

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

ILKA VANESSA MEIRELES SANTOS

**INOVAÇÕES E REPETIÇÕES DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM  
*A INTRUSA*, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA**

SÃO LUÍS  
2020

ILKA VANESSA MEIRELES SANTOS

**INOVAÇÕES E REPETIÇÕES DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM  
*A INTRUSA*, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria Literária

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha

SÃO LUÍS  
2020

Santos, Ilka Vanessa Meireles,

Inovações e repetições das representações femininas em A Intrusa, de Júlia Lopes de Almeida / Ilka Vanessa Meireles Santos. – São Luís, 2020.

132 f

Dissertação (Mestrado) – Curso de Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2020.

Orientador: Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha.

1.A Intrusa. 2.Almeida, Júlia Lopes de. 3.Inovações. 4.Repetições. 5.Feminino.  
I.Título

CDU: 821.134.3(81).09

ILKA VANESSA MEIRELES SANTOS

**INOVAÇÕES E REPETIÇÕES DAS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM  
A INTRUSA, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA**

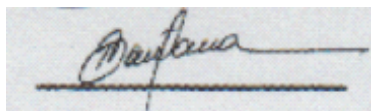
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/2020

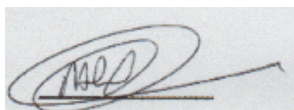
**BANCA EXAMINADORA**



Profa. Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha (Orientadora)  
Universidade Estadual do Maranhão



Prof. Dr. Gilberto Freire de Santana (Examinador Interno)  
Universidade Estadual do Maranhão



Prof. Dr. Marcio Araújo de Melo (Examinador Externo)  
Universidade Federal do Tocantins

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é demonstrar reconhecimento e gratidão por alguém, por quem esteve do nosso lado, por quem nos ajudou e nos acompanhou na transposição dos obstáculos. Assim, agradeço:

A Deus, pela vida e por ter transformado esta jornada mais suave, dando-me força e sabedoria para vencer todos os entraves que encontrei no caminho.

Aos meus pais, Sofia e David Santos, os quais me sinto honrada de tê-los como meus primeiros mestres.

Ao meu marido Domingos Ferreira, porque é dele também o sucesso conquistado.

Aos meus filhos Ângelo e Guilherme, pelo amor, carinho e admiração que sempre demonstraram e me fortaleceram nos momentos difíceis.

À minha irmã Fernanda, por dividir sua experiência da sua época de mestranda e que, mesmo sendo em áreas distintas, colaborou para minha trajetória, auxiliando-me na formatação dos meus artigos e projeto de pesquisa.

Ao meu irmão David Junior pela atenção e afeto.

À minha orientadora Professora Dra. Kátia Carvalho da Silva Rocha, pela sua firme orientação, pela sua acolhida, serenidade, disponibilidade, por ter abraçado este objeto de estudo desde o primeiro momento e ter contribuído de maneira significativa na realização dessa pesquisa, partilhando saberes e guiando meus passos para concretização desse trabalho.

Aos professores examinadores da banca de Mestrado, Professor Dr. Gilberto Feire e Professor Dr. Marcio Araújo de Melo, pelas suas contribuições, com sugestões e críticas, que ajudaram a enriquecer o texto final desta dissertação.

À Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, Professora Dra. Andrea Teresa Martins Lobato, aos demais professores do programa, pelos ricos ensinamentos durante as disciplinas do curso de Mestrado.

À secretária do Programa de Mestrado em Letras, Aline Rocha Pinheiro, pela sua atenção, carinho, atendimento e seu prestimoso trabalho.

Aos amigos da turma de 2018, por compartilharem dúvidas, dificuldades, e, principalmente, pelo companheirismo ao longo desses dois anos.

A Julia Lopes de Almeida, por me permitir conhecê-la e admirar sua produção literária.

A todos aqueles que, de forma direta ou indireta, me ajudaram na realização desta etapa acadêmica.

O olhar da mulher é o puro olhar da alteridade  
derramado sobre um mundo construído  
essencialmente pelo olhar masculino.  
(Sylvia Lesser de Mello)

## RESUMO

A pesquisa em apreço dedica-se à análise das representações de personagens femininas no romance *A Intrusa* (1905), da escritora Julia Lopes de Almeida, apresentando um estudo sobre as repetições e inovações de figuras femininas presentes numa sociedade moldada pelo saber masculino. Assim, busca-se esclarecer de que maneira as personagens femininas do romance apresentam comportamentos cristalizados por uma cultura patriarcal e, ao mesmo tempo, expõem comportamentos transgressores, infringindo ou resistindo à dominação masculina. Para tanto, é imprescindível que se considerem as conjunturas históricas sociais que marcaram o contexto da produção desse romance, ou seja, o início do século XX, e os estudos sobre a crítica e a autoria feminina. Destaca-se a relevância de estudar a obra de Julia Lopes de Almeida, na medida em que a autora foi silenciada do cenário literário brasileiro pela crítica falocêntrica, apesar de seu sucesso na época enquanto profissional da escrita, colaborando para o enriquecimento da literatura brasileira, uma vez que a escritora apresenta sua postura política e crítica por meio de suas personagens para expor os pensamentos preconceituosos e conservadores sobre a mulher. Para subsidiar esta pesquisa, faz-se uso das contribuições teóricas de Nicolau Sevcenko (1999), Alfredo Bosi (1994) e Brito Broca (1975), para a contextualização da produção de romances brasileiros no início do século XX; Simone de Beauvoir (2016), Virginia Woolf (1928), Showalter (2007), para os estudos de autoria e crítica feminina, além dos estudos de Lucia Zolin (2007), Zahidé Muzart (1999) e Constância Lima Duarte (1997), dentre outros.

**Palavras-chave:** *A Intrusa*. Julia Lopes de Almeida. Inovações. Repetições. Feminino.



## ABSTRACT

The present research approaches on the analysis of the female characters representations in the novel *A Intrusa* (The Intruder) 1905, written by Julia Lopes de Almeida, it presents a study about the repetitions and innovations of female plots in a society molded by male knowledge. So, it intends to clarify how the novel's female characters present stuck behaviors for living in the midst of fatherhood culture and, at the same time, they show up an offending behavior, infringing or resisting to the male domination. Therefore, it is necessary considering the social and historic culture, which determined the context of this novel's production, it means, the beginning of the Twentieth century and the studies about critic and female authoring. It is emphasized the relevance in studying Julia Lopes Almeida's works, considering she was silenced by the phallogentric critic in the Brazilian literary scenery, in spite of her success in the epoch as a professional writer, helping to the enrichment of Brazilian literature, considering she presents her politic and critical thoughts through of her characters in order to expose the conservative and limited thoughts about the women. The basement of this research were the theoretical contributions of Nicolau Sevcenko (1999), Alfredo Bosi (1994) and Brito Broca (1975), for the Brazilian novels production contextualization at the beginning of the Twentieth century; Simone de Beauvoir (2016), Virginia Woolf (1928), Showalter (2007), for the studies of female and critical authoring, in addition to the studies of Lucia Zolin (2007), Zahidé Muzart (1999) and Constância Lima Duarte (1997), among others.

**Key words:** The Intruder. Julia Lopes de Almeida. Innovations. Repetitions. Female.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 O ROMANCE BRASILEIRO NO INÍCIO DO SÉC. XX</b> .....	14
<b>2 JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: SUA ESCRITA E SUA ÉPOCA</b> .....	36
<b>3 A CONTRIBUIÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMININA PARA OS ESTUDOS SOBRE A AUTORIA FEMININA E SOBRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA LITERATURA</b> .....	60
<b>3.1 O Feminismo</b> .....	60
<b>3.2 Pioneiras na escrita feminina no Brasil</b> .....	67
<b>3.3 Da autoria feminina: estudos e avanços</b> .....	74
<b>4 CARTOGRAFIA DOS PAPEIS SOCIAIS DA MULHER NA REPÚBLICA VELHA EM “A INTRUSA”</b> .....	81
<b>4.1 A ascensão social da mulher pelo casamento e pelo trabalho</b> .....	93
<b>4.2 Olhares masculinos e alguns antagonismos</b> .....	103
<b>4.3 Inovações e repetições em <i>A Intrusa</i></b> .....	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	120
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	123
<b>ANEXOS</b> .....	131
<b>ANEXO A – IMAGEM DA ESCRITORA JULIA LOPES DE ALMEIDA</b> .....	132
<b>ANEXO B – PRIMEIRA EDIÇÃO DO LIVRO DE A INTRUSA DE 1908 E EDIÇÃO MAIS RECENTE</b> .....	133
<b>ANEXO C – CRÔNICA DE JULIA LOPES DE ALMEIDA EM O PAÍS, ASSINADA COM O PSEUDÔNIMO DE ECILA WORMS</b> .....	134
<b>ANEXO D – ADAPTAÇÃO DO CONTO A CAOLHA, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA NA TV CULTURA EM MARÇO DE 2007</b> .....	135
<b>ANEXO E – ILUSTRAÇÕES DA REVISTA EM QUADRINHOS DE VERÔNICA BERTA (ADAPTAÇÃO DO CONTO <i>OS PORCOS</i>, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA).</b> .....	136

## INTRODUÇÃO

A representação é uma forma imaginária de ver o outro, resulta numa fala em nome do outro. Assim, entende-se por representação a reprodução daquilo que o autor ou autora pensa a respeito dos valores, costumes e sua visão de mundo os quais são demonstrados pelo viés literário, embora, durante muito tempo, esta propensão estivesse durante muito tempo marcada pela percepção masculina. Conforme afirmam Cecil Zinani e Natalia Borges Polezzo, o texto literário não é necessariamente resultado de uma influência direta do contexto histórico-cultural da época que o escritor ou escritora está inserido (a), mas pode refletir e revelar:

“(...) marcas culturais que afetam os processos de formação, com suas peculiaridades e possibilidades, ou seja, o registro de uma construção das diferenças e das distintas formas de se lidar com experiências do desenvolvimento social e cultural do indivíduo e da coletividade” (ZINANI & POLESSO, 2010, p.100)

Todavia, ao apropriar-se da palavra, a mulher, enquanto sujeito do discurso, buscou outras formas de representação feminina que as diferenciava daquelas expostas pelo olhar masculino. Essas representações eram, por vezes, fruto de suas próprias experiências, voltadas às especificidades femininas, mas, também, revelavam aspectos históricos, culturais e sociais de uma época.

Pensar o feminino constitui uma tarefa instigante, pois é também por meio da escrita que a mulher se revela ao demonstrar que as mulheres almejam papéis além daqueles designados pela sociedade patriarcal. Mesmo enfrentando todos os desafios, o discurso feminino transpôs os obstáculos do silêncio e gradativamente se fez ouvir.

A representação da figura feminina, nas produções literárias de Julia Lopes de Almeida, apresenta aspectos que caracterizam o percurso histórico e cultural das mulheres inseridas em uma sociedade patriarcal em que as conquistas femininas foram ocorrendo, por vezes silenciosas e outras literalmente grafadas às escondidas.

A produção de Julia Lopes de Almeida foi bastante diversificada, dividindo-se entre contos infantis e juvenis, romances, crônicas, peças teatrais e ensaios. Em seus escritos, independente do gênero textual, é possível observar a luta por mudanças na situação da mulher na sociedade patriarcal. Embora a escritora não proponha diretamente à mulher a rejeição do papel social destinado a ela, Julia Lopes anuncia o progresso para o exercício

desta função feminina. A autora consegue utilizar artifícios que, sem confrontar as normas sociais estabelecidas à mulher, usam essas mesmas convenções sociais como alegação para requerer condições que dariam à mulher mais autonomia em relação ao homem.

Um dos aspectos importantes que se pode verificar na obra de Julia Lopes de Almeida é o protagonismo feminino presente na sua produção literária, e por meio dele a autora expõe sua preocupação social com a mulher, além de mostrar sua visão sobre os avanços e retrocessos no processo de participação feminina na sociedade brasileira. Essas particularidades são verificadas não só em seus textos ficcionais, mas também em suas publicações de colunas jornalísticas e nas revistas feministas da época em que atuava, como é possível observar no primeiro número da revista *A Mensageira*:

Não é sem algum espanto que eu escrevo este artigo, para um jornal novo, e, de mulheres! (...)

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 ação prejudicial à mulher na família, principalmente dela, que necessitamos de desenvolvimento intelectual e do apoio seguro de uma educação bem feita.

Os povos mais fortes, mais práticos, mais ativos, e mais felizes são aqueles onde a mulher não figura como mero objeto de ornamento; em que são guiadas para as vicissitudes da vida com uma profissão que as ampare num dia de luta, e uma boa dose de noções e conhecimentos sólidos que lhe aperfeiçoem as qualidades morais.

Uma mãe instruída, disciplinada, bem conhecedora dos seus deveres, marcará, funda, indestrutivelmente, no espírito do seu filho, o sentimento da ordem, do estudo e do trabalho, de que tanto carecemos. (ALMEIDA, 1987, p. 3).

Desse modo, verifica-se que os textos de Julia Lopes de Almeida conseguem expressar além do que está determinado para o papel feminino, vislumbra-se a luta por direitos da mulher na sociedade patriarcal.

Assim, a escolha deste *corpus* se deu, inicialmente, pelo desejo de abordar a temática do feminino na literatura e, em seguida, após pesquisar algumas escritoras, surgiu o interesse por Julia Lopes de Almeida, que materializava as ações de uma ativista do direito feminino, mas sem a construção de clichês e, acima de tudo, Julia Lopes desejava igualdade de condições às mulheres e, para isso, imaginava a educação como fator fundamental. Ao aprofundar a pesquisa e ler alguns de seus romances, foi possível verificar o modo como a escritora apresenta suas protagonistas, pois, em suas obras, a autora apresenta personagens femininas que transitam entre a aceitação e a mudança dos papéis sociais inseridos em um ambiente extremamente marcado pela diferença entre gêneros.

Dessa forma, a escolha deste romance deu-se pelo fato de se apresentarem personagens com traços de transgressão e outros personagens que se pautam pela repetição

dos moldes patriarcais. Portanto, a predileção por esta obra não aconteceu por acaso, pois nela é possível observar personagens com comportamentos de independência e ao mesmo tempo conservadores, como é o caso da protagonista Alice, personagem enigmática que envolve a trama. Questões como casamento, profissionalização e educação feminina também fazem parte do contexto da narrativa, assim como o ambiente doméstico, característica peculiar dos textos de autoria feminina em que o espaço do lar é descrito com riqueza de detalhes, sendo possível retirar dos objetos e do modo como estão arrumados significados determinantes da temática feminina.

A reflexão fundamental de todo este estudo será pautada nas discussões que serão apresentadas acerca das representações de gênero que se concretizam nas personagens femininas do romance *A Intrusa* da escritora Julia Lopes de Almeida. A perspectiva escolhida nesta pesquisa destacará a figura das seguintes personagens: Alice Galba, a Pedrosa, a Baronesa, Maria da Glória e Sinhá, pois são personagens que possuem características de ambiguidades e que são possíveis de observar também em outras narrativas<sup>1</sup>.

Consultando a fortuna crítica da autora, quanto à obra escolhida como objeto de estudo, verifica-se que não há um estudo específico sobre esta produção literária, sendo possível encontrar apenas estudos comparativos da obra *A Intrusa* em relação a outros romances de Julia Lopes de Almeida, ou pesquisas comparativas entre esta produção literária e romances de outras escritoras, como Maria Firmina dos Reis e Carolina Nabuco, que também foram excluídas da história da literatura, fato que já desperta sua investigação por ser uma obra pouco explorada.

A importância deste estudo também está no fato de poder colocar em evidência e em debate a mulher na literatura, sua condição como sujeito histórico em relação à autoria, a sua representação na literatura, viabilizando o resgate de obras silenciadas, excluídas, com o objetivo de adquirirem o devido desvelo, para que sejam apreciadas, discutidas e analisadas e, conseqüentemente, possam ser inseridas no contexto da história da literatura.

Diante do exposto, esta dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo procede-se, inicialmente, apresentando o contexto histórico no qual o romance *A Intrusa* foi publicado e ambientado, ou seja, os anos de 1900, mais precisamente o período conhecido como *Belle Époque*. Apresentam-se as transformações sociais e culturais pelas quais passou a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, com seus desdobramentos

---

<sup>1</sup> Enredos apresentados em romances como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Orgulho e preconceito*, Jane Austen e *A Sucessora*, de Carolina Nabuco, são alguns exemplos de obras que estabelecem diálogo com personagens de *A Intrusa*

e contribuições ao cenário literário. Expõem-se também um entrecruzamento entre as narrativas de Julia Lopes de Almeida e outros escritores com o contexto histórico assim como empreende-se um perfil comparativo entre Julia Lopes de Almeida e os escritores que se destacaram no período: Euclides da Cunha e Lima Barreto.

Uma síntese da biografia da escritora Julia Lopes de Almeida e suas obras literárias, a estruturação de seus romances e contos, centralizados nas personagens femininas, sua contribuição para literatura brasileira, a receptividade de suas obras pelo público e crítica e algumas hipóteses que expliquem o porquê de seu apagamento da história da literatura serão assuntos abordados no segundo capítulo.

O terceiro capítulo é dedicado às discussões sobre o movimento feminista, os estudos de autoria feminina e a crítica feminista, abordagens necessárias para uma análise crítico-literária na medida em que a crítica feminista socializa o discurso narrativo, valoriza seus significados e o afasta do lugar comum, ou seja, ela busca dar visibilidade e suporte aos textos de autoria feminina. No estudo da crítica feminista, têm-se duas correntes: a crítica feminista anglo-americana, com a ginocrítica, e a crítica francesa. No caso da escritora Julia Lopes de Almeida, sua produção literária está inserida nos estudos da crítica feminista anglo-americana, por estar alicerçada na escrita feminina silenciada, com vistas à desconstrução da legitimação do masculino sobre o feminino.

A própria crítica feminista, na sua missão de desconstruir os preconceitos e valores da sociedade patriarcal, pode explicar o encobrimento das produções da escritora Julia Lopes de Almeida, que para a crítica feminista, nada mais é do que a desvalorização imposta pelo cânone literário, travestido de um princípio de neutralidade literária, que só exclui ou diminui a importância do trabalho literário feminino.

Em vista disso, pode-se observar nos estudos de autoria feminina uma escrita de resistência em que apresenta a transgressão dos valores da sociedade patriarcalista, a propagação e imanência da própria escrita. A escrita feminina se utiliza da mulher como protagonista em constante construção, em uma linha evolutiva que torna a mulher centro da luta de seu próprio desenvolvimento, ela é a sua própria porta-voz, ela é a responsável pelo seu destino. Isto é o cerne da crítica literária feminina, onde a mulher é o sujeito ativo.

O quarto capítulo, que está subdividido em três itens, propõe uma análise da obra *A Intrusa*, da escritora Julia Lopes de Almeida, investigando algumas representações femininas presentes na obra, em que serão apresentados perfis de comportamentos de avanços e recuos femininos em diálogo com outras narrativas que também apresentam esses indícios.

Por último, as considerações finais desta pesquisa pretendem resgatar aspectos já envolvidos neste estudo, de modo a justificar as inovações e repetições das representações femininas na obra *A Intrusa*.

## 1 O ROMANCE BRASILEIRO NO INÍCIO DO SÉC. XX

Reportar-se ao estilo da *Belle Époque* brasileira é imaginar a seguinte cena urbana: passear por ruas extensas, em meio a uma cidade com pretensos ares europeus na arquitetura e nas vestimentas, cercada por natureza com vegetação variada e exuberante, e circulada por bondes em meio a postes de iluminação estilo *art nouveau*. Este é o cenário urbano do Rio de Janeiro no início do século XX.

A *Belle Époque* brasileira compreende o período entre o final do século XIX e o início do século XX, em que a cidade do Rio de Janeiro vivenciava as transformações culturais, sociais e políticas, e a capital republicana sentia a atmosfera de cosmopolitismo. Palco principal de todas as transformações políticas, sociais e culturais, a cidade do Rio de Janeiro aspirava por uma sociedade cada vez mais “civilizada”. As mudanças ocorridas neste período causaram um misto de torpor e efervescência. Segundo as palavras de Margarida Neves (2003, p.15), “vertigem e aceleração do tempo. Esta seria, sem dúvida, a sensação mais forte experimentada pelos homens e pelas mulheres que viveram ou circularam pelas ruas do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o século XX”. A *Belle Époque* foi acima de tudo uma conjunção de valores morais, estéticos e de padrões de consumo totalmente novos.

É nesse contexto intenso de mudanças históricas e também de resignificação do lugar social do escritor que alguns autores dessa época de transição desenvolveram suas produções literárias com o intuito de demonstrar as fissuras e contradições do período Republicano; entre estes autores está a escritora Julia Lopes de Almeida, que agrega, frequentemente, em suas produções literárias as transformações históricas e sociais do Brasil do final do século XIX e início do século XX.

Nesse período, a sociedade carioca alternava entre o velho e o novo e precisava fazer as adaptações necessárias a uma ex-colônia portuguesa que se fazia uma nova pátria e que ansiava um propósito de modernidade o qual desejava modificar a capital federal transformando-a numa Paris tropical, entre outras arbitrariedades.

É possível observar nas narrativas de Julia Lopes de Almeida o modo como seus romances, voltados para o espaço privado e centralizados na figura feminina, discutem questões do espaço público dominado pelo sujeito masculino. Em sua obra *A Intrusa*, assim como a maioria dos autores de romances brasileiros do início do século XX, apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa, o qual permite ao leitor imaginar as transformações da sociedade carioca deste início de século, como também retrata uma cidade ávida por



“civilizar-se”. Nesse romance, a escritora expõe alguns desses contrastes, consequência da oposição entre o antigo e o surgimento do novo. Assim, por meio de um texto narrado em terceira pessoa, o leitor pode analisar os pormenores dos bairros aristocráticos do Rio de Janeiro como também pode ter uma visão das áreas suburbanas, como mostra o fragmento a seguir:

O trem dos subúrbios ia partir, quando Adolfo e Argemiro entraram na Estação de Estrada de Ferro da Central. Adiante deles corria uma multidão pressurosa e atrapalhada, sobraçando embrulhos e arrastando crianças.

– A hora do jantar aqui é uma hora perigosa, Argemiro! E digam que o feijãozinho não tem prestígio!

Nesse instante sentiram-se empurrados. Eram umas senhoras que lhes tomavam a dianteira no assalto, muito nervosas, olhando para trás, a contar-se, com medo que não ficasse alguma extraviada.

– Isto é uma ignomínia. Obrigá tua sogra a vir cá para baixo.

– Imagina se não lhe tenho pedido! Cada vez que vou ver minha filha é este horror! E perco um tempo! (ALMEIDA, 1994, p.13)

Para melhor compreensão dessa transformação desse contexto urbano, é necessário entender como e por que o Brasil, em especial, a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, sofreu as influências da cultura europeia nas estruturas econômica e social. Com a proclamação da República e a mudança do cenário político, a economia brasileira passava por um momento de expansão com a comercialização do café e da borracha, o que contribuiu para a importação do modelo de modernidade da cidade de Paris, com seu estilo de vida, que já predominava na Cidade Luz desde 1880, seu espírito de alegria de viver, o gosto pelo conforto e a busca do prazer na beleza, os quais foram exaltados e influenciaram diretamente as artes plásticas, a literatura e a arquitetura carioca. Assim, a arquitetura urbana foi substancialmente modificada como se pode observar nas palavras de Nicolau Sevcenko:

[...] o resultado mais concreto desse processo de aburguesamento intensivo da paisagem carioca foi a criação de um espaço público central na cidade, completamente remodelado, embelezado, ajardinado e europeizado, que se desejou garantir com exclusividade para o convívio dos ‘argentários’. A demolição dos velhos casarões, a essa altura já quase todos transformados em pensões baratas, provocou uma verdadeira ‘crise de habitação’. [...] (SEVCENKO, 1999, p. 34).

A mudança do cenário urbano do Rio de Janeiro foi grandemente alterada pela ação do então prefeito Pereira Passos, que em sincronismo com o então presidente da República, Rodrigues Alves, resolveu tornar salutar a capital federal da época e, para isso, algumas medidas sanitárias foram tomadas, mas de uma forma violenta, principalmente com a população pobre, marginalizada que, a esta época, morava em locais considerados insalubres

e que por essa razão precisavam ser “limpos” e também urbanizados criando, por exemplo, avenidas mais largas. O progresso deflagrado chocava-se com a população pobre e marginalizada, pois para a elite carioca era preciso banir a classe de negros e mestiços, considerada culturalmente inferior, para que a classe dominante pudesse explorar as áreas com potenciais riquezas. Tudo isso implicou numa reformulação dos espaços de circulação de mercadorias e pessoas, reafirmando a ideia de “civilizar” o espaço urbano, fosse no aspecto físico e funcional da cidade, fosse no ideológico, por meio das restrições às manifestações populares e controle da atmosfera de crescente “tolerância” moral. Para o estudioso Jeffrey Needell, “a cultura e a sociedade de elite serviram para manter e promover os interesses e a visão da própria elite, e [que] paradigmas culturais derivados da aristocracia europeia foram adaptados ao meio carioca com esta finalidade” (NEEDELL, 1993, p. 11).

