à escrita de mulheres, de acordo com Rita Terezinha Schmidt (1995), a esfera do pessoal relacionava-se comumente ao feminino e dizia respeito aos gêneros “menores” da escrita, culminando na sua exclusão do discurso da literatura e de outros âmbitos do conhecimento. Em *Correio da roça*, no entanto, a escrita epistolar feminina ganha outra configuração, de cunho marcadamente subversivo e revolucionário: a

troca de correspondências entre as amigas denota muito mais do que apenas o compartilhamento de assuntos “superficiais”, de natureza feminina e, portanto, considerados menores. Trata-se da idealização e concretização de um projeto muito mais audacioso, encabeçado por Fernanda e posto em funcionamento pelas moradoras do Remanso, o qual é realizado por meio da troca de cartas:

É esse efeito que precisamos combater, tu com o teu exemplo, eu com a minha palavra, tuas filhas com as lições e os seus argumentos na escola livre, que tão acertadamente criaram no Remanso. No encadeamento de várias funções está o melhor elemento de felicidade em um estabelecimento agrícola, sempre complexo e interessante. [...] É por pensar assim que me tenho esforçado em chamar a atenção de todos vocês para vários pontos de aparência insignificante e que têm no fundo uma promessa de recompensa e de felicidade futuras (ALMEIDA, 2021, p. 44).

A promessa de recompensa e felicidade futuras, mencionada pela personagem, refere-se ao plano de reformulação do espaço da fazenda pela implementação de novos recursos e serviços, processo que encontra meios de efetivação através do diálogo epistolar. Com a morte do marido, Maria abandona o centro do Rio de Janeiro e muda-se para a fazenda Remanso, propriedade da família, com as quatro filhas, Cordélia, Joaninha, Clara e Cecília, de 14, 16, 18 e 20 anos, respectivamente. Habitadas com o cotidiano alvoroçado da cidade, as personagens sentem-se deslocadas e desorientadas frente à quietude e à calmaria do campo. Tais sentimentos evoluem para um descontentamento que as desmotiva completamente, transformando-se a fazenda em um espaço de penosas e entediantes práticas rotineiras. Neste momento, Maria

recorre à carta como forma de desabafo, escrevendo para a amiga que reside na cidade:

Querida Fernanda.
Quando parti do Rio de Janeiro para o degredo da roça, ainda não tinhas regressado da Europa, e por isso ignoras o que de mais intimamente se passou comigo e as minhas quatro filhas durante a tua ausência. Recebendo agora o teu telegrama não posso sufocar o desejo de comunicar-te tudo. Nos seis meses que estiveste longe a minha existência mudou completamente (ALMEIDA, 2021, p.12).

O tom confessional e intimista da escrita epistolar, sobre o qual discorreremos anteriormente, manifesta-se nas primeiras linhas da correspondência de Maria, indo ao encontro do que Angela Gomes propõe acerca deste tipo de escrita:

O ato de escrever para si e para os outros atenua as angústias da solidão, desempenhando o papel de um companheiro, ao qual quem escreve se expõe, dando uma ‘prova’ de sinceridade. Há necessidade e prazer na troca de cartas (GOMES, 2004, p. 20).

Prazer e necessidade são igualmente compartilhados pelos dois lados na troca de correspondências: Maria e as filhas buscam um suporte emocional e intelectual na amiga Fernanda que, por sua vez, enxerga, na oportunidade de auxiliar as mulheres do Remanso, uma forma de atenuar a monotonia da sua vida no meio urbano e colocar em prática suas concepções em relação ao futuro do Brasil.

Um dos aspectos centrais do romance de Júlia Lopes de Almeida emerge justamente das posições discursivas

distintas postas em diálogo na construção relacional da identidade dessas mulheres. O abismo existente entre o pensamento e a experiência de vida das duas personagens mais velhas, bem como a aparente incomunicabilidade entre elas, é visível tanto na resposta de Fernanda ao desabafo de Maria quanto na reação desta às palavras da amiga:

em vez de acoroçoar a melancolia das tuas pequenas, suspirando por alegrias extintas e assinando-lhes jornais de modas que elas não podem seguir nessas paragens benignas, assina de preferência revistas agrícolas [...] (ALMEIDA, 2021, p.14).

Tu foste cruel: em vez de nos despreveres o que te cerca e embeleza a vida, entretive-te a falar-nos desta roça monótona, em que as horas se arrastam como velhas trôpegas por um caminho sem curvas, sem imprevistos e sem interesse... (ALMEIDA, 2021, p.17).

Situadas em ambientes opostos – campo e cidade, respectivamente – Maria e Fernanda discordam mutuamente acerca das visões que têm em relação ao contexto em que vivem. Ao passo que, para aquela, a fazenda Remanso e seu entorno se mostram, inicialmente, o espaço da solidão, da tristeza e da falta de esperança, para esta o ambiente rural representa o espaço do trabalho, da alegria e do progresso, tanto para Maria e suas filhas quanto para o Brasil. Tal oposição é explicitada na metáfora construída pela proprietária da fazenda para ilustrar a inversão de posições entre ela e a amiga de longa data: “[n]o contínuo desencontro da vida, quis Deus pôr a tua alma virgiliana no rumoroso centro da nossa civilização e a minha alma mundana nas regiões quietas da serra” (ALMEIDA, 2021, p. 33). Ou seja, apesar de todas as

afinidades que tornaram possível uma amizade tão forte e duradoura, as duas mulheres parecem, ao menos no início da narrativa, estar ocupando uma o lugar que pertence à outra.

No que tange à troca de confidências, projetos e desejos que ocorre entre essas personagens femininas, é interessante observar que o caráter dialógico do gênero epistolar implica também uma heterogeneidade no discurso, quando comparamos as cartas trocadas entre Maria e Fernanda com as que esta envia e recebe das filhas da amiga:

E só a ti direi que muitas noites, sentindo toda a casa adormecida, abro a minha janela e contemplo as estrelas com o mesmo anseio de confiança dos meus quinze anos! Sinto-me então como uma ave que se visse nos ares, em alto mar, sem um mastro ou um rochedo para o pouso. Esta solidão é grande demais para mim e maldigo a natureza impiedosa, que me envelhece o corpo sem me envelhecer simultaneamente a alma! Se souberes também de um remédio para esta agonia, manda-o depressa (ALMEIDA, 2021, p. 35).

MARIA.

Preparava-me eu ontem para o meu passeio das 5 horas, quando meu marido mandou chamar-me ao seu escritório. Tive um sobressalto. Apesar de toda minha filosofia e sobretudo de toda a lucidez do meu espírito, que em todas as circunstâncias vê mais ou menos as coisas como elas são, supus tratar-se de algum caso grave. Pareceu-me mesmo notar uma certa palidez na face estúpida da criada que me trouxe o recado. A primeira ideia que me assaltou o espírito foi a de um desastre em meu filho, que anda

agora pela Suécia estudando a organização das escolas e patinando furiosamente nos duros gelos daquele país. A impressão foi tão forte, apesar de absurda, que me fez cair das mãos o chapéu que exatamente nesse instante eu ia pôr na cabeça (ALMEIDA, 2021, p. 75).

DE JOANINHA A FERNANDA.

Minha senhora.

[...]

Mal sabia a minha mãezinha em que eu estava pensando. Pensava em pedir à minha boa amiga D. Fernanda que me ensinasse a cultivar violetas, que sempre foram a sua flor predileta, e cujos ramos brilharão nas grandes e velhas salas do Remanso, como jóias em escrínios esfolados... Vou-lhe dizer uma coisa grave: a Clara ficou com a sua pontinha de inveja pelo presente que eu recebi e já muito particularmente me confidenciou que se acha também com ânimo para fazer algo pelo Remanso.

Se ela criasse pombos? Que lhe parece? Vacilo entre pombos e coelhos, desses todos brancos que se enovelam como grandes pompons de pó de arroz... (ALMEIDA, 2021, p. 24).

QUERIDA CECÍLIA

Acabo de receber uma carta tua em que reclusas o cumprimento de uma promessa que lhes fiz há dias a respeito das estradas. Agrada-me o teu interesse. Aí vai a história em estilo de quem se sente em crise de grande pobreza intelectual (ALMEIDA, 2021, p. 35).

Como podemos observar nitidamente, a relação estabelecida entre Fernanda e Maria, amigas de longa data e da mesma faixa de idade, é bem distinta da que se ve-

rifica entre aquela e as jovens. Tal diferença, parece-nos, não decorre apenas do tempo de amizade que é distinto, mas de uma diferença que é também geracional. Nesse sentido, o teor e o tom das cartas trocadas entre as duas mulheres mais velhas possuem traços muito particulares, servindo de canal para o desabafo de angústias e preocupações em larga medida comuns a ambas. Retomando as já mencionadas observações de Foucault (2004) acerca deste gênero, podemos dizer que, nas cartas, Maria elabora uma escrita de si, a partir da qual se revela de um modo que, como ela mesma afirma no primeiro excerto, só consegue fazer diante da amiga. De forma recíproca, também Fernanda se vale das mensagens que envia à proprietária da fazenda Remanso para compartilhar suas preocupações em relação ao filho que vive longe, tal como vemos no segundo trecho. Por seu turno, quando as missivas têm as moças como remetentes ou destinatárias, o diálogo com a personagem que vive na cidade trata de assuntos não tão densos, de forma geral mais pragmáticos e menos reflexivos, os quais são abordados em linguagem igualmente mais leve, a exemplo do que observamos no terceiro e no quarto excerto apresentado.

Mais do que apenas marcar uma diferença em termos de relação entre as personagens, esse aspecto chama a atenção para um traço que pode ser vinculado à já discutida identidade relacional feminina de que fala Elizabeth Abel (1981), qual seja, o redimensionamento da ideia que essas personagens têm de si mesmas, a partir da amizade que as aproxima. Nesse sentido, é interessante observar que, ao longo da troca de cartas, não apenas as duas mulheres mais velhas reforçam a ideia de que a intimidade e a cumplicidade que compartilham permitem que se vejam quase como irmãs, como também a própria Fernanda, por sua vez, assuma, para as moças

do Remanso, o papel de uma “segunda mãe”, a partir da projeção do vínculo entre mãe e filha que se constrói em uma relação de amizade com uma mulher vista como mais sábia. Muito embora tente, de início, negar essa influência, a personagem acaba, ao longo da narrativa, deixando transparecer esse redimensionamento da sua identidade de mãe, quando, em uma das cartas à amiga, refere-se às moças como sendo “tuas filhas”, deixando escapar, algumas linhas adiante, o sentimento de que ela, Fernanda, nutre um sentimento maternal pelas jovens, ao afirmar que “*nossa* Joaquina tomou a si uma tarefa curiosa e mais importante do que se poderá afigurar a espíritos banais” (ALMEIDA, 2021, p. 38, grifo nosso).

No entanto, o caráter particular dos sentimentos compartilhados pelas personagens femininas do romance não é o único aspecto que norteia a construção do enredo. Retomando a proposta do projeto de transformação do espaço da fazenda, podemos observar, desde as primeiras correspondências trocadas, a recorrência de uma tônica que perpassa grande parte dos diálogos entre as mulheres, e que pode ser tomada como instrumento “potencializador” de todo o processo de mudança: trata-se da educação voltada para a conquista de direitos e para a emancipação feminina. Em *Correio da roça*, a educação das personagens femininas é pensada de forma expandida, de modo a configurar-se como um caminho para a mulher encontrar a realização no trabalho, conforme podemos verificar nos trechos que se seguem:

As tuas quatro filhas, educadas no colégio de Sion só com destino as salas ou as sacristias, veem-se dentro das grossas paredes desse velho casarão do Remanso, como freiras em um convento (expressão tua), em que apenas é permitida a entrada do folhetim romance e nada mais. É pouco.

[...] Impõe a cada uma das tuas filhas uma tarefa diferente, que a agite, que a obrigue a andar ao sol, ao vento, a chuva; observa que elas entrem para o seu trabalho com o corpo e a alma (ALMEIDA, 2021, p.15).

Em caso nenhum da vida os pais se devem arrepende de terem gastado com a educação dos filhos o melhor dos seus bens; assim como não há profissão nenhuma que não possa ser exercida tão melhormente quão melhormente é instruída a pessoa que a exerce (ALMEIDA, 2021, p. 20).

Por trás de um aparente discurso didático-pedagógico, que pode ser inicialmente confundido com uma ferramenta mantenedora do pensamento patriarcal, esconde-se a lógica subversiva do posicionamento de Fernanda acerca da educação da mulher: a instrução feminina não deve limitar-se às salas e/ou sacristias, com o objetivo único de formar donas de casa cultas e capazes de doutrinar os filhos. Além de capacitarem o sujeito feminino para a ocupação de diversificados postos de trabalho, as práticas educativas, no romance em questão, são concebidas como estratégias para evidenciar o potencial feminino na transformação da realidade educacional e econômica nacional, tendo em vista a inserção das mulheres como protagonistas na discussão dos rumos do País, como verificamos nos seguintes excertos:

A ambição do dinheiro é a manivela que, inconscientemente ou conscientemente, nos faz danças a todos; aproveita essa circunstância em favor da outra, a de veres tuas filhas interessadas pelo progresso e a redenção das terras abandonadas em que vivem e pela civilização dessa gente do povo que lhes rodeia a fazenda e que vegeta mais

do que vive, sem proveito nem glória para o Brasil nem para si (ALMEIDA, 2021, p.16).