Em *A Intrusa*, a escritora Julia Lopes de Almeida também observa os subúrbios de uma maneira mais realística, algo abandonado e sem o *glamour* do centro da cidade, conforme o trecho a seguir:

O trem corria de estação em estação, com os seus guinchos ensurdecedores. Uma criança chorava no colo da mãe aflita; um grupo de rapazes amarelos e desdentados falava de eleições do Clube Riachuelo, ao pé de uma senhora de cabelos grisalhos, bem vestida, e que viajava só.

Lá fora a paisagem estendia-se larga, banhada de sol escaldante. Um véu fino de pó dourava a atmosfera. Laranjeiras pequenas, de grandes frutos dourados, alegravam aqui e acolá um ou outro ponto dos campos mal tratados, onde em gramados secos trilhas barrentas descreviam linhas tortuosas.

– Isto é desconsolador... – observou Argemiro, apontando para a extensa pradaria, onde em vários trechos se agrupavam casinhas feias.

– E este trem poderia rolar entre pomares cheirosos. O Brasil é a terra da flor esquisita e da fruta saborosa. De um lado e de outro destas estradas, se tivéssemos camponesas e agricultores de bom gosto, veríamos, Argemiro, lindas orquídeas suspensas na galharia de árvores frutíferas. Olha bem para aquilo! É preciso não ter absolutamente gosto nem instinto, para se fazer uma cerca assim, de paus tortos, aqui no país do bambu. Do lindíssimo bambu! Ah! O japonês! Que povo feliz e aproveitador... Vou lembrar ao Barreto instalarmos aqui uma colônia de japoneses, com a condição de fazerem eles mesmos as suas casas e trazerem muitas musmés bonitas... (ALMEIDA, 1994, págs 14-15)

Nesse último parágrafo da citação da obra *A Intrusa*, observa-se a maneira como a elite analisava com desdém a realidade dos subúrbios e áreas afastadas dos grandes centros. Com o descrédito ao povo brasileiro, verifica-se as “vantagens” culturais de outros povos como, por exemplo, os japoneses. O brasileiro humilde, aos olhos da elite, não tem “bom gosto”, não tem “cultura”.

A atmosfera ideológica burguesa do Brasil no final do século XIX e início do século XX era carregada pelo Liberalismo e pelo Positivismo, ou seja, pela construção de um

ideário onde a ciência trazia a solução de todos os problemas humanos, e onde se deveria existir a livre iniciativa e o livre comércio. Tudo isto levava às alturas o conceito e a sensação de que se estava em uma época “civilizada”. O Liberalismo junto ao Positivismo criaram as ideias de progresso e ordem “civilizada”, combustíveis essenciais para o desenvolvimento e a identidade de uma classe urbana média que se estabelece na capital federal a partir do final do século XIX. Esta mesma classe média “compra” seus aspectos primordiais, definidores de sua estética e de seu pensamento, identificado com os de escritores, jornalistas, intelectuais que, de uma maneira geral, pensam e produzem o futurístico, o novo, o belo.

Com a *Belle Époque* e consoante reforma urbanística do Rio de Janeiro, criaram-se novos costumes como, por exemplo, a prática de banhos de mar ou simplesmente a frequência das pessoas às praias para a prática de esportes, como a natação e as regatas, além da presença de grupos de jovens que frequentavam as praias com o intuito de simplesmente divertir-se ou cortejar. Para ilustrar a prática de atividades à beira-mar, Julia Lopes de Almeida insere uma passagem em *A Intrusa*, que a seguir é reproduzida:

A praia de Botafogo regurgitava; era dia de regatas. Por todo o cais o povo apinhado olhava para o mar coalhado de barcas, palpitante de luz. Nas arquibancadas, à beira de água, as toaletes claras das moças despertavam a ideia de grandes flores variegadas, desabrochadas ao sol, e, na rua, carros e bondes arrastavam-se cheios, vagarosos, por entre a multidão. Mas a beleza era o mar, cuja superfície apenas enrugada de um azul violento, toda se palhetava de escamazinhas de ouro. Andavam pelo terceiro páreo. Baleeiras velozes, bem remadas, demandavam as balizas na ânsia da vitória; outras, em repouso, deixavam-se balouçar pela água, molemente, enquanto lá no alto as gaivotas espalmavam as asas tranquilamente.

– Belos rapazes! – observou Adolfo Caldas, olhando com entusiasmo para a tripulação das baleeiras. (...)

– Contempla aquele bíceps e cora! Homem da cidade, da manhosa política e das sobrecasacas bem feitas, não te envergonhas dos teus braços diante daqueles?... (...)

Teles soprou a baforada do seu charuto aromático, e respondeu:

– Prefiro olhar para o pavilhão e as arquibancadas... Se os rapazes são fortes, as mulheres são bonitas, e eu guardo para elas, em todos os tempos e lugares, a minha predileção. Hum! Isto hoje está chique... Se as galerias da Câmara tivessem esta sociedade... Eu falaria todos os dias!... (ALMEIDA, 1994, pág. 85)

Assim, ir à praia era considerado no começo da história brasileira um costume dos primitivos índios, mas com o advento das teorias científicas da Europa, os médicos indicavam a prática de tomar sol e do banho de mar como um hábito de saúde. Fato este que era muito observado nos balneários ingleses e franceses e que veio para o Brasil como uma terapia para os males do corpo. Esse novo hábito propiciou uma mudança quase que completa em todos os

aspectos, desde o vestuário até a legislação criada para regular o uso e os costumes à beira mar (decreto de 1917)<sup>2</sup>.

Nessa perspectiva de mudança de costumes e também de comportamentos, os homens da antiga elite, pálidos, esguios, de casaca e bengala aos poucos foram deixados para trás; dando lugar ao novo protótipo da elite, corado, atlético e, principalmente, de aspecto saudável. A elite mais uma vez se distanciava das classes menos favorecidas; a preocupação da elite era sempre ser a diferente, distanciar-se dos comuns e ditar as regras sociais.

Outra grande novidade da época foi o cinema, que teve sua primeira sessão oficial no Brasil, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro, em 1896, em uma sala na Rua do Ouvidor, junto ao *Jornal do Comércio*. No começo, as salas de cinema exibiam filmes que mostravam paisagens de cidades europeias, como por exemplo Paris, o que só aumentava o desejo de tornar a capital federal tão bonita quanto.

Uma outra opção de diversão eram os teatros, embora fossem ainda mais elitizados, pois para frequentá-los precisava de uma distinção maior que era observada na *toilette* de seus espectadores e também pela própria questão dos ingressos que tinham, em alguns casos, valores que assustavam até mesmo visitantes estrangeiros, como é citado pelo estudo realizado pelo historiador Jeffrey Needell a respeito da *Belle Époque* carioca em que um americano registra seu espanto com o alto valor dos ingressos do teatro:

Aqueles que possuem tanto dinheiro, a ponto de não saber o que fazer com ele, e desejam se entreter nos momentos felizes que antecedem a queda do câmbio para 16, quando o sonho de verão dos patriotas otimistas é rudemente desfeito, irão encontrar uma esplêndida oportunidade para gastar uma pequena fortuna ao fazer suas reservas para a iminente temporada da ópera italiana [...] O infeliz indivíduo cuja modesta renda não permitirá mais do que uma noite de dissipação, irá, é claro, pagar proporcionalmente. (NEEDELL, 1993, p. 101)

Em relação ao campo educacional, ainda tínhamos outro fator de profunda discriminação. Existiam poucas escolas públicas e o acesso a elas também era limitado a poucos, nos grandes centros; e a elite mais uma vez se distanciava neste quesito.

Todas estas situações observadas no contexto social da cidade do Rio de Janeiro no começo do século XX direcionam nossa visão para a construção do pensamento e das práticas dos escritores desta mesma época. Em cima deste alicerce ideológico, social e

---

<sup>2</sup>O decreto 1.143/1917, manuscrito e assinado pelo então prefeito do Distrito Federal, Amaro Cavalcanti, considerado o primeiro choque de ordem para as praias do Rio. Quem descumprisse as suas determinações estava sujeito a multa de 20 mil réis. O infrator também seria punido com cinco dias de prisão no caso de falta de pagamento. Como consta do artigo primeiro, parágrafo único, os banhos de mar eram permitidos das 5h às 9h e das 16h às 18h, de 1º de abril a 30 de novembro. Entre 1º de dezembro e 31 de março, o horário de banho era das 5h às 8h e das 17h às 19h, podendo se estender por uma hora aos domingos e feriados.

político, os escritores se alinham e produzem suas obras relativizadas à visão de mundo que obtém a sua volta. O estilo de vida criado pela *Belle Époque* na cidade do Rio de Janeiro também, evidentemente, gerou mudanças observáveis no gênero feminino, principalmente nas mulheres das camadas elitistas (classe média ou classe média alta). Essas mudanças são devidas, principalmente, à possibilidade de formas variadas de socialização. A mulher das classes abastadas passa a ter mais locais para frequentar, muitas vezes ainda acompanhada, mas em uma frequência não vivida por suas antepassadas. Nesta perspectiva, Julia Lopes de Almeida aparece influenciada por todas as questões inerentes a seu tempo, destacando-se na temática feminina. Uma das crônicas de seu livro *Eles e elas*, intitulada *Ah! Os senhores feministas*, tem o narrador em primeira pessoa, o homem, que reclama da ausência da esposa em casa. Nesta crônica é possível observar as mudanças do comportamento feminino assim como a luta das mulheres para conquistar seu espaço, como mostra o trecho a seguir:

Ah! Os senhores feministas! Pudesse eu enforcá-los a todos com uma só corda... (...) Pois quando é que se viu nunca uma senhora casada e mãe de filhos, como é a minha, não estar em casa à hora em que o marido entra para o jantar! De mais a mais, nem deixou dito para onde ia. Plena liberdade, hein? Os tempos aconselham estas independências, aproveitemo-las!... E o marido? O marido que ceda, que se sujeite, que sorria, que diga amém! (ALMEIDA, 1910, p.69).

Dentro dessa realidade de mudanças de paradigmas, a literatura brasileira também vivia um período de transição nas duas primeiras décadas do século XX, apresentando uma diversificada produção. O início do século XX, no campo literário, é representado como uma espécie de momento convergente, onde havia o antigo, representado pelos escritores e poetas realistas, naturalistas, parnasianistas e simbolistas; enquanto que em um outro movimento vinham os escritores que, em alguns casos, já se consideravam modernos. Existiam outros que estavam em um período à parte, preocupados com uma literatura política e regionalista.

Durante este período, um novo olhar sobre o Brasil é inaugurado, e essa nova forma de perceber nosso país se intensifica, além disso, alguns textos literários deste período inserem personagens que representam as demandas e os conflitos das classes economicamente menos favorecidas. É da necessidade de “refletir” sobre a realidade brasileira que surgem personagens como Jeca Tatu em *Urupês*, de Monteiro Lobato, os sertanejos em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, os suburbanos da capital em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, etc. Assim, acentua ainda mais, a partir desse período, que não será mais possível refletir sobre a literatura brasileira sem deixar de inserir uma perspectiva crítica, ou seja, que não apresente um país marcado pela diversidade cultural e disparidade social.

Monteiro Lobato, em sua obra *Urupês*, constrói a figura do caboclo interiorano, indolente, preguiçoso, ignorante, que era Jeca Tatu. Essa construção foi carregada de um olhar distante da elite econômica cultural. Tempos depois, em uma espécie de autocrítica, escreveu a obra *Zé Brasil*, em que analisava mais amplamente a figura do homem do campo, explorado, abandonado por políticas sociais e, desta forma, Monteiro Lobato tenta se redimir.

Sob outra perspectiva, está a obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, que, embora não seja uma ficção, pode ser considerada uma produção literária devido ao tratamento artístico. Nesta obra, é possível se notar a alteração da visão reacionária do autor em relação ao movimento de Canudos. Dessa forma, na mesma construção literária, Euclides da Cunha passa a tratar os sertanejos de culpados a inocentes vítimas de toda espécie de problemas econômicos, políticos e sociais.

Estes autores, Monteiro Lobato e Euclides da Cunha, já prenunciavam uma mudança, na forma de escrever, e, principalmente, na forma de analisar a realidade que cercava o povo brasileiro. A mudança concreta aconteceria com os autodenominados modernistas.

Os modernistas, já antes de sê-los, manifestavam-se pela ideia de superar os outros movimentos literários; envaidecer-se da própria capacidade de romper com o antigo. Segundo o estudioso Sergio Micelli, seria assim uma forma de se compensar a ausência de questões ou causas que engradeceriam seu próprio período histórico. O mesmo autor cita a Independência como uma causa dos românticos, o Abolicionismo e o movimento republicano para os naturalistas e, assim, sucessivamente.

Segundo alguns pesquisadores, esse período de transição e seu estabelecimento temporal é completamente injusto e inadequado. Não existe consenso e também uma data ou marco temporal para se dar um ponto marcante na história. Conforme Nelson Sodré, “A Semana [de Arte Moderna] tem sido superestimada, (...) pois sua importância, meramente episódica, embora característica sob muitos aspectos do verdadeiro caráter do movimento, foi muito menos do que pretendem fazer crer alguns de seus participantes e alguns de seus cronistas” (SODRÉ, 1995, p. 525). Assim, tem-se uma discussão sobre as questões cronológicas a respeito do que se produzia em termos de literatura e outras artes antes da Semana de 22. Ou seja, o Modernismo não começou na Semana de Arte de 22 como que por mágica.

Ainda sim, era por parte de alguns integrantes da Semana de Arte Moderna, o caráter inovador que a mesma se reveste, sendo que Mario de Andrade expõe: “O Modernismo, no Brasil, foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas

consequentes, foi uma revolta contra o que era a inteligência nacional” (ANDRADE, 1974, p. 235). Para reforçar a ideia, cita-se o autor Sérgio Miceli, que destaca:

O acesso dos modernistas às frentes de vanguardas europeias por força de sua proximidade social junto aos círculos intelectualizados da oligarquia foi, paradoxalmente, a condição que lhes permitiu assumir o papel de inovadores culturais e estéticos no campo literário local, tomando a dianteira (MICELI, 1979, p. 15).

No entanto, o Pré-Modernismo foi um termo utilizado pela primeira vez por Tristão de Athayde para nomear “o momento de alvoroço intelectual, marcado pelo fim da grande guerra (1914-1918) e, entre nós, por toda uma ansiedade de renovação intelectual, que alguns anos mais tarde redundaria num movimento Modernista” (ATHAYDE, 1939, p.7). Assim, com esta citação, percebe-se o desejo de rompimento e superação do antigo em face do novo. Nota-se uma tentativa de definir uma época de transição do Brasil marcada por uma série de ideias que competiam por atenção e buscavam compor padrões, unidades que constituiriam referências nas produções artísticas e intelectuais. Os modernistas, já antes de sê-los, manifestavam-se pela ideia de superar os outros movimentos literários; envaidecer-se da própria capacidade de romper com o antigo.

Observadas as particularidades do chamado “Pré-Modernismo”, fica-se, ao fim, com a seguinte consideração: não se pode simplesmente cercar obras e autores dentro ou fora de determinada “escola literária”, pois dentro do próprio “Pré-Modernismo” tem-se o moderno, o realista, o simbolista, etc. A perspectiva “escola literária” trata-se apenas de um artifício didático para que se possa facilitar o estudo das diferentes estéticas que compõem a história da literatura brasileira. Dessa forma, passa-se assim por uma mera discussão da identidade de um período de transição; entretanto, é necessário frisar que os autores literários, os produtores de texto dos mais variados afluíam para a cidade do Rio de Janeiro buscando público, mercado, ou condições para seu desenvolvimento profissional.

Outro dos motivos é o que se encontra no estudo publicado pela Fundação Getúlio Vargas de autoria de Helena M. Bomeny, intitulado *Quando os números confirmam impressões: desafios na educação brasileira*. Segundo essa pesquisa, “em um censo de 1906, a cidade do Rio de Janeiro, que era capital federal, possuía 48,1% de analfabetos, enquanto que a média nacional rondava em 74,6%” (BONEMY, 2002, p.2), ou seja, apesar da grande quantidade de analfabetos no Brasil no começo do século XX, por motivos relacionados à própria função de capital federal e, também por questões econômicas, a cidade do Rio fornecia um pouco de público a escritores e demais produtores culturais, que dentro de um

deserto de ignorância viam o Distrito Federal como um pequeno oásis num turbilhão deplorável de ignorantes.

Quando se pensa em toda esta dificuldade de se fazer literatura em um país e num momento de grande fragilidade social, que se concretiza ora no analfabetismo gritante e também e nas questões de ordem político-financeiras, destaca-se um trecho do estudioso Antônio Cândido, que ressalta algumas dificuldades de ser escritor no Brasil no começo do século XX:

Se pensarmos nas condições materiais de existência da literatura, o fato básico talvez seja o analfabetismo [...]. Com efeito, ligam-se ao analfabetismo as manifestações de debilidade cultural: falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistência, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados); impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas [...]. O quadro dessa debilidade se completa por fatores de ordem econômica e política, como os níveis insuficientes de remuneração e a anarquia financeira dos governos, articulados com políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas (CANDIDO, 1989, p. 143).

Em face disso, pode-se raciocinar que no Distrito Federal existiam condições para “profissionalização do trabalho intelectual, sobretudo em sua forma literária, e a constituição de um campo intelectual relativamente autônomo, em consequência das exigências postas pela diferenciação e sofisticação do trabalho de dominação” (MICELI, 2001, p. 16).

Entretanto, as qualidades intelectuais e mais precisamente de produção literária não significavam reconhecimento e, resultante disto, retorno financeiro. Quem não tivesse aliado intelectualidade à origem abastada ou a relações sociais privilegiadas, não encontraria mercado aberto para as suas qualidades. Mesmo que este mercado precisasse de profissionais letrados, a pessoa que não tivesse um forte encaminhamento ou apadrinhamento não sobreviveria apenas da literatura. Em razão disso, a grande maioria de escritores foi, em determinado momento, colaborador ou mesmo jornalista de periódicos na capital federal. Esta condição é apresentada pelo estudioso Nicolau Sevcenko no trecho que se segue:

A nova grande força que absorveu quase toda a atividade intelectual nesse período foi sem dúvida o jornalismo. Crescendo emparelhado com o processo de mercantilização na cidade, o jornalismo invadiu impassível territórios até então intocados e zelosamente defendidos. Os jornalistas, ditadores das novas modas e dos novos hábitos, chegavam a desafiar e a vencer a própria Igreja na disputa pelo controle das consciências (SEVCENKO, 1999, p. 99).



Os jornais eram então, no começo do século XX, a única vitrine dada aos literatos, seja no jornalismo em si, ou pela publicação dos chamados folhetins.<sup>3</sup> Os folhetins eram a possibilidade de produção de literatura e de seu conseqüente consumo, à disposição de muitos escritores da época. Muitos autores de renome do chamado movimento romântico brasileiro começaram como escritores de folhetim, inclusive algumas obras publicadas como folhetins se transformaram em determinados momentos em romances concretos. Esta situação é observada por José Ramos Tinhorão em que afirma: “Embora a maioria dos historiadores da literatura brasileira não chegue a mencionar essa circunstância, é do romance de folhetim que se originaram as principais características da técnica do romance no Brasil” (TINHORÃO, 1994, p. 28).

A escritora Julia Lopes de Almeida também expõe as dificuldades dos autores da época quanto ao árduo trabalho de escrever um livro e ser consumido por um público restrito, o que apontava para uma fronteira de atividade para os escritores. Desse modo, os jornais apareciam como uma forma de divulgação dos nomes dos escritores e, em seguida, seus livros; além de contribuir financeiramente para seu próprio sustento. Como resultado da parceria literatura e jornalismo, Julia Lopes de Almeida aponta que o jornalismo melhorou a vida literária no Brasil e assim explica: “Nós todos somos um resultado do jornalismo. Antes da geração dominante, não havia bem uma literatura. O jornalismo criou a profissão, fez trabalhar, aclarou o espírito da língua, deu ao Brasil seus melhores prosadores” (*Apud.*, NETO, Machado Antônio Luís, 1973, p. 88).

A autora também reforça a questão de que apesar de os jornais serem um meio de comunicação mais acessível para os leitores e também um espaço para a vida literária e profissionalização dos escritores, os periódicos não eram um meio de realização pessoal dos mesmos, como se verifica no romance *A Silveirinha*, em um dos diálogos entre os personagens Gastão e o Dr. Zacarias numa conversa de salão:

– Para mim, o defeito capital da nossa sociedade é ser muito pouco culta.

---

<sup>3</sup> Os folhetins eram a principal expressão artístico-literária que muitos escritores das primeiras décadas do século XX utilizavam para publicar seus trabalhos de criação literária, como poesias, contos, romances, ensaios, entre outros. Foram muitos os livros publicados a partir dos periódicos, depois de serem amplamente veiculados na imprensa brasileira. Alguns autores ganharam grande notoriedade após publicação de seus trabalhos, pois, assim, além de adquirirem público, podiam aumentar as vendas de suas obras a partir do mercado editorial brasileiro. Por outro lado, a imprensa aumentava seu lucro com a venda de seus exemplares. Além de a imprensa proporcionar divulgação do trabalho literário, ela também permitiu a sobrevivência financeira de muitos escritores do início do século XX, pois muitos também se dedicaram ao ofício de jornalista, como Euclides da Cunha, Monteiro Lobato, entre outros.

- Não estou de acordo.
- Como não?!
- Todo mundo sabe que o Brasil é o país mais intelectual da América do Sul.
- É um argumento ousado.
- Incontestável. Nenhum outro tem uma produção científica e literária da importância da nossa. Você sabe que eu sou o homem das estatísticas. E para exemplo basta-nos ver...
- Como os nossos literatos vivem bem!
- Isso é outra coisa.
- Como assim? Numa terra em que lê, os literatos de talento enriquecem. Não precisam apegar-se, para viver, à função depauperante do jornalismo ou a empregos públicos (...) (ALMEIDA, 1997, p.19)

Dessa forma, existe entre jornais e escritores que sonham em ter seu trabalho reconhecido uma relação vantajosa a ambos, há um mutualismo expresso pela sentença: “O casamento entre imprensa e escritores era perfeito. Os jornais precisavam vender e os autores queriam ser lidos” (PENA, 2008, p. 32).

Os jornais eram assim, como exposto, o grande meio para o escritor, em busca de reconhecimento, mostrar o seu trabalho, inclusive não se limitando ao folhetim, mas como expressado por Antônio Cândido: “Aos poucos o ‘folhetim’ foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho” (CANDIDO, 1992, p. 15).

À medida que os jornais tornam-se empresas ávidas por lucros, disponibilizando espaços maiores para propagandas e anúncios, o gênero do folhetim vai esmaecendo, rareando suas aparições nos jornais. A tudo isso adiciona-se a ideia de Brito Broca sobre a diminuição de espaço para os folhetins na época:

Entre as inovações de nossa imprensa do início do século XX, com relação à literatura, podemos distinguir as seguintes: a decadência do folhetim, que evoluiu para a crônica de uma coluna, focalizando apenas um assunto, e daí para a reportagem; (...) (BROCA, 1975, p. 219).

A crônica era o produto perfeito para o ‘consumidor’ do jornal que exigia mais dinamismo. Esse gênero literário era acessível e, além disso, servia de vetor para as ocorrências e acontecimentos que mereciam críticas ou denúncias por parte do cronista. “A crônica se mostra como um lugar que oferece informações sobre o cotidiano das pessoas comuns e sobre o cotidiano das cidades, seus tipos populares, casos típicos, as ruas, anedotas” (KLEIN, 2011, p. 235). A escritora Julia Lopes de Almeida, colaboradora do jornal *O País* como cronista, expõe um grave problema de saúde pública: o alto índice de casos de tuberculose. No trecho de sua crônica publicada em 1912, em *O País*, a escritora critica o governo e também sugere algumas ações:

Os assuntos que se debatem nas cinquenta e tantas páginas do folheto que tenho entre as mãos valem por uma biblioteca. Quais são eles? – a infância e a escola; medidas profiláticas antes e durante o tirocínio escolar; seguro familiar obrigatório para a colocação de pequenos tuberculosos em estabelecimentos especiais; criação de asilos, de hospitais, de sanatórios para doentes em diversos graus de moléstia; regulamentação do trabalho das mulheres e dos menores; criação de caixas de seguro contra a invalidez dos operários; disseminação de conselhos sobre higiene a bem da coletividade, que sei eu! Um punhado de ideias dignas da nossa maior e mais serviçal atenção. A Liga Contra a Tuberculose tem feito muito em favor da população pobre do Rio de Janeiro e sente-se lhe o desespero de não poder fazer ainda mais. Não tardará talvez muito que isso aconteça, porque os seus ideais são muito generosos e muito belos para ficarem ainda, por longo tempo, incompreendidos. (O País, Rio de Janeiro, 04 de junho de 1912).