Palpita-me que se em todas as fazendas houvesse alguém com a mesma coragem e o mesmo entusiasmo que minhas filhas estão revelando agora, o Brasil dentro de poucos anos deixaria de ser um país de analfabetos [...] Todas as grandes propriedades rurais deveriam ser obrigadas a manter uma escola, auxiliada ou não pelo governo dos Estados respectivos (ALMEIDA, 2021, p. 33).

A troca de cartas entre Fernanda e as mulheres da fazenda Remanso revela, portanto, a construção de uma rede de aprendizagem mútua entre as personagens, que desenvolvem suas habilidades e potencialidades a partir do intercâmbio de diferentes saberes, reforçando a importância da educação no projeto de reformulação da fazenda e na ressignificação da vida dessas mulheres, que passam a se reconhecer como figuras com um papel ativo no processo de “imaginação da nação”. Ao passo que Fernanda realiza leituras e pesquisas sobre agricultura e pecuária para poder aconselhar Maria e as filhas, estas leem atentamente as correspondências, assimilando os conhecimentos compartilhados pela amiga e colocando-os em prática na realização das tarefas da fazenda. Os progressos no Remanso, por sua vez, retornam à Fernanda em forma de agradecimento, por meio dos relatos das mulheres na lida com o campo:

A transformação destas terras e destes hábitos parecia-me tarefa superior às minhas forças; e tão que desabafei contigo e que tua palavra clara e amiga respondeu com afirmações as minhas dúvidas, com energia aos meus desfalecimentos... [...] Na fé miraculosa das tuas ideias empreendeste

a salvação da minha vida e começaste a legislar de lá, em cartas sedutoras, as leis porque nós deveríamos reger no Remanso. [...] Aprendi assim que é preciso não desanimar nunca, e tirar partido para o bem, das próprias mãos elementos de que dispomos. Aprendi que o prazer de criar sobrepuja todos os outros que possamos ter no mundo (ALMEIDA, 2021, p. 61).

Dessa forma, a partir dos ensinamentos e das sugestões de Fernanda, Maria e as filhas reorientam suas ações na fazenda, tornando-a um lugar repleto de vida e possibilidades, enquanto que Fernanda sente-se prestativa e alegre por, de alguma forma, fazer parte do projeto de renovação do Remanso. Quebra-se, portanto, a concepção patriarcal da existência de uma rivalidade entre as mulheres que, por essa ótica, deveriam competir entre si por posições de destaque. A amizade entre Fernanda e as mulheres da fazenda subverte tal lógica, tornando-se um meio para o crescimento de ambos os lados, a partir de um processo de construção de uma identidade relacional, que tem por base a amizade com outras mulheres e a estrutura dialogada própria do gênero epistolar.

Contudo, como acreditamos já ter demonstrado até aqui, os efeitos desse processo transcendem os limites do privado e do doméstico, comumente tomados, no imaginário ocidental, como espaços simbólicos relegados ao feminino e à escrita de cartas. Nesse sentido, é interessante observar que é justamente o caráter de interação, inerente ao texto epistolar, que oportuniza às personagens femininas do romance conceberem sua identidade como um processo em aberto e, dessa forma, redimensionarem sua condição de sujeitos femininos na troca de experiências e confidências com outras mulheres. Mais do que isso, tal redimensionamento da

ideia de si, fruto de uma identidade construída de forma compartilhada, altera a compreensão dessas mulheres em relação ao papel que cabe a elas e também ao espaço rural no processo de pensar e construir a nação republicana e moderna, que começa a se erguer no início do século XX. Se, conforme apontam Rita Terezinha Schmidt (2017), Michele Perrot (1998) e Mary Louise Pratt (1994), dentre outras, as premissas iluministas da modernidade excluíram as mulheres da arena política, Fernanda, Maria, Cordélia, Joaquina, Clara e Cecília rompem essa condição limitante e, ainda que restritas ao contexto doméstico e a um gênero vinculado ao espaço privado, assumem o papel de protagonistas na discussão de assuntos fundamentais para o País.

Na esteira dessas considerações, um aspecto que chama a atenção no romance de Júlia Lopes de Almeida é o fato de que a constituição dessa identidade feminina relacional envolve a passagem da instância do “cuidar de” para a do “cuidado com”, tal como essas ideias são definidas por Joan Tronto (1997). Assim, problematizando o senso comum que pressupõe a segunda atitude como masculina, por estar mais vinculada ao público, e a primeira, como feminina, por corresponder em geral ao âmbito privado, notamos que um traço, em princípio tomado como definidor de uma concepção reducionista de feminino, tal como o cuidado com as crianças da família, amplia-se para um cuidado com as crianças das famílias dos arredores da fazenda, assumindo, por fim, o caráter de um “cuidar de”, uma preocupação com a formação dos futuros cidadãos brasileiros. Esse é o movimento que se verifica na transição da preocupação “de mãe” de Maria, que inicialmente tem receio de a educação burguesa das filhas ser algo desnecessário na realidade “inóspita” e “sem atrativos” da fazenda, para o orgulho

que a personagem sente, mais ao final da narrativa, do papel que ela e suas filhas passaram a desempenhar na construção de um Brasil próspero e moderno:

Quando vejo minhas filhas ativas, úteis, estudando os meios de espalharem ao redor de si a instrução, a saúde, a alegria; quando vejo a pequenada italiana da nossa escola escrever ele em português, nacionalizando-se sem esforço, e os acudirem aos jardins floridos que nos rodeiam a casa, eu sinto que não vim ao mundo para um fim inútil, pois que ao mundo a minha atividade, o meu esforço e o meu carinho fazem algum benefício. Já uma vez escreveste que “a lavradora mais do que qualquer mulher pode exercer no Brasil uma influência benéfica sobre todos e tudo que a rodeiam”. Tinhas razão; porque na nossa vida do campo há tudo por criar. A mulher do fazendeiro, as filhas dos fazendeiros têm uma missão elevada a cumprir, a missão de tornar a vida, sua e dos seus, bela e superior (ALMEIDA, 2021, p. 61-62).

As palavras de Maria no trecho supracitado, reconhecendo a pertinência das observações que Fernanda apresenta ao longo das cartas que trocam, destoam significativamente das ideias que a proprietária da fazenda Remanso sustentava no início da narrativa. Longe de ser algo fortuito, essa revisão é resultado de um redimensionamento da sua própria concepção do que significa “ser mulher” e, por extensão, um alargamento em relação ao que se pressupõe ser o papel desempenhado pela mulher e pelo espaço rural no projeto de nação moderna que subjaz à construção do Brasil República. Nesse sentido, a partir da troca de experiências, confidências e conhecimento via cartas, as protagonistas de *Correio da roça* vão (re)escrevendo a si mesmas, (re)ocupando seu espaço no

debate das questões públicas e, conseqüentemente, (re) dimensionando sua importância no processo de imaginar, construir e narrar a nação.

Considerações finais

Este estudo teve por objetivo analisar o redimensionamento da hierarquização rural/doméstico *versus* urbano/nacional, evidenciado na troca de cartas entre as personagens femininas da obra *Correio da roça*, publicada por Júlia Lopes de Almeida, em 1913. No decorrer das três seções desenvolvidas, buscamos verificar de que forma as questões do doméstico (ou privado) e do nacional (ou público) se inter-relacionam na construção da narrativa epistolar, expandindo os limites da atuação feminina na sociedade do Brasil República, nos primórdios do século XX. Na narrativa, as práticas educativas e o trabalho, voltados à emancipação feminina e à inserção das mulheres como protagonistas no processo de “imaginar” a nação, constituem-se como temas centrais do enredo, elaborado a partir da troca de bilhetes postais e de cartas entre Fernanda e as mulheres da fazenda Remanso (Maria e as filhas Cordélia, Joanhina, Clara e Cecília). Instaure-se, assim, a partir de uma rede de compartilhamento de conhecimentos, um processo de aperfeiçoamento e crescimento mútuos das personagens.

Por meio da escrita de cartas, ato estruturador do romance epistolar, é criada uma complexa relação de sociabilidade entre emissor e receptor, em um processo que Foucault (2004) define como “uma abertura de si que se dá ao outro”: na medida em que escreve-a para seu destinatário, o remetente revisa seus próprios atos e emoções, em um movimento reflexivo de introspecção. Nesse palco de permutas dialógicas, o leitor é um observador privilegiado, acompanhando de perto as

percepções e marcas identitárias dos enunciadores das correspondências.

No Brasil, conforme verificamos, não é possível falar na existência de uma tradição literária epistolográfica. Embora a atividade de escritores como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, expressa na troca de correspondências iniciada por volta de 1920, tenha contribuído notoriamente para a definição de esboços teóricos e práticos iniciais do que viria a ser uma escrita epistolar brasileira, o romance em cartas não alcançou sucesso no País. Cabe destacar, no entanto, que, antecedendo Andrade e Bandeira, em 1913, o romance escrito por Júlia Lopes de Almeida despontava como a primeira narrativa epistolar publicada na literatura brasileira. Mas, se *Correio da roça* apresentava traços de uma escrita inovadora e crítica, inaugurando uma tradição literária até então desconhecida – ou muito pouco difundida – no Brasil, por que a obra da escritora não recebe a mesma atenção dos nomes consagrados da epistolografia literária brasileira? Podemos encontrar respostas para esse questionamento no contexto social e histórico que, por muito tempo, pautando-se em um discurso patriarcal, restringiu a escrita ao domínio masculino.

A partir das reflexões de algumas importantes teóricas do feminismo, buscamos demonstrar de que forma a sociedade patriarcal se vale de argumentos biológicos para restringir as mulheres ao espaço doméstico e à esfera da emoção, dificultando, quando não impedindo de forma categórica, a presença e a contribuição delas no espaço público e na arena das discussões políticas, mais especificamente na elaboração daquilo que Benedict Anderson (2008) chama de “comunidade imaginada” da nação. Contudo, como vimos, muitas escritoras, como é o caso de Júlia Lopes de Almeida, romperam essas bar-

reiras, social e culturalmente impostas, e fizeram ouvir sua voz no debate das questões nacionais.

No que tange estritamente ao romance epistolar *Correio da roça*, tal problematização do *status quo* torna-se ainda mais complexa, na medida em que coloca em jogo uma discussão que abarca também o caráter relacional da identidade feminina. Assim, tendo por base as contribuições de pensadoras como Luce Irigaray (2017) e Elizabeth Abel (1981) acerca dos processos de troca e de amizade entre mulheres, tentamos apontar e discutir a forma como, justamente a partir dos elementos dialógicos próprios do gênero epistolar, as personagens da obra articulam o redimensionamento da sua identidade feminina a uma revisão do papel da mulher e do espaço rural, no processo de pensar e construir um Brasil moderno, em termos estruturais e econômicos.

Referências

ABEL, Elizabeth. (E)Merging Identities: the dynamics of female friendship in contemporary fiction by women. *Signs*, v. 6, n. 3, p. 413-435, 1981.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Correio da roça*. (eBook Kindle). São Paulo: Editora LeBooks, 2021.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Introdução. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Correio da roça*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2014. p.11-21.

BETTIOL, M. R. B. Mário de Andrade e a especificidade do gênero epistolar: o esboço de uma teoria. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros [S. l.]*, n. 65, p. 227-236, 2016.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/125229>. Acesso em: 12 jun. 2022.

CHODOROW, Nancy. *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.144-162.

FRANCO, Jean. Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Trad. de Cristina Cavalcanti. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 99-126.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p.7-26.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. Trad. de Cecília Prada. São Paulo: Ed. do Senac São Paulo, 2017.

JANKOWSKY, B. A carta no romance: o romance em cartas. *Letras de Hoje*, v. 11, n. 1, 2014, p.25-40. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/19125>. Acesso em: 10 jun. 2022.

LAJOLO, Marisa. Romance epistolar: o voyeurismo e a sedução dos leitores. *Matraga*, v.14, 2002, p.61-75 Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga14/matraga14a04.pdf> Acesso em: 15 jun. 2022.

MORAES, Marcos Antonio (org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MUZI, Joyce Luciane Correia; ZOLIN, Lúcia Osana. Entre a cidade e o Remanso, mulheres educadas e trabalhadoras: a representação da mulher em Correio da roça, de Júlia Lopes de Almeida. *Revista Graphos*, v.14, n. 2, p.115-123, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/13531> Acesso em: 10 jun. 2022.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michele Zimbalist; LAMPHERE, Louise (org.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 95-120.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. Trad. de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PRATT, Mary Louise. Mulher, literatura e irmandade nacional. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Trad. de Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 127-157.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, M. H. (org.). *Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

SOMMER, Doris. Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Trad. de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.158-183.

TRONTO, Joan C. Mulheres e cuidados: o que as feministas podem aprender sobre a moralidade a partir disso? In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (org.). *Gênero, corpo, conhecimento*. Trad. de Brita Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997. p. 186-203.

Relações familiares na obra *O funil do diabo*, de Júlia Lopes de Almeida

Cristina Löff Knapp
Gisele Troian Guerra
Raíssa Moraes

Pouco depois, por entre os penhascos do alto fizeram um ponto. Que olhassem bem para o chão... Que tivessem cuidado... Num vão da rocha, só perceptível a quem o visse de cima, cavava-se uma bacia de bordos escalavrados, que se ia estreitando no interior até a um marulhar de águas implorativas. Pouco a pouco, a medo, todos se tinham ido mais ou menos inclinar-se sobre ela a ver se lhe lobrigavam o fundo. Luiz batizou-a logo com o nome de “Funil do Diabo” – o que fez benzer-se a avó. Parecia falta de religião dar um tal nome a uma coisa que estava tão perto do céu... (Júlia Lopes de Almeida).

Introdução

A instituição familiar é uma das mais antigas na constituição da sociedade. Ela pode ser considerada um dos seus pilares e a base da formação de muitos indivíduos. As relações que os membros de uma família estabelecem entre si são de suma importância para consolidar o caráter dos indivíduos que a ela pertencem. Muitas delas têm um bom convívio, embora possam surgir desavenças, intrigas e até segredos que não podem ser revelados.

A temática das relações familiares está presente na obra *O funil do diabo* (2015), de Júlia Lopes de Almeida. Esse romance foi resgatado pela pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart, a partir do manuscrito entregue a ela

pelo neto de Almeida. Segundo Muzart (2015), não há como saber ao certo o ano desse escrito, todavia, é possível deduzir que tenha sido elaborado por volta de 1930, devido à obra mencionar a referida década. Portanto, trata-se de uma obra póstuma, pois a escritora faleceu em 1934 e o livro teve sua primeira edição em 2015, pela Editora Mulheres. Ademais, também ressaltamos as palavras de Muzart diante do caráter inédito do tema abordado por Almeida. Assim sendo, a pesquisadora afirma:

Mas é diferente de todos os demais romances que ela publicou e que fizeram tanto sucesso, como *A falência*, *A Viúva Simões*, *A intrusa*, pois não está trazendo uma história que se preocupe com o momento brasileiro como o encilhamento, a abolição ou, mesmo, a questão do trabalho para a mulher, como em *A intrusa* ou em outros textos (MUZART, 2015, p. 14).

Logo, temos uma história que explora o cotidiano das famílias burguesas do século XX; entretanto, deixa de lado a narração dos modos e das práticas da elite e passa a investigar temas polêmicos da época, como a submissão feminina, as intrigas familiares e a loucura.

A obra de Júlia Lopes de Almeida evidencia o cerne do vínculo entre as pessoas que constituem o núcleo familiar, já que, envoltos à intriga principal, que é o furto ao cofre da protagonista do romance, os personagens encontram-se em uma rede de desconfiança e segredos, mesmo vivendo sob o mesmo teto. Diversas vezes são retomadas situações do passado para explicar os laços entre os membros da família e, a partir desses lapsos de resgate por meio da memória, é possível que se conheça mais pormenores acerca da trajetória, da personalidade e das relações interpessoais dos personagens, detalhes que

permitem a investigação de seus comportamentos diante da situação inicial da narrativa.

Com relação à submissão feminina, serão analisadas as situações e os costumes aos quais eram subjugadas as mulheres na primeira metade do século XX, para que se compreenda melhor o comportamento das figuras femininas representadas na obra, assim como a atitude delas em relação às figuras masculinas e às situações pelas quais passam no cotidiano. Além disso, será trabalhada a temática da loucura na questão referente ao modo como o transtorno mental era circundado por preconceitos, piores à época em que a narrativa é situada, e as consequências dessa espécie de vergonha e negação que rodeava o contexto do indivíduo com o distúrbio psíquico – principalmente se fosse homem, já que há uma série de questões referentes ao modelo “ideal” de masculinidade –, incluindo o impacto disso em sua vida amorosa e familiar, como é o caso do personagem André.

Em termos de análise literária, há, ainda, poucos estudos referentes à obra, muito devido ao ano de seu resgate e posterior publicação, que data de 2015. Por enquanto, há as investigações feitas com base nas obras de Júlia Lopes de Almeida: “Mulheres, família e loucura em *O funil do diabo*, de Júlia Lopes de Almeida”, de Gabriela Simonetti Trevisan (2018), e “O desejo e suas representações nas personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida”, de Tatiana Czornabay Mânica (2018).

Há poucos materiais aprofundados sobre Júlia Lopes de Almeida, como pontua Mânica (2018, p. 16), principalmente se comparados em quantidade a autores contemporâneos a ela, como Raul Pompeia, Machado de Assis e Olavo Bilac. Isso se dá devido ao fato de existir uma peneira hegemônica que restringe os escritos de au-

toria feminina e, conseqüentemente, os estudos a partir destes escritos.

Mesmo que o cânone literário, vigente no Brasil com o plano de construção de uma identidade nacional ainda no século XIX, tenha imposto restrições sobre o que se sabe acerca de literatura e excluído os escritos das mulheres e dos segmentos sociais menos favorecidos, a produção de autoria feminina foi resgatada em um processo de “historicização”, que se ergueu como resistência contra essa ideologia reguladora (ZOLIN, 2009). Além disso, outra explicação para o esquecimento de algumas vozes femininas está relacionado ao gênero literário escolhido para produção, conforme assinala Muzart (1997). “As poetisas são, em geral, aceitas, mesmo que o sejam apenas com benevolência, e que algumas foram respeitadas [...]”, todavia, “o mesmo não se pode dizer [...] das teatrólogas e as romancistas, as mais esquecidas” (MUZART, 1997, p. 87).

O cabedal teórico que constituirá essa análise será embasado nos estudos de Candido (1976), Del Priore (2001, 2004, 2013, 2020), D’Incao (1992, 2004), Duarte (2019), Muzart (1997, 2015), Perrot (2008), Ruela (2009), Telles (2004) e Zolin (2009). Para melhor contextualizar a obra, será feita uma conceituação acerca do patriarcalismo enraizado na constituição familiar burguesa no século XX, no Brasil e, também, sobre a ascensão da escrita de autoria feminina no País, a partir desse mesmo século.

O patriarcalismo e a constituição da família burguesa no século XX no Brasil

A família brasileira se constitui a partir da chegada dos portugueses ao Brasil e seu modelo é o patriarcal, ou seja, a dominação masculina impera e o homem

é o centro do poder e a base da formação familiar. Conseqüentemente, essa dominação recaiu sobre as mulheres, de tal modo que sofreram com a vigilância e passaram por constrangimentos em suas uniões, de forma autoritária ou adoçada, na sua vida pessoal (D'INCAO, 2004, p. 195).

O patriarcado, de acordo com Del Priore (2020, p. 10), está presente em quase todas as culturas do mundo e é um sistema que dita serem os homens os sujeitos responsáveis por alimentar, proteger a família e assumir as funções fora de casa. Às mulheres, cabe educar os filhos e organizar o lar. Ainda, segundo a autora, a partir da década de 70 o conceito “patriarcalismo” passou a ser utilizado pelo feminismo, para designar o sistema social de opressão das mulheres pelos homens e começou a ser contestado, já que “causa de todos os males, ‘patriarcado’, assim como o adjetivo ‘patriarcal’, passou a ser usado para classificar relações desiguais e as sociedades em que homens exploram, desrespeitam e maltratam as mulheres” (DEL PRIORE, 2020, p. 10-11).

Ao pesquisar no dicionário de Língua Portuguesa,¹ a primeira definição do conceito “família” a ser encontrada refere-se a um grupo de pessoas que vive sob o mesmo teto, e a segunda, a um grupo de pessoas que têm uma ancestralidade em comum. Percebemos, logo, que a conceituação do termo abrange diferentes formas de constituição familiar, não sendo restrita à “convencionalidade” imposta pelos padrões patriarcais. A abertura permitida pela definição se encaixa ao estudo, no que se refere às diferentes concepções de formatos familiares, que podem ser encontrados mesmo em uma obra conce-

¹ HOUAISS, Antônio. *Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

bida na primeira metade do século XX, como é o caso do objeto deste estudo.

Desde a chegada dos portugueses ao Brasil, o papel da mulher como mãe, companheira e filha se destacou. No início, não se tratava exatamente da mulher branca, já que “a escassez de europeias e a presença de indígenas favoreceram a miscigenação e os concubinatos” (DEL PRIORE, 2013, p. 12). A mulher era tida como incapaz, assim como as crianças e os doentes, e a ela só cabia o papel de organizar a base familiar para manter toda sua estrutura intacta, incluindo educar os filhos, de acordo com os preceitos cristãos, alfabetizá-los, tomar conta da saúde física e espiritual deles e ainda obedecer e ajudar o marido, como destaca Del Priore (2013, p. 12). A autora expressa em seu livro *Histórias e conversas de Mulher* (2013) que a soma dessa tradição portuguesa à colonização agrária e escravista resultou no “patriarcalismo brasileiro”, instrumento que

[...] garantia a união entre parentes, a obediência dos escravos e a influência política de um grupo familiar sobre os demais. Tratava-se de uma grande família reunida em torno de um chefe, pai e senhor forte e temido, que impunha sua lei e ordem nos domínios que lhe pertenciam. Sob essa lei, a mulher tinha de se curvar (DEL PRIORE, 2013, p. 12).

Além disso, a família patriarcal que se menciona não era restrita ao trio: pai, mãe e filhos, pois incluía também os parentes, filhos ilegítimos ou de criação, afilhados, empregados, padrinhos e madrinhas. Mas, ainda assim, a noção de família variou conforme os diferentes grupos sociais: famílias pequenas, de solteiros e viúvos, de mães e filhos sem companheiros nem pais e também famílias de escravos (DEL PRIORE, 2013, p. 14).

Historicamente, no século XIX, o surgimento da família burguesa ocorreu juntamente com a consolidação do capitalismo e, conseqüentemente, a ascensão da burguesia. Por isso, sucedeu-se uma reorganização das vivências familiares e domésticas, principalmente porque não havia diferenciação entre o espaço público (a rua) e o espaço privado (casa), sendo o lar responsável por privatizar a família e permitir que ela exercesse sua intimidade (D'INCAO, 2004).

À vista disso, também observamos o estilo de vida da elite, influenciado pelos costumes da aristocracia portuguesa, prevalecendo dentro dos lares burgueses. D' Incao (2004, p. 190) afirma que “as salas de visita e os salões – espaços intermediários entre o lar e a rua – eram abertos de tempos em tempos para a realização de saraus noturnos, jantares e festas”. Ainda em relação aos costumes da elite, a autora assinala que

os círculos sociais se ampliam, as mulheres da elite saem às ruas e salões exibidas e coquettes, rapazes ambiciosos abraçam profissões liberais e adentram os salões das melhores famílias – ampliam-se o mercado conjugal e as possibilidades de escolha entre os grupos mais abastados. As normas de comportamento tornam-se mais tolerantes, desde que se mantenham as aparências, e o prestígio das boas famílias não fique abalado (D' INCAO, 2004, p. 198).

Podemos observar que a constituição de família se modificou, principalmente, em relação aos novos costumes adquiridos pela elite, que começou a se relacionar com famílias mais abastadas. Todavia, as aparências não se alteraram, visto que manter o *status* social ainda era um dos objetivos almejados pela burguesia em ascensão.

Já o início do século XX, período da Primeira República brasileira, é marcado pela luta sufragista, pelo direito à educação, que já decorre desde o século XIX, ao trabalho e à cidadania plena às mulheres, assim como por um feminismo burguês que logrou ocupar a grande imprensa com suas reivindicações, nas palavras de Duarte (2019, p. 26-34). A conquista do direito ao voto para as mulheres, na década de 30, era uma luta que já perdurava desde o século XIX, e as consequências – além do direito de exercer a cidadania – foram nas novas formas de relacionamento entre moças e rapazes da época, tanto entre gente comum como na burguesia, e esses costumes enfraqueceram as iniciativas casamenteiras da família, já que, então, eram as partes interessadas que decidiam por si (DEL PRIORE, 2013, p. 66).

No mercado de trabalho, as mudanças econômicas foram favoráveis para a mulher, no quesito de ter deixado de ser responsável por tantas tarefas domésticas e começar a formar sua personalidade, carreira profissional e, conseqüentemente, traçar seus objetivos. Del Priore (2001, p. 96) faz uma comparação entre gerações, e que assinala significativamente essas mudanças: “nossas avós, diferentemente de nós, eram ao mesmo tempo mestras, pois nos ensinavam as primeiras letras e os primeiros livros; e médicas, pois nos curavam com chás e mezinhas caseiras”. Sendo assim, podemos observar a mulher se tornando mais independente, isto é, não precisando se doar inteiramente à família.