Como se pode observar no trecho acima, temos um exemplo de utilidade da crônica, no caso específico, a difusão da realidade da saúde pública da época.

Dentro da construção da literatura brasileira do fim do século XIX e o início do século XX uma transformação de estilo de escrita de romances passa a ser totalmente contrário ao que antes existia. O estilo literário dos romances até, então, era idealizado, fantasioso, rebuscado e, com a modernidade, passa a ser mais concreto, realista, mais próximo do ser humano comum. Também era crítico da realidade existente e, principalmente, buscava espelhar o Brasil daquela época.

Em consequência disso, a literatura brasileira da *Belle Époque* passou a ser bem mais crítica, em virtude de todas essas exposições do Brasil do início do século XX. Por apresentarem uma obra relevante e uma nova exposição da realidade brasileira dessa época de transição, citam-se como destaques do período os escritores Euclides da Cunha e Lima Barreto, representantes da prosa, e Augusto dos Anjos, representante da poesia. Para tanto, utiliza-se também o painel exposto pelo estudioso Nicolau Sevckenko em sua obra *A literatura como Missão*, em que o mesmo elege como representantes da escrita da *Belle Époque* os escritores Euclides da Cunha e Lima Barreto e suas respectivas obras: *Os Sertões* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Os dois autores são eleitos por Nicolau Sevckenko por representarem “uma minoria de consciência íntegra, animada pelo anseio de justiça e pela inteligência crítica, clamando corajosamente, embora em vão, por uma sociedade equilibrada” (SEVCENKO, 2003, p.30).

Dessa forma, apresentam-se estes autores, contemporâneos de Julia Lopes de Almeida, por fazer uma exposição crítica da realidade brasileira, por vezes esquecida, ignorada, mas que precisava ser discutida, interpretada, denunciada. Cada autor demonstrou, por meio de suas produções literárias, suas causas, suas lutas, expondo um cenário brasileiro

cujo objetivo era apresentar as situações experimentadas por indivíduos que vislumbravam um lugar no mundo.

Euclides da Cunha, com sua obra *Os Sertões* (1902), escancarava a natureza dos sertanejos abandonados pelos sucessivos governos. O autor destaca-se por sua visão metodológica, fruto de sua formação em engenharia que lhe deu um arcabouço científico com o qual formulou diversas análises que são proeminentes em sua obra do começo ao fim. Ressalta-se também a análise sobre três pontos básicos: o sertanejo, o sertão e o momento histórico vivido. Sobre esses três, é tecida uma rede que se entremeia em análises que conjecturam elementos negativos e, ao mesmo tempo, qualidades que o autor observa.

Quando Euclides da Cunha começa a trabalhar o sertanejo, em face de sua visão ‘científica’, profundamente influenciada pelas teorias eugênicas do começo do século XX, cujos alguns expoentes incluíam o médico Raimundo Nina Rodrigues, ele analisa o sertanejo como um ser humano de segunda categoria, por conta de sua extensa árvore genealógica multiétnica. Euclides da Cunha julga o sertanejo como uma aberração, uma decrepitude de nosso país mestiço, mas ao mesmo tempo julga-o como vítima nesse processo e, em certos momentos, o enaltece por ainda ser capaz de sobreviver por tantas vicissitudes. “O sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*, 1995, p. 179). Este será um de seus traços característicos, em *Os Sertões*, onde vemos críticas e elogios alternados à medida da análise.

No que diz respeito ao meio, a análise de Euclides da Cunha estabelece a falta de sorte do sertanejo em estar em uma região vitimizada por “uma moléstia cíclica”. Euclides da Cunha tece nesse momento a luta pela sobrevivência que o sertanejo desenvolve a cada dia, as medidas que toma, as tentativas de sobreviver ao meio inóspito.

A partir da análise do momento histórico, o escritor estabelece questões que se pautam pelo abandono do povo do sertão, a ignorância, o misticismo, o esquecimento, que são reflexos da falta muito grave de comprometimento do estado brasileiro com este povo.

Assim, que estabelece este ponto em seu livro, Euclides da Cunha conclui que, apesar da República que se instala no Brasil ser ‘modernizadora’, ela trata o episódio de Canudos com a mesma habilidade primitiva do regime político anterior. “Ademais entalhava-se o cerne de uma nacionalidade. Atacava-se a fundo a rocha viva da nossa raça.” (CUNHA, 1995, p. 398). Nesta passagem observa-se o contraponto, perante a ignorância e o atraso, a reação é tão bárbara quanto.

Fundamental citar, também, Lima Barreto e sua obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, na qual se observa, primeiramente, o cenário em que era ambientada: no subúrbio

da capital federal, a cidade do Rio de Janeiro, e mais uma vez onde se encontram os marginalizados de todas as formas. A visão de Lima Barreto em sua obra é bruta e crua, mas narrada de maneira quase satírica, ácida. Sua narrativa também é permeada por atitudes engajadas contra a ordem vigente que amordaça e reprime; no caso a obra se passa no período histórico do governo do presidente Floriano Peixoto.

Lima Barreto, por sua condição pessoal de mestiço, de família humilde e também desgostoso com os rumos republicanos do Brasil, em sua obra ficcional, consegue dar uma aparência quase autobiográfica no enredo, ideia esta corroborada por Lins, pois, segundo ele,

“[...] quanto mais perto se põe em relação à realidade, o escritor se expõe enquanto pessoa [...]. Acossada, ela se vinga [...]. A coragem de Lima Barreto, nesse ponto, justificará o relativo esquecimento a que a crítica o relegou, como um subproduto da criatividade de seu tempo” (LINS, 1997, p. 314).

A escrita crítica de Lima Barreto nos proporciona um instrumento de análise da sociedade do início do século XX, na medida em que foi produzida por ele na condição de cidadão do cotidiano carioca; e a obra *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* não é diferente, mas é o oposto de outros autores, cujas obras são enaltecidas; enquanto que as de Lima Barreto são relegadas e ridicularizadas. Em parte, talvez por sua condição subversiva a tudo o que era defendido pelos intelectuais de sua época. Uma das visões que Lima Barreto tinha era a respeito da mestiçagem brasileira. Enquanto quase todos a atacavam com sentimentos de menosprezo, Lima Barreto se vangloriava, como citado em Nicolau Sevcenko:

“Lima concebia a sociedade brasileira como o fruto da combinação de diferentes etnias e que, em virtude mesmo dessa mestiçagem, havia atingido um grau elevado de intimidade e adaptação à natureza tropical e vigente do país. Abominava por isso a preocupação obsessiva das elites locais em transmitir a imagem de uma nação branca e ‘civilizada’ para os representantes, visitantes e mesmo para o público europeu, assim como a perspectiva pela qual este encarava o país, através da lente do exótico e do pitoresco, perspectiva essa que, como se não bastasse, era incorporada pela sociedade seleta da capital da República.” (SEVCENKO, 2003, p. 210).

Lima Barreto em sua vida e obra foi considerado um grande crítico da situação social que cercava o Brasil e a então capital federal, ou seja, de um sentimento de desigualdade e injustiça social que separava a sociedade brasileira em: muito ricos e miseráveis.

O personagem de Lima Barreto, Policarpo Quaresma, com toda sua sistemática, com suas ações preditas e calculadas, ou seja, Policarpo desempenhava ações de maneira

previsível, metódica, vive numa alternância de emoções por conta das transformações que a sociedade brasileira vivenciava em todos os seus aspectos. Observa-se que este personagem representa a transição pela qual passava os anos iniciais do século XX, ou seja, Policarpo Quaresma oscilava entre a aceitação e a negação dos novos costumes que começam a se pleitear e a se difundir, tanto nas relações econômicas e políticas quanto nas relações sociais do cotidiano, como é possível observar no fragmento a seguir:

Como de hábito, Policarpo Quaresma, mais conhecido por Major Quaresma, bateu em casa às quatro e quinze da tarde. Havia mais de vinte anos que isso acontecia. Saindo do Arsenal de Guerra, onde era subsecretário, bongava pelas confeitarias algumas frutas, comprava um queijo, às vezes, e sempre o pão da padaria francesa. Não gastava nesses passos nem mesmo uma hora, de forma que ia pisar a soleira da porta de sua casa, numa rua afastada de São Januária, bem exatamente às quatro e quinze, como se fosse a aparição de um astro, um eclipse, enfim um fenômeno matematicamente determinado, previsto e predito (BARRETO, 2002, p. 19)

Segundo observa-se na citação acima, o autor traduz nas ações do personagem Policarpo Quaresma as transformações e a transição pelas quais passava o Brasil no início do século XX, fazendo um contraponto com os ideais nacionalistas do personagem descritos ao longo da narrativa.

No que diz respeito à poesia do início do século XX, os poemas de Augusto dos Anjos apresentam traços parnasianistas e oitocentista, mas, também, suas poesias já traziam uma preocupação, dentre várias, que seria no futuro uma temática do Modernismo: a angústia, os questionamentos, as ânsias de um coração e de uma mente atribuladas; questões que a modernidade insufla na escrita dos literatos do começo do século XX. Uma ideia que exemplifica a poética vanguardista de Augusto dos Anjos pode ser vista no poema “Idealizações”:

Em vão flameja, rubro, ígneo, sangrento  
O sol, e, fulvos, aos astrais desígnios,  
Raios flamejam e fuzilam ígneos,  
Nas chispas fulvas de um vulcão violento!

E tudo em vão! Atrás da luz dourada,  
Negras, pompeiam (triste maldição!)  
– Asas de corvo pelo coração...  
– Crepúsculo fatal vindo do Nada!

Que importa o Sol! A Treva, a Sombra - eis tudo!  
E no meu peito - condensada treva –  
A sombra desce, e o meu pesar se eleva  
E chora e sangra, mudo, mudo, mudo... (ANJOS, 2004, p. 447)

Dessa forma, o poeta Augusto dos Anjos é um exemplo de consciência crítica, angustiada, por expressar o drama humano potencializado pela reflexão existencial, na busca pela solução dos problemas da alma torturada do início do século XX.

Ao confrontar os escritores e as temáticas de Euclides da Cunha e Lima Barreto, é possível verificar semelhanças e diferenças entre eles. Para tanto, utiliza-se o estudo de Nicolau Sevcenko, em que o autor seleciona, em sua obra *A literatura como Missão*, os autores Euclides da Cunha e Lima Barreto. Na análise do historiador, percebe-se que apesar da diferença de idade (Euclides da Cunha era quinze anos mais velho que Barreto), ambos eram categóricos em suas formações positivistas, assimiladas de formas diversas um do outro, mas sintonizadas em acreditar que o Brasil como nação poderia demonstrar sua capacidade de se desenvolver plenamente e rivalizar com os imperialismos que eram tão notórios à época. Euclides da Cunha e Lima Barreto também acreditavam na solidariedade humana, ou seja, na possibilidade do mundo se desenvolver ao ponto de acabarem com todas as misérias humanas. Euclides da Cunha chamava isso de “pátria humana”. Pode-se observar nos autores uma ponta de nacionalismo, apesar de com características próprias um do outro. O nacionalismo dos dois autores é claro e evidente em seu exercício intelectual como uma maneira de ser político, deixando a teoria e partindo para a prática, como um “escritor cidadão”.

O autor Nicolau Sevcenko também julga que os dois escritores desse período de transição são similares na sua forma de construção dos seus textos engajados numa crítica, cada um a sua maneira e a sua intensidade, usando seus talentos literários para criticar, apontar, sugerir determinadas ações, certas ideias.

No campo das discordâncias, Sevcenko aponta os diferenciais temáticos entre Barreto e Cunha, que são: “(..) ciência, raça, civilização e atuação do Barão do Rio Branco” (SEVCENKO, 2010, p.145).

Analisando suas visões antagônicas, pode-se observar que a ciência como tema era para Euclides da Cunha um deslumbramento, enquanto que para Lima Barreto era apenas uma forma nova de expressão de preconceitos e ideias excludentes. A partir da ciência do final do século XIX, se constrói a ideia de raça, que caminha de mãos dadas com a ideia de civilização. Ambas as ideias são ligadas e construídas como uma base justificatória para o crescente imperialismo observado no começo do século XX. Nessas variáveis, Euclides da Cunha é ferrenho simpatizante; enquanto isso, Lima Barreto era crítico, talvez por sua condição de mestiço/negro da sociedade carioca da época.

Por último, era natural que Lima Barreto nutrisse antipatia à figura do Barão do Rio Branco (motivado pela ideia que o escritor tinha a respeito do barão), que era, a seu ver,

um representante das ideias alinhadas às questões imperialistas e preconceituosas com as camadas negras e mestiças que formavam a base humilde e desprezada da sociedade brasileira. Enquanto isso, Euclides da Cunha era um dos muitos intelectuais que gozavam das benesses do Barão do Rio Branco, inclusive fazendo parte de comissões e outros tantos favores, provenientes dos beneplácitos deste nobre com relação a alguns intelectuais.

As ações dos autores foram, segundo Sevcenko, completamente opostas, pois apesar de ambos, Euclides da Cunha e Lima Barreto, visualizarem problemas nas questões da sociedade brasileira, denunciando-os, clamando por soluções, sugerindo, os autores têm características diferentes de interagir com as realidades que o cercam. Lima Barreto era, segundo Sevcenko, quase um antropólogo, porque ia de encontro às massas, de maneira mais sensível, mais flexibilizado... “numa perspectiva que seria já muito próxima da moderna antropologia cultural” (SEVCENKO, 2010, p.148). Euclides da Cunha já era mais inflexível e intransigente. Tinha uma visão mais dura e distante das realidades mais íntimas da sociedade brasileira. A seriedade sisuda de Euclides da Cunha transparece em sua obra e na sua vida, tanto que é uma de suas marcas como pessoa e escritor, o que contribuiu para o seu reconhecimento ainda em vida com a obra *Os Sertões*. Enquanto que Lima Barreto utilizando-se de ironias, transparece também sua vida pessoal boêmia, quase um subversivo que não aceitava calado as situações a seu redor.

É também sob a influência da *Belle Époque*, esse ambiente intelectual, político, social, cultural e literário (exemplificado também pelos seus contemporâneos Euclides da Cunha, Lima Barreto e Augusto dos Anjos), que a escritora Julia Lopes de Almeida desenvolve boa parte de sua produção literária no início do século XX.

Como boa parte dos escritores e intelectuais do período chamado *Belle Époque*, Julia Lopes de Almeida era inspirada pela corrente ideológica do Positivismo comteano e, politicamente, se enquadrava como republicana desde antes da Proclamação da República. Esta construção intelectual lhe deu um caráter respeitável perante seus pares do gênero masculino, pois suas obras literárias tinham uma carga crítica considerável. Por essa razão, suas obras atraíam um grande número de leitores como é notado em:

Podemos crer que sua literatura teve grande destaque nacional, já que suas obras tiveram um grande número de circulação considerando ainda o período histórico de lançamentos de suas obras, onde a população de analfabetos no Brasil era muito elevada (BATISTA, 2012).



A escritora Julia Lopes de Almeida, mesmo pertencendo à classe da burguesia aristocrática, era sobretudo crítica do machismo, mas também das ações que ela considerava injustas. Neste aspecto são observadas em suas crônicas escritas no jornal *O País*, publicadas na coluna *Dois dedos de Prosa*, críticas as mais variadas, de assuntos como, por exemplo, a reforma urbana implementada na cidade do Rio de Janeiro pelo prefeito Pereira Passos, questão essa que pode ser visualizada pelo seguinte trecho:

Quem me ajudará a defender este formoso morro de Santo Antônio da ameaça de morte com que o afligem agora? Será possível que toda a gente desta cidade maravilhosa seja indiferente à beleza e ao futuro deste sítio de tão pitoresca topografia, a ponto de consentir, sem reflexão nem tino, no seu arrasamento?! [...] o arrasamento do morro de Santo Antônio poderá favorecer melhormente interesses práticos e pessoais, traduzidos em lucro monetário ao sindicato estrangeiro que o premedita; mas esse mesmo sindicato não poderá nunca apresentar argumentos sérios e convincentes de que tal obra seja benéfica e necessária à cidade. Ao contrário. O morro de Santo Antônio já não sei quantas vezes tenho dito neste mesmo lugar, é, pela sua própria topografia, um dos sítios mais lindos e mais aproveitáveis do Rio de Janeiro (ALMEIDA apud MOREIRA, 2009).

Entre os vários estudiosos como Needell (1993), Broca (2005) e Sevckenko (2010), destaca-se a visão de Needell (1993) que, como pesquisador literário, cita Julia Lopes de Almeida como uma das raríssimas representantes femininas da escrita que conseguiu sucesso dentro da carreira de profissional das letras e com significativo trabalho intelectual de discussão das questões nacionais. Desse modo, é importante ressaltar a opção da escritora em escrever textos em prosa, apesar do número significativo de escritoras<sup>4</sup> dedicadas à poesia naquela época, mas que não escreviam com uma produtividade contínua como Julia Lopes de Almeida.

As obras da ficcionista revelam o contexto-histórico social das mulheres brasileiras da *Belle Époque*. A autora foi também uma cronista do período em que vivia, pois relatava em suas obras muito mais do que uma simples ficção, fazia também um retrato de sua época e do que o universo feminino fora obrigado a se sujeitar, como exposto em:

A escrita feminina ganhou corpo e forma na literatura nos últimos séculos. Mulheres escritoras têm voz própria, estilo próprio, linguagem própria, temática própria, longe de simplesmente reproduzirem modelos falocêntricos. A contrapartida é uma subjetividade feminina marcada por uma escrita mais sensorial e sensível, mais poética, lírica mesmo, uma escritura com o corpo e a alma e maior liberdade de escrita. A narrativa de Júlia Lopes de Almeida pode ser inserida no contexto histórico oitocentista. A obra dessa autora vai além do papel designado ao feminino,

---

<sup>4</sup>A professora Zaidhé Muzart, em seu livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, revela o nome de 52 escritoras, dentre elas estão as poetisas: Auta de Sousa, Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália, Gilka Machado, Francisca Julia, dentre outras.

pois ela consegue, através de suas personagens, mostrar que as mulheres possuem aspirações que extrapolam aquelas valorizadas pelo modelo patriarcal. Ou seja, as personagens almeidianas aspiram por educação e trabalho (SILVA, 2014).

Nota-se que as obras de Julia Lopes de Almeida tinham como propósito atingir basicamente dois tipos de público: as mulheres e o infantil, tendo em seus alvos objetos primordiais para a constituição de um novo país. Sendo assim, para cada público a escritora Julia Lopes escolhia uma forma de se comunicar, levando em consideração a faixa etária dos leitores. Para as mulheres, sua linguagem era próxima do habitual, do cotidiano urbano. Para o público infantil, a linguagem se alterava, a autora tinha a preocupação em escolher palavras de acordo com a norma culta da língua, direcionando intencionalmente as crianças a absorver um vocabulário mais rico. Para exemplificar a forma da escrita de Julia Lopes de Almeida para o público infantil, segue um fragmento do livro *História de minha terra*, no qual a autora apresenta uma carta em que uma criança narra acontecimentos vividos por ela em sala de aula para outra criança/aluno, ou seja, um dos recursos utilizados pela escritora: a cumplicidade do narrador com o leitor, como se mostra a seguir:

“– Minha irmã,  
Aracaju, 13 de maio, à noite  
A nossa professora disse ontem que nos esperaria hoje ao meio dia na escola, para levar-nos a um passeio no campo (...)  
Antes de sairmos, a professora ordenando silêncio, perguntou:  
– Sabem qual é o acontecimento que celebramos hoje?  
Mais de uma voz respondeu alto: A redenção dos cativos!  
– Isso mesmo. É em regozijo desta data gloriosa que levo hoje a gozar da liberdade do campo.” (...) (ALMEIDA, Julia Lopes de, pág. 163)

Assim, a obra foi elaborada com o intuito de reforçar conteúdos com questões morais e civis, ideias que acatavam o que os intelectuais da época acreditavam ser importantes para a formação do discente brasileiro.

Desse modo, o que se pode observar é que Julia Lopes de Almeida, inspirada pelas ideias republicanas, assim como os outros intelectuais do período da *Belle Époque*, tinham militâncias diferentes, mas cada um, a sua maneira, conseguiu não só descrever o contexto histórico da época em suas obras, como também deu visibilidade às mazelas e aos diferentes tipos de comportamentos sociais do Brasil do início do século XX. Com sagacidade, Julia Lopes de Almeida, ao relatar os vícios existentes entre os particulares e os funcionários do governo republicano brasileiro, bem como outras mazelas que a autora observa em suas obras, se constrói a identidade da mulher brasileira perante tantas

dificuldades, ao mesmo tempo em que a escritora tenta amenizar o choque entre o feminismo nascente e as estruturas arcaicas patriarcais.

Dessa forma, vai se concretizando, na escrita de Julia Lopes de Almeida, os avanços e retrocessos na fala e nos pensamentos de suas personagens femininas. No romance *Memórias de Marta*, a narradora personagem do romance, Marta, uma mulata sem atributos físicos, se descreve:

A pequenez dos meus olhos de um verde sujo, a cor trigueira das minhas faces de maçãs salientes, a longura dos meus braços finos e o modo desengraçado do meu andar que eu nunca soube corrigir, asseguravam-me que ninguém pousaria em mim a vista com prazer, que eu cortaria a vida de ponta a ponta, sem deter os passos de quem quer que fosse num movimento espontâneo de simpatia ... (ALMEIDA, 2007, p. 78-79)

Neste romance, Julia Lopes de Almeida apresenta duas realidades distintas: a da mãe de Marta, que foi uma empregada doméstica subserviente, enquanto que Marta, almeja um futuro mais promissor e compensatório a sua mãe. Isso tudo calcado no trabalho e na formação educacional feminina, como mostra o fragmento a seguir:

Sonhando agora em ser mestra, eu não imaginava o descanso, o repouso ameno que eu lhe daria como recompensa dos grandes sacrifícios feitos por ela para meu bem-estar; eu não pensava em ser útil, em torna-me necessária, imprescindível: eu queria ser mestra para não morar em um cortiço mal alumado, infecto, úmido, nesta terra onde há tantas flores, tanta luz e tantas alegrias! (ALMEIDA, 2007, p. 72-73).

Ao examinar uma das obras de Lima Barreto, um dos contemporâneos de Julia Lopes de Almeida, observa-se que no romance *Clara dos Anjos*, a protagonista é representada pelo autor como desprovida de grandes qualidades intelectuais, de uma completa ausência de perspectiva para seu futuro, em que se sobressai apenas seus atributos físicos e sua completa ingenuidade perante seu próprio papel como ser humano feminino dentro de uma sociedade machista. A personagem Clara dos Anjos é representada apenas como um corpo, não serve para casar, tampouco tem qualidades intelectuais para, independentemente de um homem, se tornar alguém. A seguir um trecho da obra em que se apresenta de maneira geral a personagem:

Clara era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava mãos fortes que a modelassem e fixassem. Seus pais não seriam capazes disso. A mãe não tinha caráter, no bom sentido, para o fazer; limitava-se a vigiá-la caninamente; e o pai, devido aos seus afazeres, passava a maioria do tempo longe dela. E ela vivia toda entregue a um lânguido de modinhas e descantes, entoadas por sestrosos cantores, como o tal Cassi e outros exploradores da morbidez do violão. O mundo se lhe

representava como povoado de suas dúvidas, de queixumes de viola, a suspirar amor. Na sua cabeça, não entrava que a nossa vida tem muito de sério, de responsabilidade, qualquer que seja a nossa condição e o nosso sexo. Cada um de nós, por mais humilde que seja, tem que meditar, durante a sua vida, sobre o angustioso mistério da Morte, para poder responder cabalmente, se o tivermos que o fazer, sobre o emprego que demos a nossa existência. Não havia, em Clara, a representação, já não exata, mas aproximada de sua individualidade social; e, concomitantemente, nenhum desejo de elevar-se, de reagir contra essa representação. A filha do carteiro, sem ser leviana, era, entretanto, de um poder reduzido de pensar, que não lhe permitir meditar um instante sobre o destino, observar os fatos e tirar ilações e conclusões. A idade, o sexo e a falsa educação que recebera, tinham muita culpa nisso tudo; mas a sua falta de individualidade não corrigia a sua obliquada visão da vida (BARRETO, 2002, p. 90)

Nesse caso tem-se um contraponto das ideias de Lima Barreto e Julia Lopes de Almeida, enquanto que o primeiro expõe a mulher sob a ótica machista, a escritora Julia Lopes de Almeida apresenta a valorização do perfil feminino independente de sua classe social ou raça.

No romance *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, o autor expõe ora, por meio de um discurso crítico, o modo como a sociedade brasileira do começo do século XX determinava o papel social feminino, ou seja, a mulher deveria ser apenas mãe, esposa e dona de casa, reafirmando que o principal objetivo das mulheres da época era o casamento. Na obra, também fica evidente a visão obtusa da protagonista em relação à independência feminina, pois para a personagem o trabalho feminino não era bem visto pela sociedade brasileira no período de transição do século XIX e início do século XX, como mostra o fragmento a seguir:

A muito custo, devido às insistências de Dona Margarida, consentira em ajudá-la nos bordados trabalhados para fora, com o que ia ganhando algum dinheiro. Não que ela fosse vadia, ao contrário; mas tinha um tolo escrúpulo de ganhar dinheiro por suas próprias mãos. Parecia feio a uma moça ou a uma mulher. (Barreto, 2000, p.90)

O trecho acima demonstra a falta de ambição da personagem, além de ficar evidente a preocupação de Clara em seguir os moldes sociais destinados à mulher da época. Assim, o que se pode considerar é que as representações femininas de Lima Barreto se apresentam conforme o que determinava as ideias patriarcalistas. A crítica do escritor Lima Barreto acontece por meio do discurso do narrador, discordando, algumas vezes, das atitudes e pensamentos das suas personagens. As personagens femininas de Lima Barreto representam toda a pressão social a qual estava submetida a mulher brasileira inserida no contexto da virada do século XIX/XX.

A partir das leituras dos romances de Julia Lopes de Almeida, constata-se que ela apresenta a personagem feminina como tema principal de suas narrativas, concedendo a cada

uma delas uma missão social que a autora designa para demonstrar sua importância na sociedade, ou seja, a escritora transformou a mulher como protagonista de suas obras, para torná-la defensora de suas ideias, atrelando-as a um discurso que expõe o quanto a mulher é capaz, oprimida, ou, por vezes, considerada fútil.

Nota-se que Julia Lopes de Almeida foi sutil em suas construções de personagens femininas negras, e mais cuidadosa ainda em relação à cor da pele. Havia mais preocupação com a questão do gênero do que com a questão racial. Ainda assim, é observável certa ousadia em tocar em mais um assunto delicado: a presença e a indiferença com que eram tratados os negros e as mulheres negras no Brasil, além de apresentar sua exclusão social e econômica, com destaque ao protagonismo da mulher negra, como, por exemplo, no romance *Memórias de Marta*.

Sob outro ponto de vista estão as representações femininas de Lima Barreto, como por exemplo, a personagem Clara dos Anjos, em que o narrador coloca em evidência o preconceito característico do começo do século XX da sociedade brasileira, assim como a condição social e econômica desfavorável do negro e, no caso das mulheres negras, a sua transformação em mero objeto sexual.

São esses os fatos que distinguem Julia Lopes de Almeida dos outros escritores de sua época, pois desde as suas primeiras obras, a mulher é objeto de suas narrativas, suas produções literárias, demonstrando que a escritora era defensora dos direitos femininos que ainda estão em sendo gerados. Essa é, portanto, sua principal característica: ser porta-voz dos direitos femininos.

O feminismo de Julia Lopes de Almeida pode se caracterizar como diplomático, porque tinha tudo para confrontar-se, mas a escritora usa da sua qualidade política para apresentar opções, possibilidades que seriam mais interessantes às mulheres do final do século XIX e começo do século XX.

Embora Julia Lopes de Almeida atualmente seja pouco lembrada nos estudos da Literatura Brasileira, ela não deixa de ser figura importante desse contexto, pois ela se caracteriza também como uma das vozes desse período de transição em que os romances produzidos pela escritora permitem ao leitor a percepção das novas dinâmicas sociais, ao mesmo tempo em que é possível perceber as comparações de pensamento da cultura e da sociedade brasileira do início do século XX.

## 2 JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: SUA ESCRITA E SUA ÉPOCA

“Primeira-dama” da literatura brasileira da *Belle Époque*, segundo expressa a opinião de Peggy Sharpe (2004) sobre a escritora Julia Valentina da Silveira Lopes de Almeida (1862 -1934). Autora de dez romances, três coletâneas de contos e novelas, três compilações de crônicas, quatro peças de teatro, três seleções de contos infantis e seis livros de relatos de viagem e de conferências. A romancista e dramaturga alcançou sucesso no Brasil e no exterior, tendo sido homenageada em Portugal, França, Argentina e Uruguai, tornando-se uma mulher com ideias transgressoras para sua época.

Conhecer a obra de um escritor, segundo afirma Antoine Compagnon, em sua obra *O Trabalho da Citação*, é primeiramente ter contato com sua bibliografia, ou seja, é tentar reconhecer, na leitura da biografia de um autor, algo que o desperte para ler sua obra. É a bibliografia, portanto, que apresenta as experiências adquiridas pelo escritor e que estão habilitadas a estimular o prazer de uma boa leitura assim como aponta o fragmento a seguir:

A bibliografia que faz sentir em território conhecido é a promessa de um reencontro, e entro por completo no livro, como em minha casa, a fim de confirmar a intuição de uma intimidade. [...] a bibliografia me prende quando encontro meu lugar junto ao autor: temos as mesmas leituras, pertencemos ao mesmo mundo. (COMPAGNON, 2007, p. 113)

Entretanto, é o valor do biografismo de Julia Valentina da Silveira Lopes de Almeida que desperta curiosidade e reflexões, por se tratar de um fenômeno inédito para uma escritora brasileira inserida no contexto histórico do final do século XIX e início do século XX. A bibliografia consumida por Julia Lopes também influenciou em suas produções literárias, as quais chamam a atenção pela quantidade e diversidade de gêneros literários e pela forma como a escritora soube fazer uso do instrumento literário para representar as transformações sociais, políticas e econômicas, tendo como enfoque principal o papel social da mulher, colocando-a como protagonista, além de valorizar a educação e o trabalho feminino e, ao mesmo tempo, conseguir se tornar uma importante figura no cenário literário da época.

Para reconstituir o perfil biográfico de Julia Lopes de Almeida, é necessário conhecer um pouco da sua árvore genealógica. Nascida no ano de 1862, no dia 24 de setembro, na cidade do Rio de Janeiro, Julia Lopes era filha de Valentim José da Silveira Lopes (1830-1915) e Antônia Adelina Amaral Pereira (1830-1895), ambos imigrantes

portugueses e pertencentes à elite de Portugal. Sua mãe era professora, com formação em canto, piano e composição pelo Conservatório de Lisboa. O pai era médico, professor e proprietário do Colégio de Humanidades do Rio de Janeiro, instituição fundada após sua residência no Brasil. A família possuía boas condições financeiras, e em 1849, os pais de Julia Lopes de Almeida contraíram matrimônio e dessa união tiveram sete filhos. Três deles, em terras portuguesas: Adelina Amélia da Silveira Lopes, Maria José da Silveira Lopes e Valentim José Silveira Lopes Junior. Os outros filhos do casal (nascidos no Brasil) são: Adelaide Elisa Silveira Lopes, Augusto Silveira Lopes, que falece com um ano e meio de vida, Julia Valentina da Silveira Lopes e Alice Luísa da Silveira Lopes. Em 1857, o casal decidiu vir para o Brasil após o período político, econômico-cultural português denominado de Regeneração.

Apesar de seu pai ser proprietário do Colégio Humanidades para meninas, que se localizava próximo a sua residência, Julia não chegou a frequentar escola regular devido a problemas de saúde. Suas primeiras lições foram ministradas pelos seus próprios pais e a irmã mais velha, Adelina, que era professora e poeta. Julia fazia parte de uma família que cultivava as artes e as humanidades. Com a mãe e a irmã, Julia aprendeu a ler e a escrever e, também com a mãe, aprendeu francês. Teve aulas particulares de inglês, quando a família mudou-se para Campinas em decorrência de o pai de Julia não conseguir ambientar-se na cidade do Rio de Janeiro e de onde a escritora permanecerá até os seus vinte e três anos, quando se torna noiva do poeta Filinto de Almeida.

Segundo o levantamento bibliográfico feito pela autora do artigo *Feminismo e Iluminismo em Julia Lopes de Almeida*, Leonora De Luca, Julia Lopes foi uma exímia leitora, tudo isso era incentivado pelos pais, principalmente por Seu Valentim, que lhe orientava para os clássicos portugueses, como Garret, Herculano e Eça de Queiroz, além de ter sido apreciadora das obras de Shakespeare. Seu gosto literário muda um pouco após o casamento, quando a escritora começa a voltar-se para as obras dos grandes escritores realistas e naturalistas, como Gustave Flaubert, Émile Zola e Guy Maupassant.

Foi entre suas leituras, assistindo a saraus promovidos por sua família, que Julia Lopes começa a despertar sua inclinação para a escrita e, como numa travessura, ela fazia versos escondidos de seu pai, pois naquela época não era adequado uma mulher se ocupar com o afazer literário. Assim, Julia Lopes descreve, em entrevista ao jornalista João do Rio (Paulo Barreto), reproduzida n' *O Momento Literário*, essa situação vivenciada por ela:

Pois eu em moça fazia versos. Ah! Não imagina com que encanto. Era como um prazer proibido! Sentia ao mesmo tempo a delícia de os compor e o medo de que acabassem por descobri-los. Fechava-me no quarto, bem fechada, abria a secretária, estendia pela alvura do papel uma porção de rimas... De repente, um susto. Alguém batia à porta. E eu, com a voz embargada, dando volta à chave da secretária: já vai, já vai! A mim sempre me parecia que se viessem, a saber, desses versos, viria o mundo abaixo. Um dia, porém, eu estava muito entretida na composição de uma história, uma história em verso, com descrições e diálogos, quando ouvi por trás de mim uma voz alegre: – Peguei-te, menina! Estremeci, pus as duas mãos em cima do papel, num arranco de defesa, mas não me foi possível. Minha irmã, adejando triunfalmente a folha e rindo a perder, bradava: – Então a menina faz versos? Vou mostrá-los ao papá!

Não mostres! – É que mostro! [...]

Meu pai, muito sério, descansou o Jornal. Ah! Deus do céu, que emoção a minha! Tinha uma grande vontade de chorar, de pedir perdão, de dizer que nunca mais faria essas coisas feias, e ao mesmo tempo um vago desejo que o pai sorrisse e achasse bom. Ele, entretanto, severamente lia. Na sua face calma não havia traço de cólera ou de aprovação. Leu, tornou a ler. A folha branca crescia nas suas mãos, tomava proporções gigantescas, as proporções de um grande muro onde na minha vida acabara a alegria... Então, que achas? O pai entregou os versos, pegou de novo o Jornal, sem uma palavra, e a casa voltou à quietude normal. [...](RIO, J. do. O momento literário, 1994. p. 28).

Como é possível observar no fragmento acima, o pai de Julia, ao tomar conhecimento dos versos, não esboça reação. Vale ressaltar que o Seu Valentim nunca proibiu ou deixou de incentivar o talento de Julia Lopes para a escrita. Ainda, segundo os relatos de Julia, reproduzidos *n'O momento literário*, no dia seguinte após a descoberta da escrita de versos da filha, Seu Valentim faz um convite a Julia para que ela seja colaboradora da *Gazeta de Campinas*, com a publicação inicialmente de uma crônica sobre a atriz italiana Gemma Cuniberti, que encenava uma peça infantil no Brasil. Tal fato ocorre quando Julia tinha 19 anos e, assim, ela faz sua estreia na imprensa e no mundo das letras em dezembro de 1881, com uma variada apresentação de artigos, com linguagem simples, elegante e direta, com colaborações regulares. A seguir, tem-se um trecho de seu primeiro artigo:

Esta página arrancada às minhas impressões, que lutei para arremessar assim ao Niágara das manifestações de entusiasmo, que te cercam em flores, em sons, em luzes, diz muito pouco. Nada mais há que se possa juntar ao teu nome, que não tenha sido dito por outros que melhor podem; tem, porém, a certeza, oh! Minha branca fada, que só pelo teu condão desejo para ti: uma carreira jamais interrompida de triunfos, e de glórias dignas só da prodigiosa, da encantadora GEMMA. (DE LUCA, 1994, p. 202).

Nos anos subsequentes, após sua estreia no meio jornalístico, eram liberados em média de dois artigos por mês, e Julia Lopes se consagra como prosadora e colaboradora oficial do jornal. Um exemplo de seu artigo publicado periodicamente na *Gazeta de Campina* é “*Murmúrios*”, da coluna Iluminuras:



## MURMÚRIOS

Como é feliz! Embalando-o em um cortejo de fadas gentis. O berço oscila... oscila... todas as estrelas o iluminam, todos os suaves perfumes o envolvem!... Não há nada mais bonito; nem madrugadas claras, nem rumores de asas... nem mar... nem céu!... O anjo dorme?... mas a sua alma espraia-se como nas azuladas águas do lago se espraia feliz planta aquática, mimoso batel de borboletas brancas, como espalha, o sol a sua luz, ferindo e dissolvendo as nuvens tristes... como sob o luar, o mar se alarga e canta!... embalai-a, sempre, embalai-a de manso fadas gentis, oh! Doces esperanças! Quem é essa criança... é o amor, e o berço – o coração... (GAZETA DE CAMPINAS, 10 de abril de 1884, p.1)

A partir disso, Julia Lopes intensifica sua produção literária, dentre as quais merece destaque seu trabalho como cronista no jornal *O País*, em 1884 (e que durou mais três décadas). Segundo os estudos de Silva (2015), sua primeira coluna tinha como título “Modas”, e Julia a assinava com o pseudônimo de Ecila Worms. Em seu primeiro contato com suas leitoras, Julia Lopes se dirige a elas como ‘minhas amigas’, marca característica de Julia, pois ao escrever o *Livro das Noivas*, em 1896, ela utiliza esse mesmo vocativo para se referir a suas leitoras:

Sou moça, tenho um gosto esquis, uma longa educação de atelier de modista (Mme. Lucian Dorelle, em pleno boulevard parisiense) e, além de tudo, um pouco tagarela e com a pretensão de julgar que me faço bem entender. Não reparem as minhas amigas – peço licença para considerar assim as leitoras – é um hábito que adquiri em Paris, este de ser amável para a toda a gente, e que já agora não me deixa! Mas, como ia dizendo, não reparem se a minha linguagem for mesclada por frases francesas e galicismos... (Ecila Worms, *O País*, 24 de fevereiro de 1892).

São as crônicas publicadas em *O País* que servirão de esboço para Julia Lopes publicar seus manuais de costumes para a mulher brasileira, como é o caso do *Livro das noivas*. Ainda de acordo com Silva (2015), a coluna “Modas”, que mais tarde se torna a coluna “A Moda”, resulta também em outros assuntos:

Mesmo se tratando de tema apazível como a moda, a colunista expõe outras questões ligadas ao mundo feminino e chama a atenção para a necessidade de tornar a mulher educada, pensante, que age com inteligência e menos futilidade. Com isso, a colunista retoma a temática da valorização da educação feminina. (SILVA, Nahete, 2015, p. 114)

A publicação de seu primeiro livro, *Contos Infantis*, em colaboração com sua irmã Adelina, é publicado em 1886; sendo sua primeira obra dedicada ao público infantil, composta por trinta e três contos em verso e vinte e sete em prosa. Este livro foi adotado pelas escolas primárias do Rio de Janeiro em 1891 e, logo depois, veio a ser também adotado pelas demais escolas do Brasil. Sua publicação seguinte foi a obra *Traços e Iluminuras* (1887),

custeada pela própria escritora. Trata-se de uma coletânea de contos reunidos em “prosa lírica que incorporava alguns textos publicados anteriormente em *A Semana*, jornais do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Lisboa” (TELLES, 1987, p. 438-439), obtendo sucesso de público e de crítica.

Conforme De Luca (1999), em 1885, por intermédio de sua irmã Adelina, que residia no Rio de Janeiro, Julia conhece Filinto de Almeida, seu futuro marido. Este, poeta, jornalista português, e fundador do primeiro Semanário Literário do país intitulado *A Semana*. A união do casal se consolida em novembro de 1887, em Lisboa. Admiravam-se mutuamente e durante quarenta e sete anos foram casados. Após seu enlace matrimonial, a escritora passou a assinar suas publicações literárias e jornalísticas com o nome de Julia Lopes de Almeida, ficando depois sendo saudada pelo público, amigos e pela crítica como Dona Julia.

O retorno do casal ao solo brasileiro aconteceu no ano de 1888, firmando residência na cidade do Rio de Janeiro. Neste mesmo ano é publicado pela Tribuna Liberal do Rio seu primeiro romance, ainda em formato de folhetim, intitulado *Memórias de Marta* (1888), que mais tarde vem a ser editado em livro em 1899. Ambientada no espaço pobre do cortiço, esta obra está inserida na linha estética realista/naturalista, em que a autora apresenta as diferenças de classe social, representadas pelas pessoas que moravam nos cortiços (imigrantes, negros e operários).

De enredo simples, entrelaçado por reflexões psicológicas e marcado pela superação de obstáculos vividos por Marta, personagem que tem o mesmo nome de sua mãe. De origem humilde, Marta luta, por meio da educação e do trabalho, por sua emancipação e mudança social, o que acaba ocorrendo, e a protagonista pode até decidir se aceita ou não se casar. Assim, tem-se nas reflexões da personagem Marta um exemplo da sua luta por continuar independente: “– Não desejo casar-me [...] – Alcancei uma posição independente: não precisarei do apoio de ninguém [...]” (ALMEIDA, 2007, p. 142).

Julia Lopes de Almeida sempre lutou abertamente pela instrução feminina, pois ela acreditava que, assim, a mulher poderia ter uma qualidade de vida melhor. Esse pensamento é observado pela escritora Vanessa Cavalcanti:

Júlia assumiu em sua vida particular e em toda a sua obra, a premissa de que a mulher deve ser instruída para poder desempenhar sua função social, em especial, no que se refere à educação primeira dos filhos. Sua luta constante foi contra a ideia de uma mulher reclusa e ociosa, voltada só para as tarefas domésticas, sombra do sujeito que poderia e deveria ser (CAVALCANTI, 2001, p. 123).

A simplicidade da escrita de Julia Lopes de Almeida também é observada por Lucia Miguel Pereira (1957, p.257): “A simplicidade, tão rara sempre, ainda mais no tempo em que escreveu, é a sua qualidade dominante”, o que demonstra o contraste com a forma de escrita dos fins do século XIX e início do século XX.

O segundo romance publicado por Julia Lopes de Almeida foi *A Família Medeiros* (1891). Esta obra foi concluída ao mesmo tempo que o romance *Memórias de Marta*. O fato curioso que envolve o romance diz respeito ao atraso na sua publicação devido à primeira gravidez de Julia, sendo lançado somente em 1891 em formato de folhetim e, posteriormente, editado em livro, em 1892. Com o atraso na publicação do romance, Julia perde a chance de fazer uma analogia com a célebre obra *A Cabana do Pai Tomás*, da escritora norte-americana Harriet Beecher Stowe, segundo os elogios tecidos a ela pela escritora portuguesa Guiomar Delfina de Noronha Torrezão (1811-1896).

Romance de transição entre o romantismo e o realismo/naturalismo, *A Família Medeiros* apresenta um enredo pré-abolicionista em que a autora representa os conflitos entre senhores e escravos na Campinas do final do século XIX, com “fortes tons românticos, quase góticos nas histórias enigmáticas, de assassinatos e segredos a serem decifrados”, acompanhado de um “enredo que envolve mistérios e perseguições injustas” e com ênfase realista “nas descrições da situação geral de São Paulo” (TELLES, 1987, p. 431).

A carreira literária de Julia Lopes de Almeida dá mais um salto quando o casal muda-se para São Paulo e ela começa a trabalhar na revista feminina *A Mensageira*, para a qual colaborou na edição de número 1 do periódico e seu nome já era citado como romancista. Assim, afirmava a escritora portuguesa Guiomar Torrezão nas páginas da revista *A Mensageira* do dia 15 de junho de 1899, onde considera Julia Lopes de Almeida “(...) uma das mais gloriosas escritoras brasileiras da atualidade” (MOREIRA, 2003, p.76).

Embora tenha sido reconhecida por seu talento literário pelo público e pela crítica brasileira e estrangeira, Julia Lopes de Almeida não conseguiu driblar o preconceito em relação às mulheres-escritoras, apesar de ter conseguido se sobressair no cenário literário da literatura de autoria feminina em comparação a outras escritoras oitocentistas, que já contava com a participação de Nísia Floresta (1810-1885), Maria Firmina do Reis (1825-1917), Narcisa Amália (1852-1924), dentre outras que foram excluídas da historiografia literária. Dessa forma, tem-se exemplificada nas palavras de Gilberto Freyre o preconceito que discriminava a mulher por seu gênero. Ser mulher e escritora quase sempre era impossível:

(...) só muito aos poucos é que foi saindo da pura intimidade doméstica um tipo de mulher mais instruída... Nas letras, já nos fins do século XIX, apareceu uma Narcisa Amália. Depois, uma Carmem Dolores. Ainda mais tarde, uma Júlia Lopes de Almeida. Antes delas, quase que só houve bacharelas medíocres, solteironas pedantes ou simplórias... (FREYRE, 1968, p. 109).

Portanto, o autor Gilberto Freyre explica a penumbra que recobre e esconde as produções literárias femininas, por sua questão de qualidade literária, ao mesmo tempo em que elogia Julia Lopes de Almeida e outras escritoras contemporâneas desta. Assim, nota-se que a exclusão de escritoras dos manuais de literatura brasileira está relacionada ao preconceito de gênero, ou seja, o machismo por parte do cânone literário.

Em 1893, em meio ao seu sucesso de crítica e de público, Julia Lopes de Almeida integrava o grupo que participou de escritores e intelectuais que planejou a criação da Academia Brasileira de Letras. Seu nome fazia parte dos 40 ‘imortais’ que iriam compor a academia, contudo a proposta de Lucio Mendonça recebeu o apoio somente de José Veríssimo, Valentim Magalhães e do marido de Julia, Filinto de Almeida. Os demais não concordaram com a presença da escritora, pois não queriam abrir as portas da academia para as mulheres, alegando também que, como a Academia Brasileira de Letras estava pautada nos moldes da Academia Francesa e esta admitia somente escritores, não poderiam aceitar a participação de Julia Lopes de Almeida entre os seus integrantes. A intelectualidade da época resolveu, então, eleger seu marido, numa espécie de homenagem à ficcionista. O escritor Nicolau Sevckenko evidencia a importância dessa entidade literária para a vida e sobrevivência dos “homens de letras” da época:

(...) com o seu condão de consagrar escritores, garantindo-lhes crédito total em qualquer casa editora do Rio, mas sobretudo colocando-os sob a tutela protetora do Estado, tornou-se um reduto de estabilidade no qual todos lutam para entrar. “É uma espécie de aposentadoria literária” no conceito da época. (SEVCENKO, 2010, p. 128)

Assim, naquela época, a Academia Brasileira de Letras simbolizava, ao mesmo tempo, uma consagração e também a garantia de que aquele intelectual teria condições de continuidade literária e financeira. No entanto, a exclusão feminina e o preconceito às escritoras continuam sendo reproduzidos e disfarçados pela Academia Brasileira de Letras, pois em Edição Comemorativa aos 110 anos da ABL, em 2007, foi citado o mesmo argumento dado pelos intelectuais da época para justificar o episódio ocorrido com a escritora Julia Lopes de Almeida, ou seja, influenciados pelas ideias da Academia Francesa de Letras, os escritores brasileiros não podiam aceitar escritoras para compor seu *roll* de imortais.

A escritora, agora já consagrada, Julia Lopes de Almeida, fixa residência no Rio de Janeiro a partir de 1895. Para continuar o seu sucesso, bastaria continuar escrevendo nos mesmos padrões, ou seja, misturando a temática romântica com recursos rígidos realistas. Porém, segundo Silva (2011), isto não acontece: a escritora consegue a proeza de se superar e produz seus melhores romances do final do século XIX: *A Viúva Simões* (1897) e *A Falência* (1901) e seus melhores contos, reunidos no volume intitulado *Ânsia Eterna* (1903).

Em um de seus romances mais expressivos, *A Viúva Simões*, Julia Lopes de Almeida ressalta as recomendações às mulheres brasileiras, o que é verificado pela representação da viúva Ernestina e o retorno de um amor do passado, Luciano, o qual é disputado com a própria filha Sara. O clímax do romance acontece quando a viúva Ernestina toma conhecimento dos sentimentos da filha por Luciano por meio de uma conversa entre ambas, o que demonstra a ingenuidade da filha em confidenciar seu amor por Luciano à mãe, como mostra o fragmento a seguir:

- Deu-me ontem a entender que o Eugênio Ribas quer casar comigo...
- Sim, quer.
- Pois eu não quero. (...)
- Se ele vier pedir a minha mão, não me consulte; diga-lhe logo que eu amo outro.
- Amas outro?
- Sim.
- Quem é esse outro? Perguntou Ernestina com medo. Com uma voz abafada, segurando-se ao braço da filha.
- Luciano (ALMEIDA, 1999, p. 165-166).

Assim, a escritora Norma Telles (2008) condensa o enredo da narrativa afirmando que:

[...] temos mãe e filha da alta burguesia apaixonadas pelo mesmo homem. No conflito, a mãe experiente e conhecedora das artes da sedução e a filha inocente e ingênua, as duas enlouquecem e permanecem encarceradas nos anseios e culpas de uma vida sem nenhuma perspectiva, a não ser a regra social do casamento (TELLES, 2008, p. 438).