Entre os anos de 1950 e 1954, época do suicídio de Getúlio Vargas e eleições diretas, houve a ascensão da classe média no Brasil. Após a Segunda Guerra Mundial, o País assistiu ao crescimento urbano e à industrialização sem precedentes, que trouxeram boas consequências de aumento das possibilidades educacionais e profissionais

para as mulheres. Mas, ainda de acordo com Del Priore (2013, p. 70-71), essas mudanças não atingiram as mentalidades, já que as discrepâncias entre papéis femininos e masculinos continuavam aparecendo, assim como a moral sexual diferenciada e o trabalho da mulher que continuava rodeado por preconceitos, encarado como subsidiário ao trabalho do “chefe da casa”.

A escrita de autoria feminina: uma das conquistas do século XX

As produções literárias não somente brasileiras, do século XIX, denotam a escassez de escritoras femininas. Somente no século XX é que foram surgindo mais nomes. É possível constatar essa situação de exclusão na historiografia literária que é quase nula, em relação ao registro de escritoras do século XIX, consequência de uma sociedade patriarcal que privilegiava a escrita masculina.

Duarte (1997) pontua que algumas mulheres publicaram sob pseudônimos, inclusive masculinos, para evitar críticas. Ressalta, também, o fato de que se já houvesse um homem escritor na família, a mulher não poderia escrever para não fazer sombra aos escritos masculinos. A leitura e a escrita tiveram fundamental relevância para a mulher ter consciência da posição que tinha na sociedade androcêntrica. Conforme escreve Duarte (2017, p. 14), isso só foi possível a partir da leitura, pois ela despertou a consciência “da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e proporcionou o surgimento de escritos reflexivos e engajados”.

Com a ascensão da burguesia consolidou-se um novo tipo de família, estabelecido a partir da figura feminina, que não era considerada o centro do poder, mas a organizadora desse novo lar e dos cuidados com o marido, os filhos, empregados e a casa. O ideal de

mãe e esposa perfeita levava em consideração uma boa educação da mulher, com o intuito de que ela soubesse se portar nos eventos sociais do marido. Todavia, a boa educação era básica, apenas com fim de sociabilidade, ou com a finalidade prática de tocar algum instrumento musical. Telles salienta:

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como potência do mal. Esse discurso que naturalizou o feminino, colocou-o além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição (TELLES, 2004, p. 402).

A visão da mulher apresentada por Telles é dialética, isso porque ora era delicada e meiga, ora o oposto disso, principalmente quando desenvolvia atitudes que desagradavam o domínio masculino ou a moral da sociedade da época. Além disso, também era vista como fonte inspiradora, a musa, com suas feições delicadas e angelicais. Telles (2004) assinala:

A mulher serviu também de espelho mágico entre o artista e o Desconhecido, tornando-se Musa inspiradora e criatura. Para poder tornar-se criadora, a mulher teria de matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e teria de enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência. O processo de matar o anjo ou o monstro refere-se à percepção das prescrições cul-

turais e das imagens literárias que de tão ubíquas acabam também aparecendo no texto das escritoras (TELLES, 2004, p. 341).

A partir do momento em que a educação adentrou aos lares femininos, a mulher passou de leitora para escritora. Isso emergiu reconfigurando os escritos ficcionais, uma vez que a escrita feminina procurou dar voz aos sujeitos silenciados e oprimidos pela sociedade. Zolin (2004) evidencia que as produções canônicas apresentavam estereótipos já constituídos pela sociedade androcêntrica. Em suas palavras, foi

recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher megera, o da mulher indefesa e incapaz, e entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam (ZOLIN, 2004, p. 170).

Ruela (2009) aponta que a produção literária do sujeito feminino, no período anterior ao surgimento do movimento feminista, apresentou personagens oprimidas pela sociedade patriarcal, tentando se enquadrar nas produções vigentes. A quebra do silenciamento imposto só foi possível no momento em que a educação e a leitura adentraram aos lares femininos. Perrot (2008) informa que aquelas que habitavam os conventos e estavam voltadas para a vida religiosa, conseguiam encontrar meios para escrever e tinham na leitura uma espécie de companhia. A partir desse contexto, fugiam da dominação patriarcal.

Os periódicos eram uma forma de a mulher expressar sua opinião e conseguir escrever e propagar suas criações. As publicações de jornais e revistas da época

eram mais acessíveis do que a publicação de obras literárias. Muitos desses periódicos traziam contos, crônicas, poemas, crítica literária e artigos de opinião. Júlia Lopes de Almeida contribuiu e muito na imprensa da época. Na Revista *A Mensageira*, que circulou na cidade de São Paulo entre os anos de 1897 e 1900, a escritora contribuiu na coluna “Entre amigas”, destacando o ideário da publicação e enfatizando a importância do desenvolvimento intelectual feminino. Conferimos:

A mulher brasileira conhece que pode querer mais, do que até aqui tem querido; que pode fazer mais, do que até aqui tem feito. Precisamos compreender antes de tudo e afirmar aos outros, atados por preconceitos e que julgam toda a liberdade de acção prejudicial á mulher na familia, que é a bem da própria familia, principalmente d’ella, que necessitamos de desenvolvimento intelectual e do apoio seguro de uma educação bem feita. Os povos mais fortes, mais práticos, mais activos, e mais felizes são aquelles onde a mulher não figura como mero objecto de ornamento; em que são guiadas para as vicissitudes da vida com uma profissão que ampare num dia de lucta, e uma boa dose de noções e conhecimentos solidos que lhe aperfeiçõem as qualidades moraes (ALMEIDA, 1987, p. 3).

A citação de Dona Júlia traz à luz a educação para as mulheres, a fim de poderem auxiliar seus filhos, já que “uma mãe instruída marcará no espírito do seu filho o sentimento da ordem, do estudo e do trabalho, de que tanto carecemos. Parece-me que são esses os elementos de progresso e de paz para as nações” (ALMEIDA, 1987, p. 3). Frisamos que as afirmações corroboram o que era defendido no primeiro editorial da revista pela sua diretora, Presciliana Duarte de Almeida. Todavia, fica claro

nas páginas de *A Mensageira* que a instrução da mulher não era apenas destinada à educação de seus filhos, mas sim à luta por direitos, como o acesso à educação, uma grande conquista do século XX.

De fato, a escrita de autoria feminina foi um dos mecanismos utilizados para garantir a conquista da emancipação das mulheres inseridas nesse mundo, sendo também a docência um meio de propagação de ideias, pois “algumas professoras encontram-se mesmo entre as primeiras opositoras à subordinação das mulheres no Brasil que, por meio da palavra impressa, buscavam uma audiência mais ampla para as novas idéias” (HAHNER, 2003, p. 82-83). Isso explica o fato de que, mais de dois terços da comunidade docente ser formada por mulheres, principalmente devido ao magistério ser uma profissão honrada e uma das únicas, na época, permitida ao sexo feminino.

Não há dúvidas de que as mudanças sofridas na segunda metade do século XIX, no Brasil, foram decisivas para o aparecimento de novas ideias e ideologias. Por isso, foi nesse cenário que a mulher começou a conquistar seu espaço, a inserir-se nas Letras e a verbalizar seu pensamento por meio da imprensa.

Além do felizes para sempre: as intrigas e os segredos familiares

Para constituir uma família entre os séculos XIX e XX, era necessário que os cônjuges passassem por uma série de processos, muitas vezes envolvendo seus próprios pais, amigos e demais familiares, isto é, o círculo familiar era responsável por juntar homens e mulheres, de acordo com seus interesses e objetivos futuros, sendo a ascensão econômica o principal motivo para isso ocorrer, já que ascender por meio de laços conjugais era uma

preocupação da elite burguesa. À vista disso, Del Priore argumenta que “uniões em que houvesse diferenças de classes, problemas familiares e dificuldades financeiras não tinham garantia de dar certo – nem com muito amor” (DEL PRIORE, 2020, p. 187).

Os casamentos arranjados pelas famílias não eram movidos pelo amor, pois não havia, de fato, uma relação amorosa entre os cônjuges. Segundo Del Priore (2020), a paixão não podia violar a lei e a ordem, ao contrário, deveria ser feita de razões, nada de loucuras passageiras que comprometessem a união legal. Injustamente, “isso valia mais para as mulheres, pois os homens podiam cultivar suas amizades clandestinas sem desestabilizar a ordem moral” (DEL PRIORE, 2020, p. 187-188). Por isso, à mulher coube o silêncio, o agrado ao marido e a conservação de sua boa reputação.

Apesar desses comportamentos terem perdurado por muito tempo, a mulher finalmente deixa de aceitar – aos poucos – as humilhações do marido e as imposições da sociedade, gerando, assim, as intrigas familiares; afinal, o homem não queria perder seu anjo do lar, que mantinha tudo em ordem. Essa repentina “rebeldia” está ligada, principalmente, ao processo de emancipação pelo qual o sexo feminino estava passando e que permitiu às mulheres o acesso à educação de qualidade e, consequentemente, às ideias de liberdade e independência.

Assim, o sentimento de dissolução matrimonial se tornou presente na vida de famílias conflituosas, principalmente por parte da mulher. No século XX, foi apenas em 1942 que a sociedade brasileira experienciou algo próximo ao divórcio atual: o Código Civil só permitia a separação sem a dissolução do vínculo matrimonial e os direitos ficariam assegurados ao homem, o sujeito que ainda chefiava a casa. Previsivelmente, as pessoas acre-

ditavam que “falhar na importante tarefa de constituir e manter uma família era considerado desonroso” (DEL PRIORE, 2020, p. 201) e, dessa forma, as mulheres só poderiam se casar novamente de maneira informal, devido às restrições da lei, e a humilhação por parte da comunidade se tornaria uma realidade em suas vidas.

Ademais, havia outras manifestações de intriga nas famílias burguesas do século XIX e XX, entretanto, envolvia um grupo maior de pessoas. Estamos falando de intrigas nos lares burgueses, que foram desencadeadas a partir da ocupação de pessoas distintas dentro de casa, e que podiam fazer parte deste grupo: agregados, serviçais e até funcionários. Sendo assim, abria-se margem para a desconfiança em relação aos “outros”, aos desconhecidos (D’INCAO, 2004, p. 188), pois “havia permissão a todos para discutir problemas relativos à família, tais como casamento e outros menos importantes. E havia permissão também para, além de entrar, andar pelos espaços da casa” (D’INCAO, 1992, p. 69). Essas intrigas podem ser vistas na obra, foco de nosso estudo.

Ainda de acordo com D’Incao (1992), empregados poderiam possuir importantes informações sobre todos, afinal, estavam inseridos no ambiente familiar, criando, assim, “um campo de batalha de emoções” (D’INCAO, 1992, p. 79), porque ninguém estava livre de ter sua intimidade e peculiaridades expostas para o restante do grupo. Entretanto, essas não poderiam, em última instância, ultrapassar o terreno privado, afinal, as famílias (principalmente burguesas) não compartilhavam suas particularidades com o espaço público, sendo necessário omitir certas informações.

Portanto, os segredos familiares, em especial, servem “como um mecanismo homeostático, tendo por função manter a coesão grupal e fortalecer a manutenção de

papéis sociais de cada um dos membros do grupo” (FERREIRA, 1963 *apud* BUCHER, 2012, p. 111). Assim, serve como um mecanismo que impede a desestruturação do grupo e a exposição negativa para o restante do mundo. Aliás, a omissão torna-se perigosa no momento em que impede “o desenvolvimento de uma liberdade individual ou levam a incapacitar os membros da família para uma adaptação às mudanças” (REY 1979, *apud* BUCHER, 2012, p. 112). Desse modo, caracteriza-se um comportamento patológico de convivência.

De fato, como abordamos anteriormente, a família interfere na formação dos indivíduos que pertencem a ela, contudo, também pode inspirar suas atitudes. Dessa forma, se o núcleo familiar não está bem-estruturado, podemos ter um indivíduo que poderá apresentar alguns problemas na constituição de seu caráter. Nas palavras de Schenker e Minayo (2003), citados por Pratta e Santos (2007, p. 248), a socialização do indivíduo na sociedade é promovida pela instituição familiar. Assim, ela tem o propósito de buscar a integração entre as gerações. Pratta e Santos salientam:

A estruturação da família está intimamente vinculada com o momento histórico que atravessa a sociedade da qual ela faz parte, uma vez que os diferentes tipos de composições familiares são determinados por um conjunto significativo de variáveis ambientais, sociais, econômicas, culturais, políticas, religiosas e históricas (PRATTA; SANTOS, 2007, p. 48).

Em meados do século XX, mais precisamente entre as décadas de 30 e 40, do século XX, período que se ambienta a obra *O funil do diabo*, de Júlia Lopes de Almeida, o poderio patriarcal imperava. Por isso, o homem era o responsável pelo domínio público, pelo trabalho e pelo

sustento das pessoas que constituíam aquela família. Já a mulher era a “rainha do lar”, seu domínio era privado. Essa representação pode ser vista na obra de Almeida.