Até o ano de 1897, segundo Santos (2016), a literatura brasileira ainda não tinha exposto uma protagonista feminina com tal força dramática como é apresentada no romance de *A Viúva Simões*. Julia soube compor personagens densos, enigmáticos e ambíguos, o que levou o público (não só o feminino) a refletir sobre o papel destinado às mulheres daquela época.

Escrito com a mesma intensidade e reeditado em forma de livro no mesmo ano, o romance *A Falência* (1901) também apresenta um enredo com personagens femininas fortes,

ambíguas e que incitam as normas sociais. O romance, além de ter como tema o adultério e um caso concreto de falência seguido do suicídio de uma das vítimas do Encilhamento, traz à tona também o trabalho feminino. O enredo apresenta o personagem português Francisco Teodoro, que enriqueceu no Brasil com o comércio de exportação, e Camila, esposa de Teodoro e amante do médico da família, o Dr. Gervásio. O casal reside com os filhos Mário, Ruth, as filhas gêmeas Lia e Raquel; e Nina, uma sobrinha que vive como agregada. O título do romance se refere a uma situação de falência vivenciada pelo protagonista, culminando com seu suicídio. Com a morte do personagem Teodoro, a esposa Camila, suas filhas e Nina se veem obrigadas a lutar pelo próprio sustento.

O crítico José Veríssimo tece o seguinte comentário após a publicação da obra: “a senhora D. Júlia Lopes de Almeida toma decididamente seu lugar (...) entre nossos romancistas” (VERÍSSIMO, 1910, p. 141). E, anos depois, ele escreve em seu livro *Letras e Literatos* sobre D. Julia:

Depois da morte de Taunay, Machado de Assis e de Aluísio de Azevedo, o romance no Brasil conta apenas com dois autores de obra considerável e de nomeada nacional – D. Júlia Lopes de Almeida e o Sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe prefiro de muito D. Júlia Lopes. (VERÍSSIMO, 1936: 15)

No romance *A Falência*, o tema adultério é colocado de maneira a expor mais uma vez o machismo sempre presente na sociedade de tal forma que, o adultério feminino era extremamente condenado, tanto na sociedade quanto na literatura. No trecho abaixo, Julia Lopes de Almeida, por meio da personagem Camila, contrapõe essa ideia:

Os senhores romancistas não perdoam às mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo - como se não pagássemos cara a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas; e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! hipócritas! (ALMEIDA, 2003, p. 71-72).

Assim, conforme De Luca (1999), sucedem-se a publicação de mais meia dúzia de romances de sucesso até o início da Primeira Guerra Mundial. Esses romances eram primeiramente divulgados em capítulos pela imprensa (*Gazeta de Notícias*, por *O País*, ou *O Jornal do Comércio*). É neste mesmo período que seus primeiros trabalhos como teatróloga são prestigiados pelo público e pela crítica; a sua permanência na coluna do *Jornal O País* serve de espaço para expor seus pensamentos sobre a causa feminista, assim como seu trabalho “pedagógico” junto à população. Soma-se a isso a reimpressão praticamente anual de seus livros didáticos (*Contos Infantis*, 1886, e *Histórias da Nossa Terra*, 1907, e logo depois

*A Árvore*, 1916). Dessa forma, observa-se que Julia Lopes de Almeida foi uma das poucas escritoras que conseguiram, na época, concretizar o sonho de viver como profissional das letras.

Ao ser inicialmente publicado em folhetim pelo *Jornal do Comércio* em 1905 e depois editado em livro em 1908, além de ser reeditado em segunda edição em 1935 e depois em 1994 a sua terceira edição, o romance *A Intrusa* é considerado, segundo Silva (2011), uma das obras que Julia Lopes de Almeida alcançou sua plena atividade literária, estando ao lado dos romances *A Viúva Simões* e *A Falência*.

O romance narra a história do personagem Argemiro Cláudio de Menezes, descendente direto dos Iglésias de Menezes, nobres de Portugal, e viúvo há oito anos. O início da narrativa se passa na casa de Argemiro, numa reunião promovida por ele em que estavam presentes o padre Assunção, o deputado Armindo Teles e Adolfo Caldas, amigo do viúvo. A conversa desses personagens gira em torno da decisão de Argemiro em contratar uma governanta para sua casa, pois ele quer o prazer de ter a companhia de sua filha Maria da Glória, que vive com a sua sogra, a baronesa do Cerro Alegre, numa chácara distante. Todos os amigos de Argemiro são contra a contratação de uma governanta; acreditavam que ele iria chamar o perigo para dentro de casa. Segundo eles, as mulheres eram sempre um risco: “Olha que essas madamas trazem anzóis nas saias... Quando menos pensares... estás fígado... Feia ou bonita, a mulher é sempre perigosa” (ALMEIDA, 1994, p. 5). Porém, Argemiro se mantém firme em seu propósito e Alice Galba é a única candidata que se apresenta para o emprego de governanta após o anúncio colocado por Argemiro no jornal da cidade do Rio de Janeiro. É a única moça que aceitou todas as condições impostas pelo viúvo: cuidar da casa e de sua filha, a quem devia dar-lhe modos; e ele nunca poderia ver o seu rosto, jamais encontrá-la, ou seja, ela nunca deveria se apresentar diante do viúvo. Assim, ele se manteria fiel à promessa feita a sua esposa Maria no leito de morte: jamais se casaria novamente.

Este é o enredo do romance *A Intrusa* e que, até o desfecho feliz, muitos conflitos e mistérios serão esclarecidos, inclusive no que se refere à Alice, o grande enigma da história, personagem que é descrita por todos e sem voz própria, como é o caso da baronesa, que nunca concordou com a presença de Alice e tecia os comentários mais maldosos a respeito da moça: “Era só o que me faltava... Glória dormir fora de casa, entregue a uma mulher saída Deus sabe de onde! Uma mulher de anúncio! Uma...” (ALMEIDA, 1994, p. 39). Alice aceita as condições impostas pelo viúvo e se apresenta coberta por um véu: “Argemiro pressentiu sinceridade naquela confissão e olhou para a moça. Mal percebeu, através do véu, um rosto magro e pálido” (ALMEIDA, 1994, pág.8). A governanta representa, para alguns, a intrusa

que veio tomar o lugar da falecida esposa de Argemiro; e entre estas pessoas está sua sogra, a baronesa, que pressiona o genro a manter-se fiel à promessa feita a sua filha: “A senhora repare que esta é uma mulher mercenária, uma alugada, pouco mais do que criada, não passa disso... o lugar de Maria é insubstituível no meu coração” (ALMEIDA, 1994, p. 41). Nota-se neste trecho que, a princípio, o próprio Argemiro revela um olhar preconceituoso em relação à governanta, pois para o personagem, uma mulher que tem no trabalho o único meio para adquirir sua sobrevivência não é considerada digna de muito respeito ou admiração.

Outros personagens compõem a trama, como a Pedrosa, uma mulher de comportamento ambíguo, pois é ela quem constrói a carreira política do marido, a filha da Pedrosa (Sinhá), que se recusa a seguir os planos de casamento traçados por sua mãe, que é justamente uni-la a Argemiro, o negro Feliciano, que trabalhava na casa de Argemiro e que odiava Alice, a Baronesa Luíza, que tenta a todo custo fazer com que Argemiro não descumpra a promessa feita a sua filha no leito de morte e o Barão, que tenta controlar as manobras da esposa para que Argemiro despeça Alice de sua casa; além de outros poucos personagens que contribuem para compor a narrativa.

Segundo afirma Costruba (2011), uma das características que se pode frisar na temática de praticamente todas as publicações da escritora está na importância da instrução feminina. Esta seria, se não a única, a principal forma pela qual a mulher conseguiria tornar-se igual aos homens e melhor educar a família, desenvolvendo suas habilidades domésticas. O público leitor de Julia Lopes de Almeida ainda era uma minoria: mulheres alfabetizadas com acesso a publicações e com um nível socioeconômico favorável. Estas mulheres talvez representassem a possibilidade de multiplicação e, conseqüentemente, conscientização de outras mulheres que não deveriam ter tantos fatores positivos em suas vidas.

Um dos pontos fundamentais da sua escrita é a valorização do estudo feminino, que este não deveria ser visto como um desperdício, já que o esperado para todas as mulheres era se casar, cuidar da casa e criar os filhos. A autora Julia Lopes de Almeida presumiu que a sociedade brasileira poderia se beneficiar com um grau maior de instrução feminina: mulheres mais esclarecidas, cultas, formadoras de sua família, conseguiriam formar cidadãos mais educados para sociedade. Assim, à mulher da época cabia uma série de deveres, entre os quais a educação dos filhos e tudo relacionado ao ambiente doméstico, enquanto que ao marido cabia o papel de provedor da família.

No entanto, o incentivo à educação feminina, tão defendido por Julia Lopes de Almeida, refletiria a sutileza para se dar melhores condições à mulher, para que esta sirva, na visão machista, bem melhor do que se espera dela: a educação dos filhos e o cuidado com os



afazeres domésticos. Dessa forma, a mulher brasileira conseguiria uma melhor qualidade educacional mesmo que a sombra do patriarcalismo.

Assim como no romance *A Intrusa* pode-se observar a importância do trabalho feminino, no enredo da obra *Correio da roça*, publicado em 1913, Julia Lopes também explora esta temática. Escrita em linguagem simples e em formato epistolar, a narrativa relata as mudanças na vida da viúva Maria, que se vê obrigada a deixar sua residência de luxo na cidade, por conta de dívidas contraídas pelo marido, e passa a viver numa antiga propriedade rural com as quatro filhas já moças.

O romance *Correio da roça* é composto de cinquenta e oito cartas/bilhetes em que a personagem Fernanda, amiga de Maria e residente na cidade, tenta convencer Maria, insatisfeita com sua vida no campo, de tornar a fazenda Remanso produtiva. Seguindo as sugestões da amiga Fernanda, Maria consegue, juntamente com suas filhas, transformar a fazenda e a Tapera (propriedade adjacente) em um local aprazível, com criação de galinhas, cultivo de plantas, dedicam-se a melhorar a vida de seus colonos, alfabetizam as crianças. Ao final do romance, é possível observar a transformação pela qual passou a fazenda e todo o povo do Remanso, assim como Maria e suas filhas. Esta obra teve seis edições, de 1913 a 1933, cuja última edição foi em 1987 pelo Instituto Nacional do Livro.

A obra *Correio da roça* ressalta o caráter de educadora de Julia Lopes de Almeida, segundo destaca De Luca:

A proposta inicial da escritora extrapola, assim, o plano da mera revalorização ou aperfeiçoamento do setor rural de nosso país: esse melhoramento passaria pelo “trabalho justo” (aqui compreendido como o exercício da atividade transformadora, benéfica e solidária) e por um relacionamento mais equilibrado entre o homem e a natureza. O sujeito por excelência desse trabalho seria, aliás, não o homem – mas a mulher, devidamente instruída e instrumentada para essa missão. (DE LUCA, 1999, p. 297)

Publicado no mesmo ano do romance *A Intrusa* em livro, nas páginas do *Jornal do Comércio*, em formato de folhetim, a obra *Cruel amor* (1908), foi publicada em livro em 1911, pela editora Francisco Alves e depois reeditado em 1921 e 1928 pela mesma editora. A trama de *Cruel amor* é ambientada em uma comunidade de pescadores na praia de Copacabana. Neste romance é possível observar, por meio da descrição de Julia, a ‘modernização’ da capital federal, ou seja, a orla que antes era habitada por pescadores e que depois passou a fazer parte do espaço urbano, como é possível observar na seguinte passagem da obra:

Demais a mais o diabo da gente rica ia invadindo a praia, transformando as antigas e pobres habitações em casas confortáveis, empurrando para longe da orla do mar os pobres que do mar viviam e careciam a todo instante de estar junto dele. Os felizardos eram o João Sérvulo e Lino, que tinham sabido bem guardar o seu ninho no sopé da Igrejinha, ali mesmo de sentinela às canoas... (ALMEIDA, 1911, p. 269)

A trama se desenvolve através de duas narrativas paralelas: a relação amorosa entre Ada e Rui, que são namorados de infância, e que depois essa relação se transforma em um triângulo amoroso, pois Ada se apaixona por Eduardo Guedes, moço rico, filho de senador; o outro triângulo amoroso envolve os personagens Maria Adelaide e Flaviano, namorados devido a uma promessa feita pela mãe de Adelaide, em que é desfeita quando Maria Adelaide se apaixona pelo pescador Marcos. Ao final do romance, Adelaide é morta pelo seu noivo Flaviano. A narração da cena da morte da personagem Adelaide assemelha-se aos das peças shakespeariana, em que se apresenta um diálogo fragmentado em que há o confronto entre os personagens masculino e feminino no qual se revela o preconceito de raça e de gênero e a dominação masculina:

– Pode dizer o que quiser; não me importa: você agora daqui não sai, é minha, é minha! [...] [...] [...]  
 – Pensa que por Marcos ser branco é melhor do que eu? ! Ele me paga! [...] você, está nas minhas mãos!...  
 – Negro!  
 – Agora sou negro [...] mas antes bem que você me queria.  
 – Eu não gostava de você como gosto de...  
 – Cala a boca, diabo!  
 – Sou noiva de Marcos!  
 – Cala a boca, ou te mato!  
 – Pode matar, mas é só dele que eu gosto, ouviu bem? Só, só, só!  
 Era demais! Cego de raiva, Flaviano sacou a faca do cinto e cravou-a repetidas vezes no coração de Maria Adelaide. (ALMEIDA, 1911, p. 324)

No romance *Cruel amor*, Julia Lopes de Almeida traz uma problemática social muito comum nos dias de hoje: a violência contra a mulher na sua forma mais aguda, ficando evidente, neste enredo, a relação de poder existente entre os gêneros, quando o homem assassina a mulher por ele se considerar seu proprietário, ou seja, com o intuito de preservar o domínio masculino sobre o feminino.

Conforme Salomoni (2005), durante sua carreira literária, Julia Lopes de Almeida sempre demonstrou zelo e seriedade com o seu trabalho como escritora, no qual é possível observar as influências naturalistas, presentes na sua escrita assim como o predomínio de personagens femininas como dirigentes das suas narrativas.

O aprimoramento narrativo de Julia Lopes de Almeida pode ser notado também no romance-folhetim *A Silveirinha*, cujo subtítulo intitula-se crônica de um verão, que foi

publicado no mesmo ano de *Correio da roça*, entre abril e maio de 1913, e em livro no ano seguinte (1914), pela editora *Librairie Aillaut* (parceira da Francisco Alves editora). Nessa obra, Julia Lopes de Almeida apresenta um dos seus ápices técnicos no que se diz respeito ao ato de narrar, em que a figura do narrador fica em segundo plano, dando voz e mais independência às ações dos personagens no texto, elegendo as cenas dialogadas como um recurso, apresentando um texto rápido e leve.

No enredo de *A Silveirinha*, tem-se a luta da personagem principal, que dá título ao romance, na conversão de seu marido ateu, como é possível verificar no trecho a seguir:

– Já me disseram. Contaram-me até que, por saber disso, a Silveirinha, ao ser chamada pelo pai à sala para responder ao pedido do noivo, se apresentou com todas as insígnias religiosas que pôde arranjar na ocasião: fita ao pescoço, de Filha de Maria; no peito todas as medalhas de santos e santas da corte celeste; e, pendente das mãos, um grande rosário de contas grossas como arçás (ALMEIDA, 1997, p. 23).

No fragmento acima é possível observar uma personagem feminina que tem supostamente um fanatismo religioso, caracterizado pela sua vestimenta e no modo como se apresenta para o futuro marido, o qual durante toda a narrativa tenta convertê-lo ao catolicismo. Além de apresentar fortes críticas ao clero, o romance expõe também como as damas da alta sociedade gostam de intrigas e fofocas, como mostra o trecho a seguir:

– As duas Silveirinhas parece que estão procurando alguma cousa...  
 – Maridos! A mais nova está cada vez mais esganiçada... Será de tanto cantar soprano? Ontem na capela do Colégio fiquei arrepiada ao ouvi-la.  
 A Guiomar foi pedida em casamento por um médico velhote, um tal Jordão (ALMEIDA, 1997, p. 22)

Segundo afirma a escritora Norma Telles, se referindo ao contexto da obra, “mulheres e (de) seus amantes, das damas que falam francês e futricam. Mas, especialmente, de uma intriga clerical”(TELLES, 1987, p. 466). Tem-se, portanto, mais um romance em que Julia Lopes de Almeida dá visibilidade a uma personagem feminina colocando-a em atrito com as convenções sociais e o patriarcalismo, expondo as diferenças de pensamento feminino e masculino por meio de ironia fina, apontando acusações, mas sem sentenciar a atitude dos personagens.

Em relação à produção romanesca de Julia Lopes de Almeida no período de 1914-1918, esta sofreu algumas adversidades por conta do período da Primeira Guerra Mundial, pois ficou impedida de viajar para Europa e, em seguida, pelos problemas de saúde contraídos pela escritora, mas que não a impossibilitaram de escrever peças teatrais como *Quem não*

*perdoa* (1917), *Doidos de amor* (1917), *Nos jardins de Saul* (1917); o volume *A Isca* (1922), que é composto por quatro pequenos trabalhos intitulados pela autora como novelas, são eles: *A Isca* (1922), *O homem que olha para dentro* (1922), *O Laço Azul* (1922), *O dedo do velho* (1922); um volume de jardinagem (*Jardim florido* - 1922), e várias conferências, que mais tarde foram lançadas em formato de livreto. Dessa forma, pode-se contemplar outra faceta da escritora: conferencista. A exemplo dessa atividade da escritora tem-se as conferências proferidas em 1918, abordando a temática feminina: *A mulher e a arte* e *A moda e a mulher; Brasil* (1922), ministrada em Buéno Aires diante do Conselho Nacional de Mulheres da Argentina, e a conferência *Oração a Santa Doroteia*, pronunciada no início do século XX, como parte da segunda série de preleções literárias patrocinadas pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no auditório do Instituto Nacional de Música.

A conferência *A mulher e a arte*, proferida em Bagé, RS, e depois reapresentada em outros locais, apresenta como discussão a dificuldade enfrentada pelas mulheres artistas, especialmente as escritoras do século XIX, em não conseguir reconhecimento no ramo da arte. Ao proferir a palestra, a autora cita vários nomes, exemplos de mulheres que não tiveram sua verdadeira aprovação pelo importante papel que desempenharam no campo da escrita, além de se observar a descrição de uma relação de poder estabelecida pela sociedade patriarcal, numa luta inglória entre a arte de escrever e a obediência das convenções sociais, obrigando a mulher a seguir papéis pré-determinados a ela. Dessa forma, segue uma passagem de um documento da palestra<sup>5</sup> retirado do livro *O funil do diabo* (2015), descoberta feita pela escritora Zahidé Muzart<sup>6</sup> e que se encontra no acervo da escritora Julia Lopes de Almeida disposto na Academia Brasileira de Letras:

Por mais imperiosa que seja a vocação das mulheres à arte, quando a professam, ficam quase sempre em meio caminho. Aos nomes rutilantes de uma Vigée Le Brun de uma Rose Bonheur, de uma George Sand ou Mmes Ackerman e pouco mais, faz fundo uma onda imensa de outros nomes representativos de merecimentos verdadeiros e de tenazes esforços, mas que não chegaram nunca a atingir o Zenith da arte e raramente alcançaram mesmo nivelar-se aos maiores artistas masculinos seus contemporâneos. Para uma mulher conseguir em arte metade do que consegue um homem, de igual talento e de igual vontade, tem que despender o décuplo do

<sup>5</sup> Segundo Elenita Manchope (2016), as palestras proferidas por Julia Lopes de Almeida eram noticiadas nos jornais da época assim como as homenagens que a escritora recebia. Essa informação da estudiosa Elenita Manchope foi retirada do acervo pessoal da escritora Julia Lopes de Almeida.

<sup>6</sup> A pesquisadora Zahidé Muzart desenvolveu um estudo arqueológico em relação às produções de autoria de feminina, dentre suas descobertas, estão algumas publicações de Julia Lopes de Almeida, cita-se como exemplo a obra *O funil do diabo*, em que se tem uma passagem de um documento de uma das palestras proferidas por Julia Lopes de Almeida.

esforço, não só porque o mundo preparou melhor a competência masculina, desenvolvendo-lhe, progressivamente e constantemente, a inteligência, como também porque ele conta com maior simpatia das populações e o estímulo sugestivo dessa predisposição! É evidente que nem estas escritoras nem todas as outras que de algum modo tenham recebido manifestações de apreço, foram agraciadas pelo simples motivo de serem senhoras, mas porque não lhes puderam negar o que elas conquistaram à força de talento, que não tem sexo, embora o mundo teime em vesti-lo de calças quando o quer adular! O das mulheres como disse o poeta Castilho: “foi atirado para a roda dos enjeitados”. Mas da roda ou do cárcere, quando tenha nascido o filão luminoso do sonho, ele despertará cedo ou tarde, torcendo grades ou arrancando fechaduras. Tudo se pode escravizar no mundo, menos o pensamento de Júlia Lopes de Almeida.

Com essa discussão proferida em sua palestra, Julia Lopes de Almeida antecipa o pensamento de Virginia Woolf, quando afirma que para uma mulher conseguir ser valorizada no campo da arte tem que consumir o dobro do esforço. Nessa perspectiva, Virginia Woolf também apresenta em seu ensaio *Um teto todo seu* o modo como a sociedade patriarcalista recepciona o romance de autoria feminina:

E uma vez que o romance equivale à vida real, seus valores são, em certa medida, os da vida real. Mas é óbvio que os valores das mulheres diferem com frequência dos que foram forjados pelo outro sexo; naturalmente, é assim. Ainda assim, são os valores masculinos que prevalecem. (WOOLF, 2014, p. 106-107)

Nota-se a preocupação de ambas as autoras com a posição social da mulher, sendo que Julia Lopes de Almeida trazia demandas em seus textos em prol dos direitos femininos, embora com certo recato. Esses avanços e recuos da escrita da autora são de certa maneira diplomáticos, como uma espécie de regra existente entre as mulheres escritoras da época.

Como também afirma Virginia Woolf, em seu livro *Um teto todo seu*, quando faz referência às escritoras dos séculos XVII e XVIII, em que demonstra a importância dessas mulheres no fazer artístico literário, pois elas foram componentes essenciais para a consolidação da literatura feminina:

Sem essas precursoras, Jane Austen, as Brontës e George Eliot não poderiam ter escrito nada, da mesma forma que Shakespeare não teria escrito nada se não fosse Marlowe, ou Marlowe por Chaucer, ou Chaucer pelos poetas esquecidos que abriram caminho e domaram a ferocidade natural da língua. Pois as obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única. (WOOLF, 2014, p. 96)

Como ilustração dessa ideia, em pleno século XXI, em entrevista exibida no programa *O Som do Vinil* no dia 26 de agosto de 2019, a cantora e compositora Fernanda Takai expõe a sua preocupação em fazer seu trabalho como artista com mais zelo e

responsabilidade do que os homens dentro de sua profissão: “(...) pois se eu não fizer o meu [trabalho] direito, eu vou atrapalhar as meninas que vêm depois”. Assim, fica a análise do quanto foi difícil para Julia Lopes de Almeida ser escritora há mais de um século atrás, ao mesmo tempo em que reforça a ideia da escritora de que a mulher sempre tem que empreender mais esforço que um homem para se realizar profissionalmente.

A ousadia da escrita de Julia Lopes de Almeida estava em apresentar o protagonismo feminino como um sujeito de discurso e autonomia própria, transgredindo o que era pré-estabelecido ao seu sexo e que, mesmo de forma indireta, a autora expôs em seus textos críticas a valores e estruturas sociais com as quais o feminismo tinha como suas reivindicações. Julia, apesar de sua consciência de gênero, não travou uma luta direta com a sociedade patriarcalista, ao contrário, fomentou um espaço para discussão e negociação entre os gêneros, ou seja, se utilizava das regras sociais impostas à mulher para, espertamente, apresentar argumentos favoráveis à independência feminina.

A estrutura de seus escritos era conservadora em sua apresentação, mas dentro das linhas textuais apresentava-se como uma mulher preocupada com a realidade social feminina nos termos de sua situação de inferioridade, por conta do gênero e, em certos casos, agravada ainda mais em sua realidade por falta de recursos econômicos como no romance *A Intrusa*, em que a mulher se torna provedora de seu próprio sustento. Também é recorrente o papel de incentivadora da educação feminina como forma de garantir a igualdade entre os sexos. Na obra *A Intrusa*, Julia Lopes enfatiza a importância da educação feminina por meio das palavras do personagem Argemiro, viúvo e pai de Maria de Glória, sua única filha que vive aos cuidados de sua sogra, a baronesa:

O pai informou-se, voltando-se para o sogro:

– Como vai ela na leitura?

O velho abanou a cabeça, sorrindo; mas a avó exclamou, dirigindo-se ao Caldas:

– Se ela quisesse! Não imagina o talento que aquela menina tem! Aprende tudo com uma facilidade espantosa, de relance! Mas o diabo é que ela não quer! – asseverou o avô, rindo.

– Ora! não é tanto assim; o Sr. Caldas é capaz de pensar que a nossa Glória é uma analfabeta!

– Quase.

– Ora, não digas isso! Ela lê... e escreve... e demonstra muito jeito para a música. Afinal, não se educa para doutora nem para professora. No meu tempo não se exigia tanto...

– Não é razão. A mulher hoje precisa ser instruída, solidamente instruída, mamãe, e eu quero, eu exijo que minha filha o seja. (ALMEIDA, Julia Lopes de, pág. 17)

Segundo a escritora Marly Vieira, “o desamparo feminino é diretamente proporcional a sua ignorância intelectual e, sendo assim, é a própria sociedade a responsável

pelas dificuldades que as mulheres enfrentam” (VIEIRA, 2011, p. 6). O que se observa nos romances de Julia Lopes de Almeida, no que tange a sua preocupação com a situação das mulheres na sociedade brasileira do começo do século XX, é ainda mais evidente nas produções de contos e crônicas. Assim, além das crônicas publicadas no jornal *O País*, em que foi assinante de uma coluna por mais de trinta anos intitulada de “Dois dedos de prosa”, teve reunida boa parte de sua produção nas obras *Livros das noivas* (1896), *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Eles e Elas* (1910). As últimas produções de Julia Lopes de Almeida, já na primeira década do século XX, na crônica *Eles e Elas*, a autora descreve uma verdadeira guerra dos sexos, onde expõe os conflitos entre homem e mulher.

Quanto aos volumes de crônicas intitulados *Livro das donas e donzelas* e *Livro das noivas*, apresenta-se praticamente como um manual para todas as situações da vida cotidiana da mulher brasileira com conselhos, dicas sobre questões as mais variadas, desde higiene pessoal até os próprios costumes que se modificavam com os novos ares da *Belle Époque*. A autora, nesses volumes, continuava em sua campanha pela educação feminina, para isso utilizava-se de argumentos que reforçavam a mudança de costumes, princípios dos quais a mulher brasileira parecia ainda não estar consciente:

Convenci-me hoje de que todas as mulheres devem ter uma profissão. Conheço duas senhoras desgraçadas. Uma ficou órfã, a outra viúva, e nenhuma está habilitada a bem ganhar a vida. Lembrei-lhes o comércio. Não sabem contabilidade. Lembrei-lhes a tipografia, a telegrafia, a gravura, a farmácia, mas de que expedientes se hão de valer para sustentar a família enquanto estudem? Este exemplo fez-me tremer. Se eu tiver filhas... por Deus! Que hei de prepará-las para poderem vencer estas dificuldades! (ALMEIDA, 1905, p. 128)

Já no que diz respeito aos contos, Julia Lopes os reuniu em um volume intitulado *Ânsia Eterna* (1903), sendo reeditado posteriormente em 1938, obra a qual está inserido o conto *Os porcos*, premiado pela Gazeta de Notícias e elogiado por Lucia Miguel Pereira como sendo “aquela em que, sem nada perder de sua singeleza, ela aproveitou com mais arte os recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade” (PEREIRA, 1950, p. 267).

O enredo de *Os Porcos* traz uma inovação no protagonismo das personagens de Julia: a personagem principal do conto chama-se Umbelina, uma cabocla de cabelos negros e feições de índia, que engravida e é rejeitada pelo pai da criança. O enredo de *Os Porcos* centra-se em uma única personagem, que vivencia um conflito interno diante de uma gravidez não planejada:

Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem. O caso não era novo, nem a espantou, e que ele havia de cumprir a promessa, sabia-o bem. Ela mesma lembrava-se, encontrara uma vez um braço de criança entre as flores douradas do aboboral. Aquilo, com certeza, tinha sido obra do pai. Todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão crudelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfartamento. Umbelina sentava-se horas inteiras na soleira da porta, alisando com um pente vermelho de celuloide o cabelo negro e corredio. Seguia assim, preguiçosamente, com olhar agudo e vagaroso, as linhas do horizonte, fugindo de fixar os porcos, aqueles porcos malditos, que lhe rodeavam a casa desde manhã até a noite (ALMEIDA, s/d, sem numeração de página).

Sem o apoio paterno e com receio de que seu pai pudesse cumprir a promessa de entregar seu filho aos porcos, Umbelina foge dos animais na hora de dar à luz, mas a personagem não resiste à dor do parto e morre vendo seu filho ser levado por uma porca. Uma curiosidade envolve este conto: numa entrevista dada ao jornalista João do Rio, Julia Lopes de Almeida revela que apenas duas de suas obras não foram produzidas de maneira ficcional, mas calcadas em realidade. A autora se referia ao conto *Os porcos* e ao romance *A família Medeiros*.

A reedição do volume de contos *Ânsia Eterna*, em 1938, passou por algumas modificações feitas pela própria autora devido ao sucesso de público e a procura nas livrarias. Dessa forma, Julia Lopes de Almeida resolveu, então, que faria uma nova publicação da obra retirando alguns contos e inserindo novos, que foram escritos posteriormente após a primeira edição.

Apesar de o nome de Julia Lopes de Almeida não figurar na história da literatura brasileira como escritora, o autor inglês Laurence Hallewell, pesquisador da história do Brasil nos anos de 1980, destacou que esta autora conseguiu a façanha de reeditar tantas vezes alguns de seus livros. Essa afirmação recebe ecos nos estudos da historiadora da literatura Maria de Lourdes Eleutério, denominado *Vidas de Romance*, Assim, Laurence Hallewell enumera algumas das obras reeditadas:

Seus Contos infantis (1886) e Viúva Simões (1897), foram ambos publicados em Lisboa. A Garnier publicou *Ânsia eterna*, em 1903, a *Intrusa* (1908), *Eles e elas* (1910) e *Correio da Roça* (1913) saíram pela Alves, que continuou a reeditar suas obras anteriores até a terceira edição de *Amor cruel*, em 1928, apesar de Leite Ribeiro ter publicado a *Isca*, de 1922. Na década de trinta, ela foi editada pela Cia. Editora Nacional e A Casa verde em 1932. (HALLEWELL, 1985: 221)

Outras edições de contos infantis constam da lista de produção artística da escritora. São elas: *Histórias da nossa terra*, editado pela Editora Francisco Alves do Rio de



Janeiro em 1907, o qual teve vinte e uma edições, sendo a última em 1930; e o conto *Era uma vez...*, lançado pela Editora Jacintho Ribeiro dos Santos do Rio de Janeiro, em 1917.

No que se refere à produção ensaística de Julia Lopes de Almeida, tem-se a publicação de *Cenas e paisagens do Espírito Santo* na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Trata-se da segunda parte de uma monografia descritiva de uma viagem feita ao Espírito Santo em 1911. Em 1925, é publicada a obra *Maternidade* pela Editora Olívia Herdy de Cabral Peixoto do Rio de Janeiro, produção lançada inicialmente no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro no período de 19 de agosto de 1924 a 24 de agosto de 1925 e que alcança grande sucesso de público, tanto quanto seus romances. A obra *Oração à bandeira* também foi publicada pela Editora Olívia Herdy de Cabral Peixoto, após publicação de *Maternidade* em 1925.

Em relação às traduções da obra de Julia Lopes de Almeida, tem-se como primeira tradução o conto *As Rosas*, inserido no volume *Ânsia Eterna* e traduzido para o francês em 1914, publicado no *Paris Journal* sob o título de *Le Roses*. Já a segunda tradução foi para o espanhol: o conto *A Caolha*, publicado no jornal *La Nación*, de Buenos Aires, em 1922, o qual recebeu o título de *La Tuerta*. Em sua passagem pela França, quando morou lá com sua família no período de 1925 a 1932, o conto *Os Porcos* foi traduzido para o francês em 1929, publicado no Tomo XVII, nº 28 da *Revue de L'Amérique Latine*, de Paris sob o título *Les Porcs*. Enquanto que os romances *Memórias de Marta* e *A Família Medeiros* também foram traduzidos para a língua francesa em 1928 por Jean Duriau, editados pela *Dunquerke: Imprimerie Du Commerce* – G. Guibert e publicados juntos no livro *Deux Nouvelles Brésiliennes*.

A escritora Julia Lopes de Almeida também teve algumas traduções realizadas postumamente: a primeira foi o conto *A Caolha*, em 1946, em foi retraduzido para língua espanhola e republicado por duas vezes por Braulio Sánchez-Sáez no livro *Primera Antología de Cuentos Brasileños*; a segunda, mais recente, datada de 2005, foi feita por Florencia Garramuño no livro *Vereda Tropical: Antología del cuento brasileño*. A escritora Julia Lopes de Almeida também teve traduzido pela primeira vez o livro de crônicas *Eles e elas* por Amalia Sato, sob o título *Ellos y Ellas* em 2012.

Quanto às adaptações da obra da escritora, em março de 2007, foi exibida na TV Cultura o conto *A Caolha*, em que a atriz Marília Pêra interpretava a personagem principal. Recentemente, uma das obras de Julia Lopes de Almeida foi transposta para outro modo literário e lançada pela editora Sesi-SP. Em formato de historinhas em quadrinhos, foi lançada a obra *Ânsia Eterna*, adaptação feita pela quadrinhista Verônica Berta, que se inspirou na obra

de Julia Lopes de Almeida para publicar seus primeiros quadrinhos, os quais estão inseridos o conto *Os Porcos*. A escolha da artista, segundo entrevista presente no *site Vitralizado* (maio/2018), considera que Julia foi “uma das autoras que marcou a história da nossa literatura e [que buscou] despertar a reflexão sobre as diferentes posições da mulher na sociedade”. Ainda em relação aos contos *Os Porcos* e *A Caolha*, a quadrinista Verônica Berta também expõe que: “Além de abordar questões que diziam respeito à mulher branca, como a de ser idealizada pelos homens como a mãe perfeita dos seus filhos (*Ânsia Eterna*), a Júlia considerava relevante representar a situação de uma camponesa cabocla que sofria as consequências do patriarcado (*Os Porcos*), ou desromantizar a maternidade com uma trabalhadora negra (*A Caolha*)”.

As últimas publicações de Julia Lopes de Almeida datam o ano de 1932, quando escreve o romance *A casa verde*, escrito em colaboração com seu marido Filinto de Almeida e publicado pela Editora da Companhia Nacional, sendo que sua primeira veiculação foi em folhetim no *Jornal do Comércio* no período de 18 de dezembro de 1898 e 16 de março de 1899. Seu último romance, intitulado *Pássaro tonto*, foi publicado postumamente, em 1934. Nele é possível verificar o declínio da escrita de Julia Lopes, traduzido nas palavras de Norma Telles (1987), por apresentar um “certo desânimo, desconforto, e até mesmo uma desistência ou afrouxamento da energia e força com que até então conduzira suas batalhas em prol das mulheres” (TELLES, 1987, p. 474).

Desse modo, é possível observar que durante a carreira literária de Julia Lopes de Almeida, a escritora obteve prestígio e uma boa relação com o público em geral, imprensa e seus pares da escrita, os quais revelavam grande apreço pelo seu trabalho. Sua acolhida por parte do público leitor deve-se a “um estilo pessoal, marcando uma fala, particularizando sua visão de mundo, comumente usando a primeira pessoa e envolvendo o leitor para alguém bem próximo de si (...)” (MOREIRA, 2003, p. 80), o que vem a corroborar com o número de edições, reedições, traduções de suas obras.

No entanto, segundo Salomoni (2005), apesar do sucesso com público e também de ter atraído elogios por parte de alguns críticos, como José Veríssimo e Anselmo Ribas, Julia Lopes de Almeida também foi vista de forma indiferente por parte de críticos como Silvio Romero, Araripe Junior e Agripino Grieco. Um fato interessante é que mesmo sendo elogiada por José Veríssimo pela escrita de seus romances, Julia Lopes e outras mulheres

escritoras<sup>7</sup> da sua época ficaram de fora da obra do crítico quando ele escreveu *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1916, tendo em vista que para a composição de sua obra o autor levou mais em consideração as críticas de cunho androcêntrico.

A postura contraditória de José Veríssimo fica mais evidente quando é publicado em 1911, na *Revista Americana*, no Rio de Janeiro, um artigo de sua autoria sob o título *O movimento literário brasileiro de 1910*, em que o crítico comenta a coletânea de crônicas de Julia Lopes de Almeida, *Eles e Elas*, tecendo-lhes elogios e assim declara:

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

Nota-se com a conduta adversa de José Veríssimo à ideologia da sociedade machista da época: não era possível admitir que uma mulher escritora pudesse estar registrada na história da literatura, pois isto seria uma confirmação da sua intelectualidade, além de revelar que a mulher poderia desempenhar outros papéis, ocupar novos espaços. Dessa forma, reconhecendo tal feito feminino, se afastaria os obstáculos para que a qualidade de sua escrita fosse verdadeiramente analisada, estudada, causando um embate intelectual, ou seja, uma guerra dos sexos ou até uma ameaça literária.

Outro autor que também corrobora do mesmo pensamento de José Veríssimo é Lucio de Mendonça, que considera Julia Lopes de Almeida e outras escritoras como sendo mulheres que escrevem “tão bem”<sup>8</sup> como se fossem homens. Um exemplo desta sua afirmação está inserido no *Almanaque Brasileiro Garnier* (1903-1914), em que se pode observar o reconhecimento por parte do crítico no que diz respeito ao fazer literário feminino como sendo similar à escrita masculina:

... – Observemos que há nas três uma feição comum à índole máscula do seu talento. É observação antiga que em cada escritora perde a humanidade uma mulher. No nosso caso ainda a observação em parte se verifica ser exata; mas só em parte, ou em certo sentido: a varonilidade do espírito destas três senhoras [Julia Lopes de Almeida, Júlia Cortines e Francisca Julia] não lhes tira, mesmo literariamente falando, as graças do sexo - a delicadeza do sentimento, a finura da análise,

---

<sup>3</sup> Destacam-se os nomes das escritoras Júlia Cortines, Francisca Júlia, Maria da Clara Cunha Santos e Pérpetua do Valle. SALOMONI, Rosane. *A escritora/Os escritos/A escritura: o lugar de Julia Lopes de Almeida na ficção brasileira*, 2005, p. 97.

<sup>8</sup> Este elogio configura mais uma vez a ótica machista do cânone literário.

acomodação mais vibrante e todo o encanto do recato... (Lúcio de Mendonça, Almanaque Brasileiro Garnier, Rio de Janeiro, março de 1907, p.247)

Conforme Rosane Salomoni (2005), em sua tese intitulada *A escritora/Os críticos/ A escritura: o lugar de Julia Lopes de Almeida na ficção brasileira*, são apresentadas duas causas para o esquecimento da escritora Julia Lopes de Almeida da história da literatura brasileira:

O primeiro, o de pertencer àquele grupo que foi relegado ao limbo da história cultural: os pré-modernistas, visto terem sido soterrados pela avalanche cultural e estética do Modernismo de 22. O outro, que parece muito claro: o de ser mulher. Além do mais, por seus escritos conterem sentimentalismo, o cotidiano feminino e as questões relacionadas ao envolvimento mãe-filha(o), assuntos nada épicos ou relevantes se considerados em relação aos romances escritos por autores homens no mesmo período. (SALOMONI, 2005, p. 79)

Segundo Lafetá, o Modernismo também proporcionou uma oportunidade para o embate das ideias e para a visualização de novos autores e tendências, que “(...) inserindo-se dentro de um processo de conhecimento e interpretação da realidade nacional [o movimento] não ficou apenas no desmascaramento da estética passadista, mas procurou abalar toda uma visão do país que subjazia à produção anterior à sua atividade” (LAFETÁ, 2000, p. 21). Dessa forma, os autores anteriores ao movimento modernista foram sendo gradualmente esquecidos.

Diante do exposto, de acordo com Salomoni (2005), nota-se que a obra de Julia Lopes de Almeida era avaliada sob o estigma de ser produzida por uma mulher que, talvez, se fosse homem seria muito mais valorizado e seriamente avaliado. Nessa perspectiva, é possível compreender o paradoxo reconhecimento *versus* apagamento que aconteceu com a carreira literária de Julia Lopes de Almeida. A escritora, mesmo tendo sido ocultada dos registros literários, desempenhou papel importante na literatura brasileira, pois suas obras já apontavam as fissuras existentes na sociedade do final do século XIX e início do século XX.

A escritora da *Belle Époque* tem sua produção literária interrompida quando falece em 30 de maio de 1934, na cidade do Rio de Janeiro, em decorrência de malária adquirida por ocasião de uma viagem empreendida ao continente africano, a qual foi com o objetivo de auxiliar a filha que estava doente. Depois de passar três meses em solo africano, Julia, Lucia e os familiares da filha retornam ao Brasil no dia 22 de maio de 1934. Durante o retorno da viagem, os tripulantes do navio foram acometidos por um surto de malária e, Dona Julia, por estar cuidando da filha e das netas, acabou contraindo a doença. Apesar de todo o cuidado médico recebido no Brasil, a escritora não resiste e vem a falecer antes de completar 72 anos.

A escritora recebeu muitas homenagens póstumas, que lhe foram prestadas tanto pelo público como pela imprensa nacional e internacional, quanto pela Academia Brasileira de Letras, parentes, amigos e, especialmente, pelo seu marido Filinto de Almeida, que publica o volume de versos intitulado *Dona Julia*, após quatro anos de seu falecimento.

Julia Lopes de Almeida foi dona de uma extensa carreira literária, conseguiu lograr êxito em seu ofício de escritora e obter reconhecimento nacional e em outros países, tanto pelo público quanto por parte da crítica. Foi uma das figuras atuantes em prol dos direitos das mulheres, ao mesmo tempo que suas obras assim como de outras escritoras do século XIX continuam contribuindo para o desvelamento da produção literária feminina, a qual terá maior ênfase a partir dos estudos da crítica e da autoria feminina.

### **3 A CONTRIBUIÇÃO DA CRÍTICA LITERÁRIA FEMININA PARA OS ESTUDOS SOBRE A AUTORIA FEMININA E SOBRE A REPRESENTAÇÃO FEMININA NA LITERATURA**

#### **3.1 O Feminismo**

“Tudo se pode escravizar no mundo, menos o pensamento”. Essas palavras foram proferidas pela escritora Julia Lopes de Almeida em uma conferência intitulada A mulher e a arte, na cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul, ocorrida entre os dias 13 e 14 de julho de 1918. Assim, a escritora Julia Lopes de Almeida confessa a opressão sofrida pelas mulheres no século XIX e início do século XX no que diz respeito à condição feminina. Seguindo as reflexões da autora, observa-se que a escrita de autoria feminina sempre esteve à margem, era vista como algo irrelevante, dessa forma, a mulher era afastada da literatura brasileira, seja por questões de pensamentos androcêntricos impostos pela cultura patriarcal dominante, seja por questões atreladas ao preconceito social que sempre cerceou a escrita feminina.

O silenciamento histórico da escrita de autoria feminina é reflexo de uma sociedade machista, pois permanece ainda em grande parte a mulher ocupando um espaço inferior ao do homem. Seu papel na sociedade patriarcal era de mãe, esposa e “rainha do lar”, pois não cabia às mulheres a função de escrever, de expressar seus sentimentos e pensamentos. Após o nascimento eram controladas pelo pai e, quando se casavam, o controle passava a ser do marido, ou seja, à mulher foi imposta a condição de não poder a sua própria vida. “Primeiro tinham de obedecer ao pai, acatando a escolha do matrimônio que este fizesse; depois ao marido, que era seu amo, com o apoio da lei. Mas não parava por aí a escravidão feminina: a mulher ainda pertencia aos filhos, e não podia se abster dos trabalhos manuais e da casa, mesmo que gostasse de outras coisas”. (LOBO, 2007, p. 24)

O longo período de invisibilidade feminina e o estudo sobre a história das mulheres revelam muito sobre qual foi e qual é o seu lugar no mundo e também na sociedade brasileira, pois sua história oscilou entre formas muito variadas, como exclusão, tolerância e banalização. Tendo como fio condutor a opressão e a exploração feminina a quem estavam sendo submetidas, as mulheres gradativamente rebelaram-se. A partir dessas considerações, a história de luta das mulheres toma impulso com os movimentos feministas, surgidos a princípio na Europa e nos Estados Unidos.

Conceituar ou ter uma definição do termo feminismo não é algo fácil, pois ainda que este vocábulo tenha surgido em meados do século XIX, a forma de compreendê-lo e o modo como ele atua na sociedade hoje, é bem diferente do local e da época onde se originou (Estados Unidos), pois este termo não está mais limitado a esse período histórico. Segundo afirma a cientista política Jussara Reis Prá, “trata-se, na verdade, de um termo extremamente flexível, uma vez que compreende todo um processo de transformação” (PRÁ, 1997, p. 43). Foi, a partir do movimento feminista, que se começou a questionar a histórica desigualdade entre os gêneros imposta pela sociedade patriarcal. Bandeira e Melo corroboram a ideia de que “o movimento feminista nasceu das lutas coletivas das mulheres contra o sexismo, contra as condições de aversão e inferiorização do feminino, transformadas em práticas rotineiras de subordinação” (BANDEIRA & MELO, 2010, p.8). Dessa forma, o termo feminismo tem sua origem no passado, mas a cada mudança de pensamento ou comportamento social, ele vem sendo ressignificado, com seus desafios, contradições, avanços e recuos.

O movimento feminista tem sua raiz ainda que, muito tímida, em movimentos de caráter liberal, como a Revolução Francesa, a Independência Americana, ou seja, as ideias do Iluminismo como um todo.

A luta, no início, era pela igualdade, sem distinção de gênero, mas a sociedade patriarcal infringiu restrições. As mulheres tinham agora uma luta de gênero, além de ideais liberais que consideravam sem distinção para os seres humanos.

O século XIX presencia o movimento das mulheres; elas passam a se manifestar mais ativamente em busca da igualdade, ou seja, igualdade feminina em relação a todos os setores da sociedade, onde se destaca ainda que, timidamente, o movimento pelo sufrágio das mulheres. Assim, como afirma Silva (2008):

O Feminismo surge e se organiza como movimento estruturado, a partir do fenômeno da modernidade, acompanhando o percurso de sua evolução desde o século XVIII, tomando corpo no século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, transformando-se, também, em instrumento de críticas da sociedade moderna. E, apesar da diversidade de sua atuação, tanto nos aspectos teóricos, quanto nos aspectos práticos, o Feminismo vem conservando uma de suas principais características que é a reflexão crítica sobre as contradições da modernidade, principalmente, no que tange a libertação das mulheres. (SILVA, 2008, p.1-2).

Para que o movimento feminista fosse melhor compreendido, algumas autoras decidiram classificá-lo em ondas, numa concepção em que, conforme a passagem do tempo e as transformações sociais, os movimentos feministas apresentavam reivindicações

específicas, evoluindo em direção a outras temáticas com demandas novas baseadas nas experiências do próprio movimento feminista.

Assim, surgiram algumas críticas em relação à divisão do movimento feminista em ondas. Alguns autores e autoras entendem que dividir o movimento desta forma, subentende-se que todas as reivindicações apontadas na primeira onda estariam superadas na segunda onda e, assim, sucessivamente, além de que durante uma onda e outra tiveram intervalos sem militância. Outro ponto importante a ser destacado é que dentro de uma mesma onda tiveram movimentos feministas com demandas diferentes, assim como assinala Costa (2009):

Diferenciados por conjunturas, os feminismos, assim, são vistos, em geral, como irrupções em que, de repente, não mais que de repente, mulheres diversas se juntam, mostram-se “irmanadas” na agitação de “causas” ou motivações políticas que se avolumam e que avançam como onda. Esta, depois de atingir um ponto alto, desce, invadindo os mais variados territórios, em diversos tempos; em seguida, tudo parece dissipar-se. Diria que um maior rigor na produção do conhecimento dessas “causas” /motivações depende, sim, de pesquisa de fontes, mas sob uma leitura orientada por conceitos que admitam esses movimentos conjunturais como partes de um vasto tecido social, em grande medida, submersas, vindas de diferentes tempos históricos, trançadas entre si e que avançam em infinitas combinações de “ramificações”, continuadas ou não, sinalizando movimentos e transformações de visões de mundo. (COSTA, 2009, p. 4)

Nessa perspectiva, optou-se por usar essa classificação e denominação por entender que as ondas constituem marcos temporais importantes para a observação, análise e compreensão dos acontecimentos de cada período do movimento feminista.

A primeira onda do movimento feminista aconteceu a partir das últimas décadas do século XIX, na Inglaterra, movimento conhecido como sufrágio feminino, que foi primeiramente defendido por Mary Wollstonecraft em sua obra *Uma reivindicação pelos Direitos da Mulher (A Vindication of the Rights of Woman - 1792)*, livro publicado durante a Revolução Francesa e que manifesta a preocupação com a legitimação e amplitude do direito político feminino, enfatizando maior atenção ao direito à educação. Porém, também reivindicava direitos trabalhistas para as mulheres, direito à maternidade, e outros relacionados às expressões da questão social, pois, para a autora, só assim a mulher se tornaria uma cidadã verdadeiramente livre.