Sendo assim, podemos atestar que cada família possui um determinado mito que guiará a cultura a ser transmitida por ela. Logo, ele é responsável por definir a constituição de regras, convicções e pensamentos compartilhados pelos membros. Por isso, desvios e comportamentos que venham a desestabilizar a harmonia doméstica são mantidos em segredo, a fim de preservar a união de todos e, além disso, podem vir a marcar negativamente os indivíduos que dela participam. Entretanto, sabemos que tal conflito ainda permanecerá vivo internamente, não sendo suficiente camuflá-lo exteriormente para a sociedade, que vigia os cidadãos da mesma estirpe.

A narração de *O funil do diabo*

O romance *O funil do diabo* (2015), da escritora realista Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), narra o misterioso sumiço de seis rolos de libras da matriarca da família Barreto, Lia.

Na casa, moram Lia e seu marido, o Professor Barreto; Juliana, filha de Lia e esposa de André – que deixou a contragosto, junto do marido, sua residência para morar com a mãe, a pedido do padrasto que se envolveu com uma fábrica cuja direção quis entregar ao genro, já que ele é engenheiro –; Luiz, sobrinho de Juliana; Natália, sobrinha de André e namorada de Luiz; Ana-Rosa, que mora na residência por ser prima do falecido pai de Juliana, e os funcionários que trabalham na casa e participam da história – o *chauffeur* e o “corcundinha”.

A protagonista, Juliana, é quem se responsabiliza por guardar os doze rolos de libras da mãe contra a vontade do marido. É, também, portadora da única chave

que pode abrir o cofre onde estão guardadas as libras. Após notar o extravio da metade do dinheiro, ela começa uma busca interminável e silenciosa pelo ladrão, expondo o problema primeiro à Ana-Rosa, que praticamente a criou e em quem confia. As duas fazem um acordo de sigilo acerca da usurpação, já que André não pode sequer desconfiar que a esposa guardava os rolos de libras sem a permissão dele. Sendo assim, Juliana duvida de todos ao seu redor, além de estar em constante conflito com o padrasto, acusando-o de encará-la, frequentemente.

Por iniciativa do Professor Barreto, a família, certa tarde, decide subir até o alto do morro que fica atrás da fábrica. André, com a desculpa de estar cansado, diz a eles que ficará em casa para ler, mas o Professor insiste, e o rapaz não tem escolha senão consentir. No topo do penhasco, a família fica de frente ao que Luiz batiza de “funil do diabo”: em um vão da rocha, só perceptível se visto de cima, cavava-se uma bacia que ia se estreitando até o marulhar de águas implorativas (ALMEIDA, 2015, p. 52). André e o Professor começam, então, uma brincadeira de atirar seixos para dentro do buraco, mas, para disfarçar, o Sr. Barreto explica a ação como curiosidade de estudar, a partir da trajetória dos seixos, os vãos ocultos da pedra. Para Juliana, o Professor parecia diabólico, já que, nessa mesma noite, após o passeio, ela lembrava que o homem observava com atenção dissimulada os movimentos de André.

Na opinião de Juliana, o Professor Barreto é uma pessoa maldefinida, perigosa. É um homem sempre fechado em sua leitura científica. A própria mãe nunca o chamava pelo nome de batismo e sempre cedia aos seus desejos: pedia aos familiares que agissem sempre de acordo com as preferências do Professor. Ele “era o regente da orquestra em que todos tinham os olhos fitos

para não errar” (ALMEIDA, 2015, p. 57). Além disso, ele tinha alguns pacientes a quem hipnotizava e, certa vez, na falta de um deles, o próprio André prestou-se a ser hipnotizado pelo homem.

Após o desaparecimento dos seis rolos de libras, Juliana decide penhorar uma joia para repô-los sem que ninguém desconfie do que havia acontecido. Ela imaginava ter resolvido o problema, mas na ocasião em que sua mãe pede os rolos de volta, a jovem abre o cofre e percebe que, desta vez, não sumiu apenas a metade, mas todo o dinheiro da senhora Barreto. É nesse momento que decide contar tudo à mãe. Lia, ao ouvir a filha, relata que lhe aconteceu o mesmo: também deu falta de objetos de valor e, por conselho do marido, não fez alarme quanto ao caso.

André, por sua vez, tem tido insônias, quadro que tem preocupado sua esposa. O rapaz trabalha incessantemente na empresa fabril, fazendo questão de manter-se ocupado com a máquina que havia instalado e que Juliana comparou-a – ao conhecê-la e observar suas “mandíbulas formidáveis” e a regularidade com que elas se moviam no “exercício da mastigação” (ALMEIDA, 2015, p. 59) – a um violento patíbulo. Também a preocupou o fato de ter descoberto, a partir de Luiz, que o marido esteve no penhasco, aquele com a fenda nomeada de “funil do diabo”.

Em uma ocasião em que Juliana acusa Ana-Rosa, a pobre mulher que carece até mesmo de um salário, de ter roubado os rolos e um medalhão que também estava no cofre, sua mãe intervém e decide contar-lhe a verdade, após ter visto quem havia levado os objetos: era André. Lia tenta remediar, ainda, dizendo que talvez André estivesse testando a esposa, já que ele viu que ela não o obedeceu ao aceitar guardar o dinheiro da mãe. É como se ele quisesse “ver as coisas até que ponto chegam”

(ALMEIDA, 2015, p. 145). Juliana, naturalmente, fica irritada, já que considera que ninguém tem o direito de lhe dar lições por meio de ameaças ou indiretas de sustos e de castigos, muito menos o marido.

Após esse episódio de agitação, Lia caminha para o escritório do marido, o Professor Barreto, a fim de contar-lhe tudo. Encontra-o rodeado de livros em sua biblioteca, preparando-se para uma lição para o seu curso, baseada na ação dos metais sobre a natureza humana. A senhora Barreto, para não incomodá-lo, posterga a conversa para outro momento.

Enquanto isso, Juliana opta por revelar a André que sabe de tudo. Surpreso por ver que a esposa havia descoberto seu segredo, o rapaz inicia sua confissão: diz a ela que é louco e que, quando jovem, morava em uma cidade serrana, em uma casa em que seu quarto ficava rente à margem de uma cachoeira, cujo murmúrio o atraía e o deixava fascinado. Contou que passava por insônias, vertigens, alucinações e que, em seus delírios, via procissões de mulheres nuas passando no fundo das águas como a pedir-lhe esmolas, balbuciando “mais ouro... mais ouro... mais ouro...” (ALMEIDA, 2015, p. 161), e o rapaz, cedendo aos desejos da cachoeira, entregava-lhe o ouro. Chegou a roubar as joias da própria mãe, que descobriu e o denunciou. As consultas médicas o diagnosticaram com mal de “fobia de ouro complicada com obsessões impulsivas” (ALMEIDA, 2015, p. 163), e André foi encaminhado a um sanatório localizado na Suíça. Contou tudo à Juliana, que não queria que ela guardasse bens de outras pessoas no cofre, devido justamente à sua fobia, e a reação dela foi sugerir que os dois fugissem, que voltassem para o sanatório da Suíça para que André continuasse seu tratamento.

Juliana mente à mãe que ela estava certa quanto à atitude de André, de que ele havia tirado os objetos e as libras do cofre para testar e “ensinar” a esposa a cuidar melhor de seus bens, e omite a doença do marido, sem imaginar que Lia e o professor já estavam cientes do diagnóstico do rapaz. Mente, também, que os dois estavam planejando uma viagem à Europa para comemorar as pazes.

Antes de começar a se organizar para a viagem, Juliana decidiu falar com a tia-avó do marido que vivia muito longe, então correu ao telefone e foi informada pela mulher que André não estivera jamais em tratamento em sanatório algum, e que ele era um rapaz de corpo são e alma tranquila. Concluiu que a tia de André sabia muito bem guardar segredos e correu para a sala para fazer as combinações com Ana-Rosa, que acompanharia o casal na jornada à Europa. Foi quando alguém bateu com desespero na vidraça: era o corcundinha da fábrica. Com um pressentimento horrível, Juliana precipitou a lhe perguntar o que havia acontecido, ao ponto que ele respondeu:

– O... patrão... mal entrou da rua... mandou pôr a máquina nova em andamento... encostou-se à correia... e...
Para completar a descrição da cena, rodou com a mão no ar...
Juliana desmaiou... (ALMEIDA, 2015, p. 169).

Personagens emaranhados na intriga

Os romances ganham vida e ficam para a posteridade, a partir da construção de seus enredos e de seus personagens. Candido (2007) no texto “A personagem do romance” salienta que “o enredo existe através das

personagens, as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO, 2007, p. 51). Assim, as personagens da obra literária têm a função de envolver o leitor e dar vida à história. Muitas delas podem ter a intenção de representar ações da sociedade, como é possível constatar na obra *O funil do diabo*, de Júlia Lopes de Almeida. As personagens femininas são construídas de modo a exprimir a submissão da mulher. Já os masculinos deixam transparecer a dominação patriarcal e androcêntrica.

O silenciamento da voz feminina

Essas mulheres presentes na obra *O funil do diabo* são marcadas pela característica da submissão e pelo silêncio de acato às ordens dos homens da casa. Portanto, a vida de Juliana – assim como a de Lia e de Ana-Rosa – é em prol da família. A protagonista passa a morar na residência de sua mãe, com o objetivo de, justamente, apoiar o marido em seu novo emprego na fábrica. Fica evidente o modelo da família tradicional-patriarcal em que os homens são os sujeitos responsáveis por gerir a casa e ditar regras, e as mulheres ficam em função dos cuidados do lar e da educação dos filhos (DEL PRIORE, 2020, p. 10).

O sujeito feminino é o que mais se faz presente no cotidiano representado na narrativa, já que a história se desenvolve dentro do lar, no ambiente doméstico. As mulheres das famílias burguesas não compartilhavam suas particularidades com o que se denomina espaço público, sendo o ambiente privado o local possível para a família exercer sua intimidade (D’INCAO, 2004). O lar representava um terreno recluso e reservado para ser

palco da única brecha de liberdade permitida às mulheres, mas é importante destacar que essa vivência dividia espaço com as obrigações e imposições que lhes eram atribuídas como mães, esposas ou filhas. Vale ressaltar que ninguém estava livre, na privacidade do lar, de ter sua intimidade exposta ao restante do grupo familiar. E, de forma alguma, essas particularidades poderiam ultrapassar o terreno privado, já que as famílias – as burguesas, principalmente – não compartilhavam confidencialidades familiares com o espaço público (D'INCAO, 1992, p. 79).

Juliana, no que tange às classificações talhadas por Candido (2007, p. 63) no texto “A personagem do romance”, é uma personagem esférica. A personagem esférica tem mais de duas dimensões, sendo organizada com maior complexidade e, em consequência disso, tendo mais capacidade de surpreender o leitor. É uma personagem que traz a vida dentro das páginas do livro, já que todas as ações de Juliana são guiadas pelos seus receios e pela sua ética pessoal. Dentre as principais características que compõem a personalidade da protagonista, destacam-se as de natureza tímida e reservada, subjugadas pelas características de cunho peremptório e impulsivo de André. Dessa forma, como é destacado no livro, “em qualquer atrito a parte de sofrimento pesava toda para seu lado” (ALMEIDA, 2015, p. 27), por isso, Juliana é uma personagem que preza pela paz, para manter sua relação conjugal, como se a felicidade ou o fracasso de seu casamento dependessem somente dela, de suas atitudes, já que o marido impõe regras e condições de modo a delimitar a forma como a esposa deve agir, já que é dever dela manter a harmonia na relação, a partir das leis criadas pelo cônjuge.

O medo da personagem com relação às libras perdidas era tão grande que a levou a travar uma guerra silenciosa contra o suposto ladrão: acordou com Ana-Rosa que ninguém jamais poderia saber do problema, porque isso traria a ela conflitos matrimoniais, além de dificultar o processo de descoberta de quem engendrou o furto. Mas, nesse caso, a ideia de evitar conflitos com André e recuperar as libras, antes que ele percebesse, era maior do que a necessidade de descobrir quem as tinha furtado, exemplo da dominação que a figura do marido impera sobre ela. Esse medo fica evidente na passagem em que o narrador descreve as alterações de humor de André, descrevendo que “era a essas recriminações que ela (Juliana) não se queria sujeitar. O marido era bom, amava-a, mas tinha certas repentinas de gênio que mal explodidas eram logo dissipadas sem deixarem por isso de melindrar o seu sentimento” (ALMEIDA, 2015, p. 31). Ana-Rosa pontua, num diálogo com Juliana, que todas as mulheres têm medo do marido, inclusive Lia, e que o Professor Barreto, por sua vez, não se esforça para impor esse medo, já que sua personalidade e o fato de ser o dono da residência já colocam a esposa em uma posição de submissão, como pode-se perceber no trecho abaixo:

– É o que lhe parece, aliás todas as mulheres, salvo raras exceções, têm, consciente ou inconsciente, medo dos maridos... Sua própria mãe teme o professor. E esse não grita, leva tudo pela maciota... Não vê como ela se agita e precipita para o servir? (ALMEIDA, 2015, p. 31).