Durante todo o século XIX, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, foram feitos vários apelos, entre eles, o mais conhecido foi o direito ao voto para as mulheres. As



sufragistas<sup>9</sup>, como ficaram conhecidas, fizeram muitas manifestações em Londres, foram presas várias vezes, fizeram greves de fome. Como resultado das lutas lideradas pelas mulheres, o direito ao voto foi conquistado em 1918, no Reino Unido, sendo que este direito foi concedido apenas às mulheres britânicas com mais de 30 anos e em 1928 para as mulheres maiores de 21 anos. Enquanto que, nos Estados Unidos, o sufrágio feminino foi introduzido em 1869 e, por volta de 1920, todas as mulheres com mais de 21 anos podiam votar. Assim, o movimento sufragista se espalhou por diversos países que, em sua maioria, após a Primeira Guerra Mundial, as mulheres conseguiram o direito ao voto e alguns direitos de igualdade, como à educação, por exemplo.

Com a consolidação do capitalismo, no final do século XIX, o movimento feminino ganha outras manifestações, como o das mulheres da classe trabalhadora, pois com a Revolução Industrial, as mulheres passam a ser incluídas no mercado de trabalho e, conseqüentemente, começam a participar da luta das mulheres da classe operária. Esse momento é denominado como movimento feminista “marxista”. A primeira onda também focalizava suas lutas na ideia de que a luta feminista deveria ser coletiva, sem recortes de raça ou classe social.

A publicação do livro *Segundo Sexo*, em 1949, escrito pela francesa Simone de Beauvoir, é de fundamental importância para a segunda onda do feminismo, pois contribuiu para novas pautas e demandas femininas. Esta obra foi responsável pela rearticulação do movimento europeu pós Segunda Guerra Mundial e traz questionamentos relacionados à cultura e ao processo de socialização, como também levantou reflexões sobre o que é ser mulher e, assim, Beauvoir (2016) estabelece uma das máximas do feminismo: “Ninguém nasce mulher: Torna-se mulher”. Desse modo, o texto da pensadora francesa traz alguns questionamentos como o que é ser mulher? Existe uma essência feminina? Por que a sociedade é constituída a partir de uma perspectiva masculina?

Assim, o que se observa, na esfera pública, é que na prática a mulher ainda não conquistou os mesmos direitos políticos e sociais e a mesma visibilidade que os homens, fazendo com que eles se mantenham como detentores de poder e criadores da cultura:

Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade. Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um

---

<sup>9</sup> O filme *As sufragistas* (2015), dirigido por Sarah Gavron, estabelece um diálogo com a luta feminista da Grã Bretanha e dos Estados Unidos do século XIX.

indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. É de maneira formal, nos registros dos cartórios ou nas declarações de identidade que as rubricas, masculino, feminino, aparecem como simétricas. A relação dos dois sexos não é a de duas eletricidades, de dois polos. O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos (...). A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 2016, p. 9).

Além da obra de Beauvoir que trouxe importantes reflexões para o movimento feminista da segunda onda, a escritora e ativista feminina americana Betty Friedman baseou seus estudos em Simone de Beauvoir e lança o livro *A mística feminina* (1963), no qual traz relatos de mulheres da classe média que expõem suas insatisfações enquanto “rainhas do lar”. As obras citadas foram de suma importância para subsidiar o movimento feminista da segunda onda, além de se tornarem base para os estudos da crítica feminista, pois pela primeira vez as mulheres falam diretamente sobre as relações de poder entre homens e mulheres. O feminismo surge agora como um movimento libertário, onde a mulher não luta mais somente por espaço na vida pública, no trabalho e na educação. A luta das mulheres neste período é por autonomia para decidir sobre sua vida e seu corpo. Assim, a sexualidade perde seu caráter privado e passa a se tornar uma relação de poder entre os sexos; tendo, portanto, uma essência política sendo integrante da ordem patriarcal. Como afirma Miguel e Biroli:

A desigualdade entre homens e mulheres é um traço presente na maioria das sociedades, se não em todas. Na maior parte da história, essa desigualdade não foi camuflada nem escamoteada; pelo contrário, foi assumida como um reflexo da natureza diferenciada dos dois sexos e necessária para a sobrevivência e o progresso da espécie. Ao recusar esta compreensão, ao denunciar a situação das mulheres como efeito de padrões de opressão, o pensamento feminista caminhou para uma crítica ampla no mundo social, que reproduz assimetrias e impede a ação autônoma de muitos de seus integrantes. (MIGUEL e BIROLI, 2015, p17)

A segunda onda feminista, que aconteceu por volta de 1960, trouxe como lema “o pessoal é político”. Esse lema reporta a ideia de situações familiares e que deveriam ter uma intervenção pública, como a violência doméstica, por exemplo. As mulheres que estavam engajadas neste movimento desejavam mudanças dentro do âmbito familiar. Dessa forma, observa-se que a segunda onda feminista abordou temas como a violência doméstica, a opressão feminina em vários setores da sociedade, a sexualidade e a construção cultural de gênero e dominação. Também foram discutidos temas como o aborto, o direito de ser mãe, a partir do desejo da mulher, ou seja, dela poder escolher de querer ter ou não filhos.

Após o feminismo da segunda onda, surgem recortes no movimento, como é o caso das mulheres negras, que passaram a compreender que suas demandas eram diferentes das mulheres brancas, já que sua realidade é bem distinta. Dessa forma, o movimento negro é desenvolvido durante a terceira onda feminista que tem como pauta, além do preconceito de gênero, o preconceito racial e o sofrimento da mulher negra.

É nessa perspectiva que o feminismo da terceira onda se dedica à diversidade que há entre as mulheres. É a partir da década de 90 que os estudos feministas ganham uma maior proporção e aprofundamento em suas pesquisas e o movimento começa a ter grandes transformações, pois há a incorporação de múltiplos discursos feministas, resultando numa heterogeneidade de sujeitos, contribuindo para uma pluralidade feminina, onde é possível se observar o desdobramento de vertentes desse movimento que representam e consideram as mulheres como classe, raça e origem. Dessa forma, segundo Paola Giuliani:

Muitas queixas e relatos sobre a discriminação e a segregação sexual conseguem sair das paredes domésticas em que até então estavam enclausuradas e tornam-se fontes de denúncias e de demandas de novos direitos. Tais atitudes conseguem atingir os alicerces das relações sociais questionando os principais espaços coletivos: o local de trabalho, a prática sindical e a própria família. (GIULIANI, 2004, p.645)

No Brasil, a primeira onda feminista aconteceu em meados do século XIX com a luta das mulheres por direitos iguais, à educação e também se manifestou pela luta do voto feminino no início do século XX, por volta de 1910. Os direitos políticos das mulheres não existiam no Brasil, sendo que as mulheres só terão direito a votar a partir da criação do Novo Código Eleitoral Brasileiro de 1932, mesmo assim, com pífia participação em cargos legislativos e menor ainda em cargos executivos. Isso ilustra como as mulheres eram tratadas como cidadãs<sup>10</sup>.

O sufrágio feminino brasileiro começou a ganhar força quando a luta feminista se espalhou por diversos países, acompanhando a tendência europeia de reivindicar direitos políticos e trabalhistas. O voto das mulheres no Brasil foi liderado pela bióloga e cientista Bertha Lutz, uma das fundadoras da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização que fez campanha pública pelo voto; ela também participou da organização do

---

<sup>10</sup> Segundo o blog Inteligov, de 03 de dez/2019, mesmo as mulheres representando um pouco mais da metade da população brasileira (51,7%), esse percentual não reflete as posições ocupadas no Congresso Nacional. Dos 81 senadores eleitos no Brasil nas eleições de 2018, apenas 12 são mulheres, enquanto que na Câmara foram eleitas apenas 77 deputadas, dentre as 513 vagas disputadas no Legislativo Federal, e das 25 comissões permanentes da Casa, apenas 4 foram presididas por mulheres.

primeiro Congresso Internacional Feminista. Este movimento feminista perdeu força a partir da década de 1930, reiniciando apenas em 1960. Assim, conforme Soihet:

Depois de um longo período de lutas pelo direito feminino ao voto “com o decreto 21.076 de 24 de fevereiro de 1932 estabeleceu-se o voto feminino e o voto secreto. Faltava agora a incorporação desse princípio à constituição a ser elaborada, o que foi feito com a inclusão do artigo 108 na constituição de 1934. (SOIHET, 2006 apud NASCIMENTO e SILVA, 2011, p. 4)

O momento de eclosão das ideias feministas, características da segunda onda, coincide com a luta pela redemocratização brasileira durante a ditadura militar iniciada em 1964. Esse teria sido o momento em que o feminismo brasileiro ganhou caráter de um movimento de massa (SENKEVICS, 2013). O feminismo no Brasil durante as décadas de 60 e 70 teve de lutar contra dois inimigos: o machismo, já conhecido, e a ditadura militar, que via o feminismo como mais uma subversão.

Em 1975, na I Conferência Internacional da Mulher, no México, a Organização das Nações Unidas (ONU) declarou os próximos dez anos como a década da mulher, o que contribuiu para o fortalecimento do movimento no Brasil.

No período pós-ditadura, com a redemocratização do Brasil, o feminismo brasileiro entra em uma nova fase, pois começa a abarcar uma gama de temas, como violência, sexualidade, direito ao trabalho, igualdade no casamento, direito à terra, direito à saúde materno-infantil, luta contra o racismo, opções sexuais, contribuindo para o fortalecimento do movimento feminista.

Mas é a partir dos anos 90 que o tema sexualidade auxiliou na reflexão sobre o ser mulher, sua identidade, liberdade e relações desiguais entre homens e mulheres, sendo a saúde também um campo importante de reflexão e discussão. Com isso, podemos perceber que as lutas do movimento feminista no Brasil passaram a influenciar as políticas públicas, já que é por meio das políticas públicas que o Estado intervém. Esses são os discursos que marcam a terceira onda feminista, uma vez que também engloba “a teoria *queer*, a conscientização da mulher negra, [o pós-colonialismo], a teoria crítica, o transnacionalismo” (BONICCI, 2007, p. 252), entre outros. A filósofa norte-americana Judith Butler, no que diz respeito à representatividade feminina na política, considera que não é apenas um novo espaço a ser conquistado e, sim, um espaço que deve ser rompido e transformado, pois, se a mulher é representada numa estrutura que já está posta, não haverá mudança, ela não será ouvida:

“Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação” (BUTLER, 2003, p. 19).

Assim, entende-se que o feminismo trouxe uma importante contribuição para as discussões das relações sociais, pois comportamentos opressores, exploradores e de violência são resultado de construções sociais que devem ser desconstruídas. Portanto, é pertinente perceber na escrita feminina, que se fez e se faz, o quanto é necessária ela e para estabelecer múltiplas vozes, papéis do ser feminino.

### **3.2 Pioneiras na escrita feminina no Brasil**

No que diz respeito à literatura brasileira, numa perspectiva feminista, a autora Constância Lima Duarte (2003) considera que a história do feminismo no Brasil teve início nas primeiras décadas do século XIX e que tiveram quatro ondas. Esses momentos ou ondas teriam alcançado seus ápices nos anos de 1830, 1870, 1920 e 1970, seguindo-se, portanto, um intervalo de mais ou menos 50 anos entre essas ondas para que o movimento ganhasse força suficiente para romper barreiras e transpor preconceitos.

As primeiras marcas feministas iniciadas pelas mulheres no século XIX estão ligadas à educação feminina pública, que foi instituída no Brasil em 1827 e que, até então, a educação era um privilégio de poucas, pois só existiam uns poucos conventos, algumas escolas particulares, que funcionavam nas casas de professoras ou o ensino individualizado, ou seja, o direito à educação era uma vantagem concedida apenas às moças de famílias abastadas. E foram estas poucas mulheres que tomaram esta missão para si e lutaram para que esse direito fosse estendido a todas. Assim, foram essas mulheres as primeiras feministas a ousar a ter um comportamento e pensamento insubordinados e que, por meio da literatura, começaram a expressar suas ideias e, conseqüentemente, o seu comportamento feminista, assim como afirma também Zahidé Muzart:

[...] no século XIX, as mulheres que escreveram, que desejaram viver da pena, que desejaram ter uma profissão de escritoras, eram feministas, pois só o desejo de sair do fechamento doméstico já indicava uma cabeça pensante e um desejo de subversão. E eram ligadas à literatura. Então, na origem, a literatura feminina no Brasil esteve ligada sempre a um feminismo incipiente (MUZART, 1999, p. 267).

A escritora Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) está entre os nomes que figuram como sendo uma das primeiras mulheres a romper o espaço doméstico e publicar textos em jornais de grande circulação antes de ir morar na Europa. Natural do Rio Grande do Norte e depois residente em Recife, Nísia é autora do livro *Direitos das Mulheres e injustiça dos homens*, primeiro livro da escritora publicado em 1832 e também a primeira obra a expor os direitos das mulheres à educação e ao trabalho e a exigir que elas sejam respeitadas. Conforme Duarte (2003), a obra de Nísia foi inspirada no livro de Mary Wollstonecraft e também nos artigos da “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, de Olympe de Gouges. Nísia Floresta consegue, por meio de sua experiência, traduzir em sua obra todo o sentimento e clamor vindos da Europa, ao mesmo tempo em que pensa na mulher e na história brasileira. A autora é uma estudiosa das mulheres e nas suas obras subsequentes aborda a temática da instrução feminina, como em *Conselhos à minha filha* (1842), *A mulher* (1859) e *Opúsculo humanitário* (1853). Nesta última, apresenta um estudo sobre a educação feminina em outros países.

A partir de meados do século XIX, começam a surgir os primeiros periódicos comandados por mulheres, cuja publicações eram consideradas pelos críticos como algo irrelevante, pois eram escritos por mulheres e destinados ao público feminino. Quanto à participação feminina no mercado literário, Ana Luísa Martins (2005) aponta o caminho percorrido pelas mulheres escritoras no final do século XIX:

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

Em 1852, no Rio de Janeiro, a argentina Joana Paula Manso de Noronha lança o *Jornal das Senhoras*, o qual incentivava as mulheres a fazerem suas publicações. Ainda com publicações tímidas e anônimas, este jornal foi um importante e decisivo passo na longa trajetória feminina em direção à transposição de suas barreiras e conscientização de seus direitos.

Outro periódico lançado nessa mesma época foi *O belo sexo*, da editora Julia de Albuquerque Sandy Aguiar, que tinha como novidade o incentivo das assinaturas dos trabalhos publicados pelas suas colaboradoras, além da discussão das pautas do jornal.

O segundo momento feminista brasileiro aconteceu por volta de 1870 e foi marcado principalmente pelo grande número de periódicos feministas editados no Rio de

Janeiro e em outras partes do país. Esta fase é considerada mais jornalística que propriamente literária. O jornal *O sexo feminino*, dirigido por Francisca Senhorinha da Mota Diniz, foi um dos mais famosos da época e apresentou três fases: a primeira fase (1873-1875) na cidade de Campanha da Princesa, Minas Gerais, teve uma tiragem de oitocentos exemplares e muitos assinantes de diversas cidades. No período de 1887 a 1889, ocorre a segunda fase do jornal, já na cidade do Rio de Janeiro; após mudança de Senhorinha e sua filha. Nesse momento, o jornal alcança o auge, pois foram impressos quatro mil exemplares dos primeiros dez números para atender assinantes ilustres como D. Pedro II e a princesa Isabel. Em artigos publicados em *O sexo feminino*, Francisca Senhorinha advertia as mulheres sobre seus direitos, a imposição masculina e a importância da instrução feminina como uma arma a ser utilizada para adquirir consciência de seus direitos e, assim, combater a ideologia machista. Após a Proclamação da República, em 1889, o jornal passa por uma nova fase e muda de nome, passando a ser intitulado: *O quinze de novembro do sexo feminino*, o qual passou a dar mais ênfase à causa feminina no que diz respeito ao direito das mulheres ao estudo secundário e ao trabalho. Essa terceira fase compreende o período de 1889 a 1896.

Outros jornais também se destacaram nessa época no Rio de Janeiro como: *Echo das damas* (1875-1885), dirigido por Amélia Carolina da Silva Couto, *O domingo* e *Jornal das damas*, ambos de 1873, que também defendiam o direito das mulheres à educação, à igualdade de gêneros, ao trabalho e também veiculavam divulgações das conquistas das mulheres em outros países, além de conselhos sobre a vida doméstica, receitas, romance-folhetim e poemas. Neste período destaca-se a jornalista Josefina Álvares de Azevedo dirigindo o jornal *A família* (1888-1897), primeiramente em São Paulo, e depois no Rio de Janeiro, por sua incansável luta em prol das mulheres, denunciando a opressão masculina e também expôs a indiferença dos homens em não aceitar o acesso das mulheres ao ensino superior, ao trabalho remunerado, a ter direito ao divórcio, direito ao voto, e incentivo à mobilização das mulheres.

A autora Julia Lopes de Almeida também foi colaboradora do jornal *A família* no período de 1888-1889, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, onde publicava contos que já apresentavam temáticas como o casamento e a instrução feminina. Na edição de *A Família*, publicada no dia 01/02/1889, encontra-se o conto *O Remorso da viscondessa*, que trata de assuntos como casamento e instrução feminina. Dentre os escritos de Júlia Lopes para este jornal, este é o que merece um maior destaque. No conto tem-se esta frase de efeito de Julia Lopes de Almeida: “Uma mulher instruída não sucumbirá, se um dia se vir só!”, a qual a

escritora deixa transparecer para as leitoras a sua luta a favor da educação das mulheres, além de demonstrar que uma mulher bem educada estará pronta para qualquer situação.

Em outras cidades do país, os periódicos feministas também tiveram destaque como: *O corimbo* (1884-1944), de Porto Alegre, comandado por Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, que também declaravam apoio às causas feministas. A revista *A mensageira* (1897-1900), dirigida por Presciliana Duarte de Almeida e que circulava na cidade de São Paulo, foi um importante meio de comunicação na luta feminista, pois além de ser uma revista de grande circulação no país e que permaneceu durante um longo período, era divulgadora do feminismo e defensora do ensino superior para as mulheres. Julia Lopes de Almeida também participou dessa revista como colaboradora no período de 1898-1900. A própria autora participou de várias lutas em diversas causas como, por exemplo, na abolição, na Proclamação da República, além do próprio feminismo. A escritora também tinha um ideal de desenvolvimento tanto para a mulher quanto para o próprio país.

Uma pequena noção do pensamento de Julia Lopes de Almeida sobre a educação e sua carga inerente de valorização, transformação e desenvolvimento está contido no primeiro número da revista *A mensageira*. Assim, a autora escreve:

Esta revista, [...] parece-me dever dirigir-se especialmente às mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, à reflexão, ao trabalho e a um ideal puro que as nobilite e as enriqueça [...]. 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, 1897, p. 53).

A revista *A mensageira*, diferenciando-se dos demais periódicos que se dirigia ao público feminino, publicava não só textos ficcionais de autoria feminina, mas também textos de teor nitidamente feminista. Assim, em 15 de outubro de 1889, foi publicado um comentário na revista intitulado “O feminismo”, o qual cumprimentava as mulheres pela conquista no mercado de trabalho, nestes termos:

O Diário popular acaba de assentar praça nas fileiras do feminismo; e por esse arrojo, não regateamos aplausos à ponderada folha vespertina. O caso da Dra. Mirthes de Campos trouxe para o terreno dos fatos a questão abstrata dos direitos da mulher. E o Dr. Viveiros de Castro mostrou-se, mais uma vez, coerente consigo mesmo. Abrir também ao belo sexo a função da advocacia constitui um simples corolário da liberdade profissional, que a Constituição da República sabiamente consagrou. Não seria congruente que as nossas patricias pudessem, como podem, conquistar nas academias um diploma científico e ficassem, ao mesmo tempo, privadas da eficácia desse diploma, tão duramente conquistado. Com que fundamentos vedariam à mulher o campo da atividade honesta, se a nossa péssima organização social não a pode muitas vezes salvar dos horrores da miséria ou das especulações do vício? (*A mensageira*, 15/10/1899)



Mas, por outro lado, todos criticavam as conquistas profissionais e intelectuais das mulheres, pois acreditavam que seria impossível as mulheres acumularem múltiplas tarefas e ainda serem mães, esposas e “rainhas do lar”. Dessa forma havia uma resistência da sociedade em aceitar a profissionalização da mulher, apenas as mulheres pobres estavam “liberadas” para o trabalho nas fábricas, enquanto as moças de família de classe alta e média permaneciam resignadas a cuidar do lar e da família.

Nota-se que a imprensa feminina dessa época foi um importante instrumento de contribuição para tomada de consciência da mulher, além de se tornar um meio de expressão literária e de transgressão, uma transposição do espaço privado para o público. Assim, nas palavras de Zilda Freitas (2002, p.119), “A literatura não é para as mulheres uma simples transgressão das leis que lhes proibiam ao acesso à criação artística. Foi muito mais do que isso, um território liberado, clandestino”.

A terceira onda da literatura feminina, datada do início do século XX, é marcada pela publicação de textos inflamados de Bertha Lutz (1894-1976) na *Revista da semana*, em 1918. Bertha foi uma importante liderança na luta por direitos iguais de homens e mulheres. Os textos da bióloga denunciavam a opressão feminina, além de propor a criação de um espaço de luta por direitos – a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino; que se espalhou por diversos estados e permaneceu ativo por quase 50 anos.

Outro nome que merece destaque neste período é Maria Lacerda de Moura (1887-1945), com a publicação de *Em torno da educação*, em 1918, onde reafirma que a instrução feminina é um meio indispensável para a transformação da vida da mulher. Junto com Bertha Lutz fundou a primeira associação feminina: a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher. Em 1924, seu livro *A mulher é uma degenerada?* teve três edições e causou polêmica, pois a escritora era adepta do amor livre, a favor da educação sexual e contra a moral vigente.

Nota-se que a década de 1920 foi o retrato do feminismo burguês e bem comportado, que ocupou a grande imprensa com discursos inflamados e que, além de reivindicarem a emancipação feminina nas diferentes esferas sociais, propunha também a educação para a classe operária e uma nova sociedade libertária.

Outra escritora que se destacou no ano da Semana de Arte Moderna foi Ercília Nogueira Cobra (1891-1938), que lança seu primeiro livro intitulado *Virgindade inútil-novela de uma revoltada* (1922), o qual despertou polêmica, pois discute a exploração sexual e trabalhista feminina, causando muita crítica entre os contemporâneos. Além dessa obra, Ercília publicou também *Virgindade anti-higiênica – Preconceitos e convenções hipócritas*

(1924) e *Virgindade inútil e anti-higiênica – novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens* (1931), sendo presa diversas vezes por expor suas ideias.

Utilizando-se de outra estrutura, são apresentados os textos da escritora Diva Nolf Nazário, que lançou em 1923 o livro *Voto feminino e feminismo*. A autora reproduz vários artigos a respeito do direito ao voto e dos direitos políticos femininos que tinham sido publicados nos periódicos da época, como *A cigarra*, *Vida moderna*, *Jornal do commercio* e *Revista feminina*, dentre outros. Nesta obra, a escritora faz vários comentários pertinentes sobre os artigos de cada um dos periódicos que eram veiculados na imprensa, além de ser possível conhecer os comentários favoráveis e contrários da época em relação ao feminismo.

Em 1921, o campo literário ganha destaque com a escritora Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), com a conquista do primeiro prêmio do concurso literário da Academia Brasileira de Letras, com a obra *Rito pagão*, sendo saudada pela imprensa pelo ineditismo do fato. Já a escritora Gilka Machado publicou em 1918 um livro de poemas eróticos intitulado *Meu glorioso pecado*, considerado um escândalo para a época por confrontar a moral sexual e cristã. A importância de Gilka Machado se deu por sua contribuição à emancipação sexual feminina. A escritora também foi vencedora de um concurso literário promovido pelo jornal *A imprensa*, comandado por José do Patrocínio Filho, mas também teve seu trabalho condenado e caracterizado como “imoral” por críticos mais conservadores.

Considerada por Zahidé Muzart a “Beauvoir tupiniquim”, a feminista paranaense Mariana Coelho publicou *A evolução do feminismo: subsídios para sua história em 1933*, onde faz uma retrospectiva do movimento feminista na Europa e no Brasil. Um importante nome feminino que figura a literatura brasileira neste período é o de Rachel de Queiroz, jornalista e romancista, que faz sua estreia literária com o romance *O Quinze*, em 1930, obra que trata do drama de um povo assolado pela seca de 1915, além de expor severas questões sociais. A obra provocou grande impacto no meio literário ao ponto de duvidarem da identidade de sua autoria. Apesar de a escritora expor na ficção personagens femininas com traços de emancipação, Rachel de Queiroz nunca admitiu a legitimidade do movimento feminista e, por ironia, coube a ela ser a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras em 1977.