O fato é que Juliana também teme ao Professor, porque não consegue ver razão na forma como ele a encara, nem mesmo no comportamento frio que destina aos familiares:

Como e por que começara a ter medo do professor?... talvez pelo modo tão penetrante e singular porque olhava às vezes para ela, ou pelo timbre da sua voz, que se diria velar um disfarce... Ter-se-ia ele cansado de os ter em casa? Dizia-se sempre amigo do silêncio (ALMEIDA, 2015, p. 50).

Além disso, é evidente na narrativa a forma como Lia se comporta em relação ao atual marido, comparando com a maneira como fazia com o pai de Juliana. A filha fica brava quando a mãe pede a ela que pise de leve quando passar em frente ao escritório do Sr. Barreto, e isso a faz relembrar de momentos em que os pais brigavam, na sua infância, e que era à mãe a quem ela dava razão, mas que agora, toda sua ternura voava ao falecido pai. Juliana sente-se traída, de certa forma, e se põe contra as atitudes da mãe, mas o principal problema que há entre elas recorre da posição subalterna a que são submetidas, que faz as duas se distanciarem ao invés de uni-las.

O narrador inclusive descreve que Lia faz coisas ao marido que não era de seu feito fazer no primeiro casamento, como quando diz: “[...] Para ele (para o primeiro marido), a mulher não tinha nunca preparado pratinhos especiais, como para este marido, sempre cuidadoso com a sua dispepsia” (ALMEIDA, 2015, p. 70). Além disso, Lia deixa claro que todos devem agir de acordo com aquilo que agrada o Sr. Barreto:

A própria mãe, sua mulher, tratava-o com um modo respeitoso. Não o chamava nunca familiarmente pelo nome de batismo, mas pelo apelido ou por professor. E era a cada instante: “Não façam bulha que o sr. Professor precisa de silêncio para os seus estudos”, “Não podem as árvores, porque o sr. Professor gosta de sombra”... ”Não venham tarde porque o sr. Professor quer

jantar cedo”... “Não façam isso ou aquilo porque o sr. Professor se aborreceria”... E assim ele enchia todo o ambiente com sua vontade e concentração dos seus hábitos sedentários. Era o regente da orquestra em que todos tinham os olhos fitos para não errar (ALMEIDA, 2015, p. 57).

Esse comportamento submisso que Lia tem com o Professor é tão diferente da experiência que teve com o primeiro marido, que até mesmo Ana-Rosa evidencia à Juliana que “eles foram felizes... a seu modo...” (ALMEIDA, 2015, p. 31), referindo-se ao que ela presenciou convivendo com a família. Lia vive à órbita do marido e não o contraria, isso se dá pelo fato de que o homem é dono da residência onde todos vivem, e seu comportamento intimida seus familiares, principalmente sua esposa, afinal, o sistema patriarcal é um sistema que dita que os homens são os responsáveis por gerir a família e por protegê-la, além de assumir todas as funções fora de casa (DEL PRIORE, 2020, p. 10) falando em nome de todos aqueles que estão submetidos à figura masculina. Os submetidos a ele, nesse caso, são todos os moradores da residência dos Barreto.

Lia, portanto, é uma personagem plana com tendência a ser esférica, nas palavras de Candido (1976). Ela é constituída em torno do objetivo de agradar seu marido e manter a paz do lar, mas há a tendência de uma curva em direção à esfera, quando a personagem demonstra traços de empatia, por exemplo, com Ana-Rosa, por recebê-la em sua casa mesmo sabendo que a mulher era apaixonada pelo primeiro marido da matriarca, ou por defendê-la após a injustiça cometida por Juliana, que acusou Ana-Rosa de roubar o cofre – mas levando em conta que a acusação foi a partir das dúvidas implantadas em sua cabeça pela própria Lia. Ou seja, Lia é uma personagem

que não tem problemas em reparar os próprios erros, após ter sido injusta, e isso consta como uma grande capacidade de a personagem surpreender e convencer o leitor.

Já a personagem Ana-Rosa, prima do primeiro marido de Lia, vive na residência e dispõe todo seu tempo à Juliana, já que é sua fiel confidente e esteve presente durante toda a infância da jovem, embora não tenha voz, já que, na “qualidade de parenta pobre, tivera sempre na família um posto subalterno” (ALMEIDA, 2015, p. 42). Ela nutria amor pelo falecido marido de Lia, e a matriarca, mesmo sabendo disso, ainda permitiu que Ana-Rosa vivesse em sua casa. O homem opôs-se ao acolhimento dela, mas Lia o convenceu, já que Ana-Rosa era moça, bonita e órfã.

Ana-Rosa é uma das suspeitas de ter roubado as libras do cofre. Juliana jamais teria desconfiado dela, ao contrário da mãe, que viu a lógica em desconfiar da mulher, já que ela não é da família e circula livremente pelos aposentos da jovem. Mas Juliana se recusa a concordar com a mãe e defende sua parente, como se pode ler no diálogo:

– São apenas suposições, minha filha...
 – Demasiadamente injustas e ofensivas. Não temos o direito de atirar numa criatura que só nos tem oferecido flores. Fez bem lembrar a triste situação da Ana-Rosa, que nem sequer recebe um ordenado como qualquer criada, valendo-se do expediente das suas costurinhas particulares para conseguir algum dinheiro... (ALMEIDA, 2015, p. 94).

Acontece que Lia desconfia de Ana-Rosa porque a mulher ajuda a filha pequena do *chauffeur*, pois ela precisa de remédios, e os encontros entre os dois ficavam

sugestivos, já que eram feitos às escondidas, para que o motorista desse notícias da saúde da menina à Ana-Rosa. Assim como assinala D’Incao (2004, p. 188) a desconfiança dos serviçais, por parte dos donos da residência, é comum, já que se trata do lar de uma família burguesa, em que todos têm acesso livre aos espaços da casa, inclusive agregados, serviçais e funcionários. O fato de Ana-Rosa conversar com o *chauffeur* faz com que a atenção da matriarca se volte aos dois, insinuando tanto que a mulher possa ser a suspeita quanto que tenha comportamentos inadequados, já que todas as possibilidades estão abertas, a partir do flagra de um encontro às escondidas.

Ana-Rosa, além disso, encontra certa liberdade para agir com intromissão na vida de Juliana, já que as duas têm uma relação de longo período. A empregada conhece todos os segredos da família, desde sua formação de outrora – em que Lia estava com seu primeiro marido – até a atual, em que todos moram na residência do Professor Barreto, já que, como agregada e sendo parte do grupo dos “outros” que compõe o núcleo, também lhe era concedida, de certa forma, a permissão para discutir os problemas relacionados ao convívio de todos os que habitavam aquela casa, como pontua D’Incao (1992, p. 69), acerca dos *desconhecidos* e dos *outros* – ou seja, os agregados em geral – como parte da constituição da família burguesa dos séculos XIX e XX.

Esses comportamentos levam à conclusão de que Ana-Rosa é uma personagem plana, de acordo com a concepção explorada por Candido (1976, p. 62): é construída em torno de uma única ideia, que é sua devoção àqueles que ama, assim como permanece com suas características intactas, inalteradas, porque é uma personagem que não muda com as circunstâncias, como é possível observar no momento em que, após o episódio de ser

acusada por Juliana, logo as duas reatam e se desculpam. Ana-Rosa a perdoa, sendo este um traço mais forte de sua característica, que é ser devota e apoiar aqueles por quem nutre afeição.

A voz dominante: a representação do sujeito masculino

Antes de nos aprofundarmos na personagem André, faremos um panorama sobre a loucura. Na época clássica, a loucura era, em grande medida, livre no meio social; apenas a partir da Modernidade é que o sistema de internação se torna imperioso para tratar esses pacientes: a instituição psiquiátrica, propriamente dita, é uma construção do século XVIII,² que teve no isolamento um de seus fundamentos. A partir desse novo modo de vivenciar a condição humana, estabeleceu-se o diferente, aquele que não segue o padrão de comportamento que a sociedade define. “O doente mental, o excluído do convívio dos iguais, dos ditos normais, foi então afastado dos donos da razão, dos produtivos e dos que não ameaçavam a sociedade” (GONÇALVES; SENA, 2001, p. 49). Tratar do doente mental, nessa concepção, passou a ser sinônimo de reclusão e asilamento.

A experiência do sofrimento psíquico, que é construída socialmente, difere para os indivíduos do sexo masculino e do feminino. Ao contrário das mulheres, que foram por muito tempo obrigadas a viver uma existência marcada pelo silenciamento, a representação da masculinidade não trata apenas de expressar um padrão de virilidade assumido como dominante, mas de parecer, transparecer e demonstrar esse padrão nas atitudes, propriamente (AZIZE; ARAÚJO, 2003, *apud* COSTA;

² FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na Idade Clássica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FIUZA; ZANELLO, 2015, p. 240). A exigência para que os homens ajam de acordo com essa “essência” de serem fortes e viris é causadora de tensões e conflitos permanentes. Dessa forma, os homens seriam vítimas de sua própria opressão, adoecendo nesse papel de sempre serem dominantes (BUKOWITZ; ZANELLO, 2011, *apud* COSTA; FIUZA; ZANELLO, 2015, p. 240).

O homem doente é excluído da esfera pública e confinado a um espaço privado, marcado pela rotina e ociosidade. Acrescida a essa perda e impossibilidade de arcar com as responsabilidades advindas do lugar social de provedor, há a impotência sexual decorrente da medicação, resultando na falência dos aspectos valorizados na constituição masculina (SANTOS, 2009, *apud* COSTA; FIUZA; ZANELLO, 2015, p. 240). Além disso, o medo de internação estava muito presente nas famílias e nos próprios indivíduos doentes, já que as clínicas psiquiátricas tinham um histórico de negligência com os pacientes. Inclusive, a segunda metade do século XX, no âmbito da psiquiatria, foi marcada pela crítica às instituições psiquiátricas no mundo e no Brasil. Mais do que a denúncia às violências sofridas por pacientes, havia a proposta de um método composto por estratégias inclusivas e libertárias, para que os indivíduos pudessem ser cuidados de forma que permanecessem inseridos em seu meio social.

Assim, a personagem masculina André é bastante intrigante na narrativa, principalmente devido à sua patologia. Ele é o marido de Juliana e trabalha na empresa do padrasto da esposa. Segundo Candido (1976), essa caracterização de personagem pode ser entendida como redonda, uma vez que se mostra complexa e surpreende por meio de suas ações na história. André administra a empresa do Professor, padrasto de sua esposa, tendo uma boa relação com ele. É interessante destacar que

André foi diagnosticado com uma enfermidade chamada de “fobia de ouro complicada com obsessões impulsivas” (ALMEIDA, 2015, p. 163). Na verdade, o rapaz tem um desvio de conduta ou de personalidade, que consiste em furtar objetos de ouro ou dinheiro.

André tem a patologia desde criança, todavia, por um período de tempo ficou com ela em latência, esperando apenas algo que instigasse novamente o ato de furtar. Isso acontece quando André vai morar na casa do Professor. A residência fica próxima a um penhasco que comporta uma rocha com uma fenda, batizada de “funil do diabo”. Ao olhar para a fenda, André sente aflorar em si o desejo de furtar, e isso passa a fazer novamente parte de sua vida.

Juliana sente falta do dinheiro de sua mãe, que está no cofre. Mais tarde, alguns objetos de ouro passam a desaparecer da casa. André dissimula tudo de maneira magistral. Em alguns momentos, à noite, após o jantar, Juliana o convida para passear, ou ouvir música ao piano, e André demonstra indisposição, retirando-se sozinho aos seus aposentos. Os rompantes de André, como o fato de ter explosões repentinas de gênio com a esposa, podem estar atrelados à sua patologia: a fobia de furtar. Como já afirmamos anteriormente, o homem tem mais dificuldade em buscar ajuda e admitir os problemas e transtornos psicológicos, que começaram na adolescência de André, como conta à Juliana no momento em que esta descobre que é ele o responsável pelo desaparecimento de todos os objetos.

Na minha adolescência fui morar temporariamente numa cidade serrana, cujo nome me queimaria a língua, porque criei desde então um terror supersticioso por aquele canto da terra. O meu quarto ficava

no fundo do prédio no andar térreo, rente à margem de uma cachoeira, estreita mas funda, cujo murmúrio continuado e monótono me enervava de uma tal maneira e me atraía ao mesmo tempo de um modo tão imperioso que se, lhe fugia, logo voltava para a sua beira, numa fascinação ansiosa. No alvoroço dos sentidos que despertavam em mim com uma violência assombrosa, passei por todas as desordens físicas [...] Emagreci, vieram-me apetites extravagantes, fantasias mórbidas. Nos meus delírios, eu via procissões de mulheres nuas, passando no fundo das águas com as mãos em concha, como a pedir esmolas num soluçar continuado...: mais ouro,..., mais ouro, ... mais ouro..., mais ouro... À noite, não dormia: e se, por fim extenuado, adormecia, que sonhos... (ALMEIDA, 2015, p. 161).

A longa citação enfatiza o início do transtorno de André, ainda quando adolescente. Com o passar dos anos, tudo isso é amenizado, inclusive, ele é enviado para um sanatório. No entanto, a doença é tratada como um segredo de família. Isso pode ser comprovado através da informação de sua tia ao final da narrativa, quando o próprio André confessa à Juliana sua patologia. Assim, ela vai telefonar para uma tia do marido para saber o que tinha acontecido no passado. Para sua surpresa, o caso fica bem escondido, pois a tia nega qualquer internação ou tratamento:

– Não, o André não estivera jamais em tratamento em sanatório algum. Permanecera na Suíça, algum tempo, era verdade, mas num colégio, enquanto o pai cumpria na Inglaterra uma missão diplomática. Doente?... Nervoso?... Mas que histórias lhe estava contando!... O seu querido sobrinho, que ela ajudara a criar desde o berço, fora

sempre um rapazinho de corpo são e alma tranquila (ALMEIDA, 2015, p. 169).

O segredo a respeito da doença de André permanece oculto na família, ele não menciona nem mesmo à sua esposa. As pessoas com transtornos mentais sempre foram retiradas do convívio da sociedade. Excluir e isolar o indivíduo com problemas mentais do convívio social e familiar era uma tentativa de amenizar os problemas. Muitas pessoas eram enviadas para sanatórios e sofriam com tratamentos invasivos, que, em alguns casos, as deixavam mais excluídas ainda da sociedade. Outras até conseguiram uma cura parcial.

Esse é o caso de André, que ficou em tratamento por um ano e depois disso foi dado como curado. Contudo, quando estimulado pelo Professor Barreto, sua loucura e sua compulsão voltam. Na verdade, o estímulo é a exposição ao ambiente, ou seja, a casa em que moram fica próxima de um penhasco. André e o Professor, inclusive, realizam passeios ao ar livre e próximos ao local denominado “funil do diabo”. A partir destes passeios, a patologia aflora novamente na personagem, assim como sua instabilidade no humor e o comportamento dominador em relação à sua esposa.

O romance traz à baila a atitude do sujeito masculino portador de uma patologia e sua conduta em relação a tudo isso: esconder a doença de todos. Como consequência, há um homem dominador e desequilibrado que procura intimidar sua esposa. De certa forma, é possível afirmar que a escrita almeidiana assinala o comportamento dominador do homem em relação ao sujeito feminino. Estamos diante de uma crítica social que procura denunciar o silenciamento da mulher que sofre com um marido desequilibrado e que utiliza o medo para mantê-la sob seu domínio. Além disso, a do-

minação masculina também pode ser representada pelo Professor Barreto.

O Professor Barreto, raramente chamado de Pedro, é uma das personagens mais enigmáticas da narrativa, com um grande potencial de vilão e desencadeador de eventos, logo é caracterizado como redondo, segundo Candido (1976). Portanto, analisaremos como a intriga entre os familiares se constrói a partir de suas atitudes, sendo elas: profissão, intenções relacionadas à fábrica, personalidade e relacionamento com Juliana, André e Lia, respectivamente.

De acordo com D’Incao (2004), a intriga familiar é, muitas vezes, motivada pela ocupação de desconhecidos no espaço privado. Assim, o Professor se encaixa em tal definição, pois é o novo marido de Lia e, conseqüentemente, padrasto de Juliana.

A começar por sua profissão, o personagem é um psiquiatra muito renomado. Sendo assim, sua ocupação o domina por completo, visto que passa o dia recebendo pacientes para hipnotizá-los: “Na eterna mania de revestir todas as duas curiosidades naturais com a dignidade de estudos, o padrasto fazia sessões de hipnotismo para a cura do alcoolismo e outras experiências, em indivíduos mandados da cidade por um clínico seu amigo” (ALMEIDA, 2015, p. 49-50) e se trancafiava em seu quarto, diariamente, para se dedicar aos seus estudos:

[...] Uma pessoa mal definida é quase sempre uma pessoa perigosa, e ele, fechado na sua literatura científica, dentro das estreitas paredes de seu gabinete, desde manhã até a noite, salvo nas curtas horas de forçada convivência, em que se mostrava de humor desigual, era na sua opinião: um homem mal definido (ALMEIDA, 2015, p. 56-57).

Por isso, ao longo da leitura da obra, temos a oportunidade de saber mais sobre as pesquisas dele. A tese de seus estudos se baseia na “ação dos metais na natureza humana e vice-versa” (ALMEIDA, 2015, p. 149). Assim, ele acredita que os metais exercem certa influência no organismo dos seres humanos, sendo essa guiada pela sensibilidade que tal elemento possui, podendo, como abordado, “dá a floria e dá a morte” (ALMEIDA, 2015, p. 151). Logo, enquanto a influência dos metais pode estar relacionada à contemplação e beleza, também pode desenvolver certos déficits mentais, que levam à morte daquele que se deixa contaminar pelo poder dos metais:

Na delirante fascinação do seu poder incontestável de Deus moderno, se o outro embeleza o mundo e atíça a imaginação sempre ávida dos povos, cria também taciturnas debilidades mentais, como a avareza e outras ainda não definidas, como uma, a que talvez eu tenha de me referir em breve... (ALMEIDA, 2015, p. 151).

Além disso, o estranho comportamento dele incomoda as outras personagens, de modo que o Professor nunca aparenta estar feliz, e sim sempre sério, indiferente e impositivo. É como se ele não se sentisse parte da família e perturbasse todos ao seu redor, de formas diferentes e causando intrigas, como veremos adiante.

Todavia, o Professor Barreto também preza pelos avanços da fábrica, situada nos arredores da residência da família. Logo, todos tiveram que se adequar conforme os desejos dele, o qual, por algum motivo, considera André apto para o cargo. Sendo assim, percebemos a primeira aparição de intriga, construída na obra:

Juliana tinha deixado a contra gosto a sua casa do Cosme Velho para habitar com a

mãe. A mudança fora solicitada pelo padrasto, que por circunstâncias inesperadas se achara de um dia para outro envolvido numa empresa fabril de que não entendia nem queria entender nada, e cuja direção técnica quis entregar à provada competência do genro da mulher. André, moço, ativo, engenheiro com estudos sérios e práticos de mecânica, estava mais do que ninguém indicado para seu colaborador (ALMEIDA, 2015, p. 39-40).

Podemos considerar essa adequação conforme os desejos do homem, em sua residência, como uma característica do patriarcado. Assim sendo, segundo Del Priore (2020) o sistema consiste no sujeito masculino como responsável pela alimentação e proteção da família, qualidades atribuídas ao Professor, visto que os costumes das mulheres na narrativa eram baseados na vida domiciliar: “[...] Enquanto o marido trabalhasse na azáfama das oficinas, ela se conservaria naquela varandinha, tosca mas tranquila, a ler ou a bordar, até a hora de regressarem juntos para casa [...]” (ALMEIDA, 2015, p. 64).

A personalidade da personagem também é um fator inquestionável de conflito na obra. Ele é considerado um homem “culto e superior ao meio em que vivia” (ALMEIDA, 2015, p. 58). Portanto, sua personalidade desacomoda a todos, curiosamente, menos o André:

A própria mãe, sua mulher, tratava-o com um modo respeitoso. Não o chamava nunca familiarmente pelo nome de batismo, mas pelo apelido ou por professor. E era a cada instante: “Não façam bulha que o sr. Professor precisa de silêncio para os seus estudos” [...]. Era o regente da orquestra em que todos tinham os olhos fitos para

não errar. Só André não o temia e lhe falava com tranquilidade e franqueza, como de igual para igual. [...] (ALMEIDA, 2015, p. 57).

Logo é um fato que a personalidade complicada do Sr. Barreto acarretará em uma convivência conflituosa entre ele e a família, pois os comportamentos irregulares dos participantes desconfiguram o mito familiar, característica responsável por guiar a cultura e as crenças que todos cultivam. Dando margem, assim, para ocasionar as intrigas entre o Professor e Juliana, André e Lia.

Juliana, como abordado anteriormente, está em busca das libras de ouro – as quais pertencem à sua mãe – que foram furtadas. Por conseguinte, é admissível que ela levante suas devidas suspeitas contra os participantes da família Barreto. Assim, conflita com o Professor devido ao fato de ele encaixar-se como um suspeito em potencial. Porém, além do atrito em questão, a protagonista já possui uma série de desconfianças alimentadas pela forma como o Professor age perto dela:

– É que você não sabe a maneira dissimulada e esquisita por que ele olha para mim... Dir-se-ia que sonda os meus pensamentos até ao mais profundo do meu ser. Ele acabaria por subjugar-me, se eu não sentisse em mim uma força que o repele (ALMEIDA, 2015, p. 34).

De fato, a jovem possui diversos motivos para se opor contra o padrasto. Dessa forma, contribuindo para alimentar a intriga de um possível afeto amoroso desenvolvido pelo Professor em relação à enteada, episódio que não contém um desfecho, no entanto, incomoda demasiadamente a mãe dela:

– Por que? Diga a verdade. Estou preparada para tudo. Tanto mais que eu já o compreendi, que você esta apaixonado por minha filha.

O professor corou, corou até a raiz dos cabelos, ainda abundantes, mas logo, quase que subitamente a sua fisionomia mudou, soube dominar-se e foi já com o seu ar costumado que ele em vez de responder, perguntou: [...] (ALMEIDA, 2015, p. 155).

Em relação à intriga com André, apesar dos vínculos trabalhistas na fábrica fabril, que aproxima o sogro e o genro, há um conflito que ocorre de acordo com a patologia de André. O intuito do psiquiatra é estudá-lo, visto que o jovem possui um comportamento anormal e que chama à atenção dele:

Em doze meses, como as coisas tinham tomado feições diferentes... Se André continuava trabalhando com o mesmo ardor e boa vontade, o professor parecia desconfiado... Sem perder a sua linha de boa educação e de cortesia estava evidentemente esquisito... (ALMEIDA, 2015, p. 43).

A sua anomalia que instiga o Sr. Barreto é o motivo para que ele cause os conflitos internos entre os familiares, isto é, a partir das suas evidentes observações e dos desafios perigosos que propõe para o jovem fazer, incomoda as pessoas ao seu redor, principalmente Juliana, que preza pelo bem-estar do marido:

[...] Outro dia, naquele passeio aos penhascos, ele excitou André a debruçar-se todo sobre a boca do rochedo com o pretexto idiota de estudar-lhe as ressonâncias atirando-lhe para dentro seixos sobre seixos, ininterruptamente... Quando André já agonizado, dizia: – “Basta!” Ele muito frio,

muito curioso, replicava: mais uma,... só mais uma... outra mais... Foi preciso que eu me opusesse com violência, para que cessasse a brincadeira. Ele sabe que eu adoro o André. E afinal que lucraria se eu enviuvasse? (ALMEIDA, 2015, p. 35).

Visivelmente, as atitudes do Professor, envolvendo o André, incomodam Juliana. Os episódios de análise são numerosos:

O padrasto naturalmente para disfarce, explicou depois aquela ação como curiosidade de estudar, na trajetória dos seixos, os vãos cultos da pedra. [...] Era essa a sua impressão ao relembrar como nessa mesma noite, quando jogava no salão, ele observava por detrás das cartas, com atenção dissimulada, os movimentos do André... (ALMEIDA, 2015, p. 53).

Por conseguinte, o psiquiatra consegue diagnosticar o genro, sendo a doença chamada de “fobia do outro complicado com obsessões impulsivas” (ALMEIDA, 2015, p. 163). Curiosamente, o jovem também conseguiu perceber os olhares escancarados do patriarca da família:

[...] Teu padrasto adivinhava... é um grande psiquiatra, aquele homem... Lembra-tenos penhascos como se pôs a apostar comigo a ver que, tinha a mão mais certa em atingir com seixos certos pontos do rochedo? Estudava-me. Ele estudava sem cessar a minha maneira de andar, de falar, de gesticular [...] (ALMEIDA, 2015, p. 165).

Por fim, também cabe analisarmos a intriga criada entre o Professor e sua mulher, Lia. Como visto anteriormente, a matriarca respeita bastante o seu marido. À vista disso, segue as ordens dele para que guarde segredo em relação aos objetos já furtados, antes das libras de

ouro, sendo André também responsável por mais esse ato:

Ouve: há cerca de um mês, desapareceu de cima do contador da sala aquela buceta de ouro a que teu pai ligava tanto apreço por ter pertencido a D. João VI, lembras-te? Era um objeto de valor já tradicional na família. Meu sogro usava-a constantemente. A conselho de teu padraсто não fiz o menor barulho sobre o caso [...] (ALMEIDA, 2015, p. 91).

Ademais, o Professor é o responsável por ordenar que sua esposa guarde as libras no cofre de Juliana e André, além de mandá-la escrever um documento e assiná-lo para comprovar a posse. Assim, há uma representação de poder e de controle que o psiquiatra tem sobre sua mulher, ou seja, o silenciamento do sujeito feminino:

À vista disto pode haver alguma confusão? No momento em que li não considerei na estranheza de um tal documento. Ele choca-me agora de uma maneira brutal. Tenho a certeza de que minha mãe não o escreveria nunca espontaneamente e que ele foi urdido, determinado e ditado pelo marido, que é o homem mais enigmático do mundo (ALMEIDA, 2015, p. 29).

Diante dos conflitos expostos, concluímos que as relações antagônicas entre a personagem Professor Barreto e os familiares: Juliana, André e Lia, são cruciais para desenvolver o mistério da narrativa, pois é a partir de suas ações que o desaparecimento do ouro ocorre, isto é, se não fosse por ele “testar” André, a fim de ocasionar “desacomodação” nele, ou impor ordens à mulher de modo que ela concedesse a guarda das libras à Juliana, nada teria sucedido na obra.

Ademais, percebemos que os estudos sobre o metal justificam a manipulação que o Sr. Barreto faz com André, afinal, sua patologia o faz perder o controle, quando se encontra com algum objeto de metal, ouro ou outro elemento valioso. Por isso, o genro é a cobaia ideal para sua pesquisa.

Sem dúvidas, é incômodo o fato de o Professor esconder o que sabe sobre André ao restante dos familiares, pois todos estão aflitos para descobrir quem é o ladrão que os furtou. Dá a entender que ele faz isso propositalmente, para ver até onde o genro irá conseguir roubar sem ser notado. Possivelmente, o Professor quer a ajuda dele na fábrica, justamente para poder estudá-lo e, assim, obrigar a família a permanecer junto a ele.

Considerações finais

Dessa forma, podemos verificar como as intrigas são construídas no seio da família patriarcal. O Professor Barreto, pode-se dizer, a partir de suas observações, controla todos os membros da casa. É como se ele representasse a voz do senhor patriarcal que oprime e mantém o controle do oprimido na sociedade.

Com isso, é possível perceber a crítica almeidiana em relação à sociedade patriarcal da época. A mulher deveria fazer tudo para agradar o marido. A submissão ao sujeito masculino era total. Primeiro, a obediência deveria ser ao pai, ao irmão e, após o casamento, ao cônjuge. Dessa forma, a mulher assumia o papel de destaque no lar, responsável por tudo na casa; no entanto, a supervisão era do homem. Beauvoir (1967) salienta que

o homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante

do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (BEAUVOIR, 1967, p. 10).

Com isso, o patriarcalismo da sociedade enxerga a representação feminina a partir do homem. A mulher era responsável por cuidar dos filhos e do marido. O caráter, o sucesso e o fato de o homem ser bom ou mau dependia dela. Se viesse a ter uma conduta indesejada pela sociedade, ela seria responsabilizada.

A obra de Júlia Lopes de Almeida salienta a voz silenciada da mulher diante de uma sociedade machista, que valoriza somente a submissão feminina. Isso é bem visível no romance *O funil do diabo*. Além disso, o sujeito feminino está envolvido nas intrigas que compõem a família patriarcal. E consiste nisso a contribuição e a crítica de Júlia Lopes de Almeida à sociedade brasileira da época.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O funil do diabo*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2015.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias do cotidiano*. São Paulo: Contexto, 2001.

DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DEL PRIORE, Mary. *Histórias e conversas de mulher*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2013.

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

D'INCAO, Maria Ângela. A casa, a família e modos de vida. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, São Paulo, n. 34, p. 65-83, 1992.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004. p.187-201.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo: uma história a ser contada. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar Tempo, 2019. p. 24-42.

FOUCAULT, Michel. *A história da loucura na Idade Clássica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GONÇALVES, Alda Martins; SENA, Roseni Rosângela de. A reforma psiquiátrica no Brasil: contextualização e reflexos sobre o cuidado com o doente mental na família. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, v. 9, n. 2, p. 48-55, mar. 2001.

HAHNER, June Edith. *Emancipação do sexo feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil. 1850-1940*. Trad. de Eliane Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2003.

MÂNICA, Tatiana Czornabay. *O desejo e suas representações nas personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida*. 2018. 162 f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2018. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/handle/ANIMA/3324>. Acesso em: 12 maio 2022.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans) formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palloti, 1997. p. 79-89.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Nota prévia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes. *O funil do diabo*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2015.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

PRATTA, Elisângela Maria Machado; SANTOS, Manoel Antonio dos. Família e adolescência: a influência do contexto familiar no desenvolvimento psicológico de seus membros. *Psicologia em Estudo*, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 247-256, ago. 2007. FapUNIFESP (SciELO).

RUELA, Natália. *Feminismo e construção de identidades femininas: as meninas*, de Lygia Fagundes Telles. 2009. III f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/4114>. Acesso em: 24 fev. 2021.

BUCHER, José Sursis Nobre Ferro. Mitos, segredos e ritos na família. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 110-117, 2012.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.

Minibiografias

Cristina Löff Knapp

Graduada em Letras – Português (Unisinos). Mestra em Letras – Literatura Brasileira (UFRGS). Doutora em Letras – Literatura Comparada (UFRGS). Professora na Universidade de Caxias do Sul (UCS), no curso de Letras – Português e no Mestrado em Letras e Cultura. Pesquisadora na área de Gênero, focalizando o resgate de escritoras do século XIX.

Gisele Troian Guerra

Graduanda em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul. Bolsista de Iniciação Científica (CNPq) no grupo de pesquisa “Literatura e Gênero” (UCS).

Raíssa Moraes

Graduanda em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul. Bolsista de Iniciação Científica (BIC-UCS) no grupo de pesquisa “Literatura e Gênero” (UCS).

Ivone Massola

Ivone Massola é graduada em Direito (UCS). Especialista em Teoria Geral do Direito e Direito Previdenciário. Mestra em Direito (Direitos Sociais e Políticas Públicas-Unisc). Doutora em Letras (UCS/UnirRitter). Professora na Universidade de Caxias do Sul. Coordenadora do curso de Direito do CFAR. Coordena o Núcleo de Práticas Jurídicas da UCS/Carvi. Tem experiência na área do Direito e Administração, com ênfase em Administração com Habilitação em Recursos Humanos e Prática Jurídica Trabalhista. Atua, principalmente, nos temas: direito do

trabalho e processual do trabalho, previdenciário e prática jurídica, além de pesquisar sobre o dano existencial e suas interfaces com o jurisprudencialismo (Castanheira Neves) e a teoria do efeito (Iser) buscando a interdisciplinaridade entre Letras e Direito. É advogada militante da Ordem dos Advogados do Brasil. Participante do grupo de pesquisa “Literatura: novas perspectivas e transformações” (UCS).

Daniele Scalia

Mestra em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul. Graduada em Letras – Língua Inglesa (Licenciatura) pela mesma instituição. Graduanda em Filosofia (Bacharelado, UCS). Membro do grupo de pesquisa “Literatura e Gênero” (UCS).

Cecil Jeanine Albert Zinani

Doutora em Letras: Literatura Comparada (UFRGS) com estágio pós-doutoral na linha de pesquisa “Memória e História” (PUCRS). Foi professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura e professora titular dos cursos de Letras da Universidade de Caxias do Sul (UCS). Entre outras, publicou as obras *Literatura e gênero: a construção da identidade feminina* e *História da literatura: questões contemporâneas*. Organizou diversas obras, dentre elas: *Imprensa feminista e literatura: contribuições da revista A Mensageira* e *Mulheres gaúchas na imprensa do século XIX: Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*.

Guilherme Barp

Mestrando em Letras – Estudos de Literatura, na linha de pesquisa “Teoria, crítica e comparatismo” pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na condição de bolsista Capes. É Licenciado em Letras – Inglês, com láurea acadêmica, pela Universidade de Caxias do Sul. Membro do grupo de pesquisa “Literatura e gênero” (UCS).

Rafael Eisinger Guimarães

Graduado em Comunicação Social – habilitação em Publicidade e Propaganda (UFRGS). Especialista em Literatura Brasileira (Unisinos). Mestre em Literatura Comparada (UFRGS). Doutor em Literatura Comparada (UFRGS). É professor no Departamento de Ciências, Humanidades e Educação e no Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado, da Universidade de Santa Cruz do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em literatura brasileira, literatura platina e literatura comparada, trabalhando principalmente com questões relacionadas aos estudos decoloniais, à crítica feminista e aos estudos de gênero.

Morgana Carniel

Graduada em Letras – Português pela Universidade de Caxias do Sul. Mestranda (bolsista Prosuc/Capes) no Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, na linha de pesquisa de Literatura e Processos Culturais. Investiga as contribuições femininas na literatura insólita, a partir da análise de contos fantásticos de Silvina Ocampo na revista argentina *Sur*. Membro do grupo de pesquisa “Literatura e gênero” (UCS). Possui capítulos publicados em três

obras do grupo: *Imprensa feminista e literatura: contribuições da revista “A Mensageira”* (2019), *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares* (2020) e *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos* (2021).

Tânia Maria Cemin

Psicóloga Clínica – Formação em Psicanálise. Doutora e Mestra em Psicologia do Desenvolvimento (UFRGS). Professora e pesquisadora no curso de Psicologia. Corpo Permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado Profissional em Psicologia. Integrante do Colegiado do curso de Psicologia. Integrante do Colegiado do PPGPSI – Mestrado Profissional em Psicologia.

Letícia Lima

Graduada em Letras Português (UCS). Mestrado: Letras e Cultura (UCS) (Bolsista Prosuc/Capes). Pesquisadora voluntária no Projeto de Pesquisa “Mulher e Literatura”, vinculado ao Diretório do CNPq “Literatura: novas perspectivas e transformações” e coordenado pela Professora Doutora Cristina Löff Knapp. Foi bolsista de iniciação científica no Projeto de pesquisa “Uma história da Leitura e da Literatura na Serra Gaúcha (1897-1967)”, coordenado pelo Professor Doutor João Claudio Arendt, e bolsista de iniciação à docência Pibid-UCS no subprojeto Letras – Português, coordenado pela Professora Doutora Suzana Maria Lain Pagot. Doutoranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (Bolsista Capes).



A Universidade de Caxias do Sul é uma Instituição Comunitária de Educação Superior (ICES), com atuação direta na região nordeste do estado do Rio Grande do Sul. Tem como mantenedora a Fundação Universidade de Caxias do Sul, entidade jurídica de Direito Privado. É afiliada ao Consórcio das Universidades Comunitárias Gaúchas - COMUNG; à Associação Brasileira das Universidades Comunitárias - ABRUC; ao Conselho de Reitores das Universidades Brasileiras - CRUB; e ao Fórum das Instituições de Ensino Superior Gaúchas.

Criada em 1967, a UCS é a mais antiga Instituição de Ensino Superior da região e foi construída pelo esforço coletivo da comunidade.

Uma história de tradição

Em meio século de atividades, a UCS marcou a vida de mais de 120 mil pessoas, que contribuem com o seu conhecimento para o progresso da região e do país.

A universidade de hoje

A atuação da Universidade na atualidade também pode ser traduzida em números que ratificam uma trajetória comprometida com o desenvolvimento social.

Localizada na região nordeste do Rio Grande do Sul, a Universidade de Caxias do Sul faz parte da vida de uma região com mais de 1,2 milhão de pessoas.

Com ênfase no ensino de graduação e pós-graduação, a UCS responde pela formação de milhares de profissionais, que têm a possibilidade de aperfeiçoar sua formação nos programas de Pós-Graduação, Especializações, MBAs, Mestrados e Doutorados. Comprometida com excelência acadêmica, a UCS é uma instituição sintonizada com o seu tempo e projetada para além dele.

Como agente de promoção do desenvolvimento a UCS procura fomentar a cultura da inovação científica e tecnológica e do empreendedorismo, articulando as ações entre a academia e a sociedade.

A Editora da Universidade de Caxias do Sul

O papel da EDUCS, por tratar-se de uma editora acadêmica, é o compromisso com a produção e a difusão do conhecimento oriundo da pesquisa, do ensino e da extensão. Nos mais de 1.500 títulos publicados é possível verificar a qualidade do conhecimento produzido e sua relevância para o desenvolvimento regional.



Conheça as possibilidades de formação e aperfeiçoamento vinculadas às áreas de conhecimento desta publicação acessando o QR Code:

Testemunha ocular e intérprete eloquente de um dos períodos históricos brasileiros de maior efervescência cultural, Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) se notabilizou em vida como uma das escritoras mais publicadas na virada do século XIX para o XX. Contrastivamente, sua obra atravessou as décadas subsequentes ao seu falecimento, desfrutando de pouca visibilidade, quadro que apenas se alteraria a partir da década de 80, do século XX, quando de sua “redescoberta” pela academia (Ana Faedrich e Michele Asmar Fanini, 2020).

Júlia Lopes, na medida em que se fazia apreciar e respeitar pela intelectualidade de seu tempo, abria para as brasileiras um novo espaço, antes vedado a elas – realizando assim a façanha de tornar-se uma verdadeira profissional das Letras, num terreno monopolizado pelos homens (Leonora de Luca, 1999).



ISBN 978-65-5807-193-8



9 786558 071938