Já a escritora Adalzira Bittencout (1904-1976) foi uma incansável divulgadora da causa e responsável pela construção da memória feminina. Reuniu quinhentas e sessenta escritoras e mais de mil livros na Primeira Exposição do Livro Feminino em 1946, obtendo grande sucesso de público e repercussão na imprensa brasileira.

A quarta onda do movimento literário feminista, que se inicia nos anos setenta, é caracterizada por ser o momento mais ousado e também pelas conquistas mais expressivas do movimento. Assim, tem-se o ano de 1975 como o Ano Internacional da Mulher, logo estendido para o decênio (1975-1985) e, em seguida, o 8 de março sendo declarado pela ONU como o Dia Internacional da Mulher. Enquanto em outros países as mulheres lutavam por igualdade de direitos, de gênero, no Brasil, as mulheres tiveram que lutar também pela redemocratização do país, o fim da censura e contra a ditadura militar. Assim, tem-se novamente uma imprensa comandada por mulheres e, em 1975, surge o *Jornal Brasil mulher*, meio de comunicação usado pelo Movimento Feminino pela Anistia. Logo em seguida, tem-se o jornal *Nós mulheres*, que circula por quase três anos e que se assume feminista. Alguns anos mais tarde, surge o *Mulherio* (1981), criado por feministas de São Paulo ligadas à Fundação Carlos Chagas, que rapidamente tem prestígio em meio ao público universitário, por expor denúncias de violência contra mulher, discriminação contra as mulheres negras e ao trabalho feminino, além da produção cultural de escritoras e artistas.

No que diz respeito à literatura, destacam-se as escritoras que se posicionavam frente ao governo ditatorial, como Nérida Piñon, que lança o livro de contos *Sala de armas* (1981), sendo que mais tarde ela vem a se tornar a primeira mulher presidente da Academia Brasileira de Letras. Escritoras como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras, também figuram um importante papel por suscitar reflexão nas leitoras por meio de suas personagens.

A partir do final da década de 70 e ao longo dos anos 80 surge um movimento bem articulado entre professoras, discentes e feministas, que promovem a institucionalização dos estudos sobre a mulher, com o intuito de proporcionar trocas entre as pesquisadoras por meio de colóquios, seminários, organização de congressos e grupos de trabalho, além de discutir temas relevantes para as mulheres e fomentar a pesquisa e a divulgação de trabalhos a respeito do tema, no sentido também de preencher a enorme lacuna bibliográfica que foi deixada ao longo dos anos.

### 3.3 Da autoria feminina: estudos e avanços

Os estudos que se desenvolveram a respeito da mulher, do feminino também enveredaram pela própria qualidade do que se escrevia e de quem se propunha a ler dentro de arcabouço de ideias e das próprias conjunturas que cercavam essas produções literárias. Foi nesse sentido que se instituiu também a formação de uma crítica literária feminista, mais um instrumento incentivador da produção literária feminina.

O papel da crítica literária feminista é baseado nos estudos da teoria feminista, ou seja, nas políticas do feminismo em que os princípios e ideologias do feminismo são usados para desconstruir a perspectiva masculina, uma forma de fugir dos padrões impostos pela crítica misógina, ou seja, aquela que é avessa à produção literária feminina. Desde o início do século XX, o estudo da crítica feminista foi desenvolvido pela ensaísta e escritora Virginia Woolf (1882-1941), em *Um teto todo seu* (1928) e também pela filósofa Simone de Beauvoir, com *O segundo sexo* (1940), que tentam explicar os encadeamentos da literatura de autoria feminina na visão de mundo. A crítica feminista está intrinsecamente ligada aos fatos históricos do movimento feminista, assim como às circunstâncias sócio históricas em que se encontravam as mulheres, servindo como elemento impulsionador decisivo na produção literária das representações femininas. São essas questões que norteiam o trabalho da crítica feminista: desconstruir ideologias tradicionais masculinas e discutir as representações femininas e masculinas, com o objetivo de colocar em evidência as questões de identidade de gênero.

A crítica literária feminista surge, mais precisamente, na segunda metade do século XX, nos Estados Unidos, em que o feminismo radical apoia-se na antropologia cultural e na história social, manifestando-se como nova proposta de crítica no campo literário. Da mesma forma, em 1973, na França, surge uma crítica, com pretensões não feministas, apoiada na psicanálise de Lacan, a qual considera que a característica feminina está na própria linguagem. Tem-se, de modo geral, a apresentação de duas formas de desenvolvimento da crítica feminista: uma tem por objetivo o resgate de obras escritas por mulheres e que ficaram ‘esquecidas’, a outra pretende fazer uma releitura de obras literárias, independente da autoria, considerando a experiência feminina, ou seja, observando através do estilo, da temática e das diferentes vozes do texto, a importância da voz feminina e os traços de patriarcalismo presentes na obra.

A crítica literária feminista nos Estados Unidos tem como marco inicial a obra *Política Sexual*, em 1968, da autora Kate Millet, a qual faz um estudo da representação da mulher na literatura por meio de obras dos autores como Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet. Mais do que apresentar um simples estudo a respeito dessas obras, Kate Millet as utiliza como base para formular sua teoria da política sexual, onde expõe a extensão do patriarcado em nossa sociedade, as relações de poder entre os sexos e os estereótipos criados por autores masculinos e que eram atribuídos às mulheres. Corroborando com Sartre (1957) e Beauvoir (1980), a autora expõe que toda expressão de poder é permitida por parte do subordinado. Ao serem instituídos, os papéis femininos tornam-se inibidos, e a necessidade de representá-los por meio da relação de dominação do homem sobre a mulher é o que Kate Millet denomina de “política sexual”.

Conforme a teórica, essa política de força influencia a literatura ao passo que os princípios morais têm sido criados pelo homem. Ela considera que, nas construções narrativas de autoria masculina, as regras sociais dão vazão às narrativas e delineiam as peripécias amorosas de acordo com o direcionamento masculino, além de considerar o público masculino como leitor de romances ou como forma de controlar a leitura de mulheres, fazendo com que ela leia assimilando a perspectiva masculina. Assim, a historiografia literária brasileira, que foi baseada no cânone masculino, acabou ocasionando a exclusão das escritoras, em especial a produção literária feminina do século XIX.

Tendo como principal representante da ginocrítica, a norte-americana Elaine Showalter (1985), termo, inclusive, inventado pela própria teórica. Essa concepção apresenta um modo de perspectiva literária voltado especialmente para a análise de produções literárias de autoria feminina. Dessa forma, a ginocrítica, a princípio, provoca o resgate e o reconhecimento de textos de autoria feminina, ou seja, preconiza uma crítica feita por mulheres e para mulheres: “A ginocrítica analisa a história dos estilos, os temas, os gêneros literários e as estruturas literárias escritas por mulheres [...] a psicodinâmica da criatividade feminina e estudos sobre autoras e obras literárias específicas.” (SHOWALTER apud BONNICI, 2007, p. 132). Mas cabe salientar que não se cria nada em termos de crítica a partir de um ponto inicial única e exclusivamente para a literatura feminina. O que Elaine Showalter estabelece é uma ampliação e flexibilização do cânone crítico para a situação das mulheres escritoras, levando em consideração suas especificidades, tal como afirma Elódia Xavier que já observa tal fato:

“A tradição canônica não pode e não deve, pura e simplesmente, ser abolida; mas a flexibilização do cânone, reconhecendo a contribuição das diferenças, pode e deve permitir a valorização de obras até então invisíveis. Porque, para além do cânone, há muito mais do que supõe o nosso relativo conhecimento...” (XAVIER, 1999, p.21).

É nessa perspectiva que Elaine Showalter entende a crítica feminista como um “território selvagem”, uma vez que existe uma diversidade de proposições teóricas que são caracterizadas por obstáculos que vão desde considerar o gênero da autoria até a aplicação do gênero como categoria de análise, o que virá a assinalar as discussões acadêmicas a partir da década de 1990.

Por outro lado, a crítica feminista francesa, datada de 1973, não se detém apenas no campo literário. Apresenta seus estudos em outros campos, como a Linguística, a Semiótica e a Psicanálise, tendo como objetivo identificar uma possível linguagem feminina, ou seja, uma tentativa de explicar o que seria a escrita feminina, e tem como principais representantes as estudiosas Julia Kristeva e Hélène Cixous. A tese defendida por elas se baseia no fato de que as diferenças sexuais são construídas psicologicamente de acordo com um dado contexto social. Assim, as estudiosas francesas fazem uso da Psicanálise como sendo uma ciência que é capaz de fornecer subsídios para a origem e formação dos gêneros, entendendo essa ciência como sendo um método capaz de estudar o ser humano em todos os seus aspectos.

Enquanto a crítica feminista anglo-americana sustenta-se na antropologia cultural e na história social, a crítica francesa está pautada na psicanálise lacaniana, que caracteriza a mulher como um “ser de falta”, ou seja, saindo da rejeição que a Psicanálise designa à mulher e entendendo que seu corpo expressa estímulos involuntários e desejos que vem do inconsciente, ela o apodera como o mecanismo de “escritura feminina”. Assim também explica Lúcia Castello Branco, apoiadora dessa crítica no Brasil:

Ora, a mulher, em nossa cultura, caracteriza-se sobretudo como um ser de falta. Mais ainda que o homem, é ela quem se define por meio da privação, da perda, da ausência: é ela a que não possui. Destituída de voz, de poder, de intelecto, de alma, de pênis, resta-lhe a falta, a lacuna, esse lugar do vazio em que o feminino se instaura. Nisto reside seu extremo poder: em sua capacidade de manipular a perda, em sua íntima relação com a morte. (BRANCO, 2004, p.133).

Tanto Hélène Cixous e Julia Kristeva carregam suas análises críticas da literatura feminina com uma profunda e pesada carga psicanalítica, com base nos estudos do teórico Lacan. Estas autoras têm abordagens sutilmente diferentes, pois em suas teorias utilizam aspectos da psicanálise pós-estruturalista, calcadas em análises pré-edipianas. Todavia, a

autora Hélène Cixous trabalha centrada no inconsciente que pode vir à tona como um posicionamento perante a opressão masculina, nesse caso produzindo textos que choquem o poder do gênero masculino. Já a autora Julia Kristeva tem um posicionamento atrelado ao uso da linguagem como um referencial ideológico a ser profundamente investigado. Um outro diferencial entre ambas é que Hélène Cixous acredita que um homem seja capaz de escrever um texto feminino, bastando, para isso, se ligar mentalmente a este gênero e universo.

Dessa forma, como esclarece Zolin (2009) sobre as ideias de Cixous e Kristeva sobre a crítica literária feminina francesa:

Cixous (1988) não reconhece a “escritura feminina”, subversora do falocentrismo e do patriarcalismo, apenas como sendo oriunda do ser biológico feminino. Embora ela considere a mulher privilegiada ao seu acesso, homens também podem eventualmente produzi-la. Na verdade, ela chama de feminina a escrita subversiva que ela tem em mente, porque aquela marcada pela opressão é claramente masculina.

Já a crítica literária e psicanalista de Julia Kristeva (1974), seguindo na trilha da psicanálise laciana, integrante do que alguns chamam de crítica pós-feminista, combinando Linguística, Literatura e Psicanálise, também problematiza, na década de 1970, as questões referentes à sexualidade, identidade, escrita e linguagem femininas, mas nega uma fala ou uma escrita específica da mulher. (ZOLIN, 2009, p. 195)

Assim, os estudos da crítica feminista contribuíram para dar visibilidade à literatura de autoria feminina, uma vez que propiciam a desconstrução dos paradigmas literários vigentes, alicerçados em ideologias de gênero. As escritoras, até então excluídas e apagadas, foram estimuladas a se tornarem independentes no cenário literário e investir em indagações sobre os enunciados de dominação, desvelando-lhes o modo de funcionamento, desmascarando os processos de naturalização das diferenças hierarquizadas de gênero e, conseqüentemente, questionando o cânone literário estabelecido. Contudo, como afirma Lúcia Zolin (2009), esses progressos conquistados pelos movimentos feministas não asseguram a paridade tão almejada pelas mulheres, mas impulsionam para a construção de um novo fazer literário a partir de um olhar de um sujeito enunciativo feminino, quase sempre, feminista.

Considerando a representação feminina como um dos elementos característicos dos textos de autoria feminina, entende-se o termo representação como sendo tornar-se perceptível e persuadir sobre uma dada realidade representada, manifestando-lhe a presença (GINZBURG, 2001), e assim dar evidência ao outro (CHARTIER, 1990); mas representar pode também significar “falar em nome do outro”. Nessa linha de pensamento, ZOLIN (2011) assegura que o sujeito que tem certificado o direito ao discurso e que será tomado como parâmetro, enquanto o outro permanece silenciado, é dotado de um poder que lhe é conferido

pelo lugar que ocupa no interior da sociedade, designado por meio do julgamento de sua classe social, sua etnia, seu gênero...

A exclusão histórica da escrita de autoria feminina no campo da literatura é resultado de práticas culturais em que o sujeito enunciativo dominante era o sujeito masculino, e as representações até então edificadas se davam unicamente por esta perspectiva, atestando o silenciamento e apagamento até então reservados ao sexo feminino. É dentro desse contexto que surge a crítica literária feminista com o intuito preliminar de desestruturar a concepção de representação (ideológica e tradicional) da mulher inserida na literatura até então produzida. A crítica literária feminista procede na ideia de viabilizar a representação de concepções que o cânone literário masculino não foi capaz de expor. Dessa forma, vozes que antes eram colocadas à margem tanto na produção de textos quanto na representação literária, com o advento da crítica feminista, foi possível emergi-las e, ao mesmo tempo, legitimá-las.

Por essa perspectiva, na narrativa de autoria feminina, o enunciado passa a ser pronunciado a partir de um ponto de vista feminino que obtém voz dentro de uma ficção que representa identidades que se transportam dos modelos tradicionais sugeridos para a mulher, a exemplo do que ocorre com o romance *A Intrusa* da escritora Julia Lopes de Almeida, adotado como objeto desta pesquisa.

O local tradicionalmente destinado à mulher na sociedade e, simultaneamente, na literatura, atestado pelo enunciado do sujeito masculino, é o do silenciamento, mas com a produção literária de autoria feminina as personagens passaram a ter voz e, como tal, passaram a representar vivências femininas que se diferem da perspectiva masculina. Os atos discursivos concebidos a partir do ponto de vista feminino transportam consigo novas maneiras de analisar os comportamentos dos gêneros inerentes da cultura patriarcal que foram praticados ao longo da história. Dessa forma, a partir da escrita de autoria feminina, a percepção de representação adquire um novo sentido, retratado em termos de representatividade de heterogeneidade social e, em especial, de identidades femininas antipatriarcalistas.

Apesar de os primeiros textos produzidos por mulheres no Brasil se apresentarem acanhados no que se refere à representação e questionamento sobre as relações de gênero, reafirmando os modelos de dominação, com o decorrer do tempo, as produções literárias femininas foram conquistando espaço e voz na literatura e começaram a propagar o modo como a mulher é vista como subjugada e oprimida pela sociedade. Desse modo, torna-se relevante periodizar a trajetória histórica da escrita literária feminina. Segundo os estudos da autora Elaine Showalter, que empreendeu pesquisas com o objetivo de resgatar as escritoras



do passado, com sua obra *Toward a Feminist Poetics*, a escrita da mulher é classificada em três fases: feminina (1840-1880), aquela que está relacionada aos costumes e que assume o papel da mulher como determina os homens, feminista (1880 - 1920), que se revela como rebelde e polêmica, questionando o papel da mulher, e de mulher ou fêmea (1920 - \_\_\_), que se concentra no autodescobrimento. Essa classificação pode ser observada também na literatura brasileira.

No caso específico da obra *A Intrusa*, Julia Lopes de Almeida está inserida no que Elaine Showalter, representante da crítica norte-americana, classifica como feminina, pois sua narrativa tem como desfecho o casamento, ou seja, a obra de Julia rende-se ao chamado destino de mulher: casar, ter filhos, cuidar da casa e do marido. O universo ficcional exposto por Julia e representado por meio da personagem Alice apresenta uma mulher independente que se realiza por meio do trabalho doméstico, ou seja, um trabalho que não ultrapassa o espaço privado. Assim, a personagem passa de governanta a dona de casa, conseguindo um marido por meio de sua proficiência. Por outro lado, pode-se observar também que a literatura de Julia Lopes de Almeida demonstra sua preocupação com o destino das personagens femininas, apresentando, por meio de um discurso simulado, uma possibilidade para a mulher se identificar e se espelhar, ou seja, mostrando que a mulher tem outros meios além daqueles determinados pela sociedade patriarcalista.

Assim, a escrita de autoria feminina, por suas múltiplas maneiras de expressar a realidade, tem contemplado novas formas de desvelar a mulher, que ficou durante muito tempo excluída e silenciada na literatura e na realidade. Nesse sentido, a partir dessa literatura de autoria feminina têm sido configurados novos paradigmas que direcionam na ideia de suplantar a discriminação e a separação das categorias binárias de gênero. Esses novos modelos também colaboram para a negação da hegemonia de uma identidade masculina e legítima, além de aflorar debates sobre representação, identidade e diferença, como é possível observar nas palavras de Constância Lima Duarte:

Também o tal "discurso de dona-de-casa" ou "estilo doméstico", que tanto desdém sofreu, precisa ser revisto e melhor analisado. Não que um texto vá deixar de ser medíocre só por ter sido escrito por uma mulher. Não é isso. Mas também não vamos antecipadamente rotulá-lo de medíocre porque alguém, sabe-se lá em que circunstâncias, assim o considerou. Esses textos interessam, repetimos, por nos permitir chegar a novas conclusões sobre a tradição literária feminina. (DUARTE, 1987, p. 21)

Dessa forma, tem-se a afirmação de Patrocínio (2010, p. 29), quando sustenta que a "Literatura Feminina busca a formação de um espaço próprio [...] em que a mulher seja o

sujeito do discurso e possa a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios [...] construir sua própria representação”, para, dessa maneira, “[...] constituir-se enquanto sujeito discursivo, livrando-se da silenciosa posição de objeto”. Assim, a literatura produzida por mulheres institui um espaço no qual é elaborada uma representação simbólica cuja capacidade revolucionária pode promover a fratura do silêncio e sua constatação pelas e nas instâncias do poder.

Todavia, repensar na escrita de autoria feminina se faz necessária para que se possa entender o papel da mulher da sociedade, seus anseios, seus pensamentos, como a mulher enquanto escritora olhava a si mesma e a sociedade em que vivia, e que, apesar da dificuldade de aceitação da mulher como produtora literária, existiram aquelas que conseguiram transpor esses obstáculos, se manifestar e que lutaram por meio da pena pela igualdade de gêneros, pela liberdade de pensamento, por direitos sociais, políticos e literários.

Dessa forma, no capítulo a seguir, será apresentada a análise da obra *A Intrusa* de Julia Lopes de Almeida buscando explorar a presença feminina a fim de se verificar suas transições entre o que é e o que poderia ser (entre a realidade e o ideal), sem se esquecer que a complexidade e ambiguidade deste ser se confundem com o próprio contexto histórico e com o papel social desempenhado pela mulher no período da República Velha.

#### 4 CARTOGRAFIA DOS PAPEIS SOCIAIS DA MULHER NA REPÚBLICA VELHA EM “A INTRUSA”

De enredo simples e objetivo, o romance *A Intrusa* foi publicado no início do século XX, no ano de 1908, em formato de livro. A obra tem como personagem principal Alice Galba, candidata à governanta que se apresenta à casa do viúvo Argemiro após ler um anúncio no jornal em que o viúvo solicita uma pessoa para cuidar da casa e também educar sua filha Maria da Glória. Alice enfrentará todos os preconceitos e entraves dessa profissão. Tem-se, portanto, uma das preocupações da escritora Julia Lopes de Almeida em expor a independência feminina por meio do trabalho.

Inserida num contexto social notoriamente patriarcal, o ambiente ocupado pela mulher no período da República Velha era o espaço doméstico, representado pelo lar. Ao homem, cabia a função de provedor da família, o espaço público e, assim, a sociedade brasileira dos anos de 1889 a 1930, período ao qual se refere à República Velha, era amparada nas diferenças biológicas entre os sexos e, conseqüentemente, os conceitos de masculinidade e feminilidade eram utilizados para justificar a submissão e a opressão das mulheres.

No entanto, foi com o advento da República que o Brasil passou por um processo de transformação e urbanização e, com isso, tornou-se necessário para os ideais de modernização do país que a mulher se instrísse para que contribuísse com a evolução da sua pátria, assim como para uma educação mais eficaz à sociedade. A luta das mulheres por igualdade nessa nova sociedade, pelo direito ao voto, ao trabalho acompanhava o movimento da modernização. Sendo, portanto, segundo as palavras de Guacira Louro (2001):

A educação da mulher seria feita, portanto, para além dela, já que sua justificativa não se encontrava em seus próprios anseios ou necessidades, mas em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos (Louro, 2001, p. 447).

Dessa forma, a educação feminina estava voltada para o espaço doméstico, como no cuidar do lar e da educação dos filhos, ou seja, o trabalho feminino fora do espaço privado era visto com muito preconceito. A opção de profissões permitidas às mulheres era muito restrita. Nesse contexto destaca-se a função de preceptora e, já no início do século XX, o magistério em escolas de educação infantil, sendo uma das poucas atividades profissionais desempenhadas pela mulher no espaço público e que eram aprovadas pela sociedade

patriarcal, pois não ofereciam nenhuma ameaça às profissões exercidas por homens. O magistério feminino era associado à maternidade, os alunos eram vistos como filhos e dessa forma os que estavam de acordo com o magistério feminino utilizavam o seguinte argumento: “... a docência não subverteria a função feminina fundamental [a maternidade], ao contrário, poderia ampliá-la ou sublimá-la. Para tanto seria importante que o magistério fosse também representado como uma atividade de amor, de entrega e doação [qualidades tidas como femininas]. A ele acorreriam aquelas que tivessem vocação” (LOURO, 2000, p. 450).

A carreira do magistério, para mulheres, desempenhava uma das raríssimas opções de trabalho que poderiam ser desempenhadas, sem relações com as atividades domésticas ou com a questão de gênero, ou seja, independente do fato de serem mulheres poderiam usufruir profissionalmente deste trabalho. Segundo Jane Soares de Almeida (1998), um fato interessante é que poucas eram as mulheres que se lançavam na carreira do magistério com o intuito de se tornarem independentes ou por questões vocacionais. A busca por esse tipo de trabalho estava relacionada à própria sobrevivência, ou seja, “...O maior dos motivos de as mulheres buscarem o magistério estava no fato de realmente precisarem trabalhar!” (ALMEIDA, 1998, p. 71).

Segundo esta mesma ideia de sobrevivência, estava o trabalho de preceptora, uma das primeiras profissões ocupadas por mulheres relacionadas à educação. É a partir do trabalho da preceptora que nasce o labor de professora. Segundo Vasconcelos (2008), era uma função desempenhada geralmente por moças solteiras ou viúvas e que não tinham renda, tendo como única forma de sobrevivência vender seu saber.

Conforme Fernandes (1994), para as camadas mais abastadas, a educação doméstica era sinônimo de *status* social, sendo muito aceita e identificada como uma modalidade legítima, principalmente para o ensino das meninas e dos meninos até certa idade. No entanto, existiam diferenças quanto ao modelo de ensino dos meninos e das meninas. Para os meninos, era oferecido um ensino com atividades intelectuais voltadas à disputa pelo espaço público, enquanto que as meninas eram educadas para os trabalhos manuais, como bordar, coser, tocar piano, prendas domésticas, além da administração do lar, dentre outras voltadas ao espaço privado, sem muito desenvolvimento de aptidões intelectuais, ou seja, instruindo-as “para que estivessem aptas a criar seus filhos, até mesmo educá-los se fosse o desejo ou se as circunstâncias as obrigassem” (VASCONCELOS, 2008, p. 32).

Assim, a preceptoria era uma das poucas opções para a educação que se desenrola até meados do século XX e foi também uma das primeiras profissões femininas relacionadas à

educação a terem sua atividade remunerada e que tinham uma posição social ambígua, pois segundo Vasconcelos (2008):

Viam-se na condição de ter que vender seus “saberes” em troca de salário e, às vezes, até de moradia. Por certo, essa não era uma função para a qual se preparassem ou almejassem, mas, ao contrário, algo até humilhante, a que se viam condenadas por um destino que não apresentava outra opção (VASCONCELOS, 2008, p. 37).

Portanto, a preceptora era uma função cuja situação social era indefinida, pois ficava num limiar muito tênue, entre o respeito a sua posição social e a imagem de empregadas da elite, pois não eram simplesmente empregadas domésticas, como babás ou cozinheiras, e também não eram professoras, pois conviviam diuturnamente com as crianças e seus patrões. Estavam, portanto, em uma condição de discussão sob seu aspecto profissional e, até mesmo, na questão afetiva, pois desempenhavam papéis maternos geralmente sem experimentar a maternidade e, assim, ao “desempenhar algumas tarefas da mãe, a preceptora, sem filhos, também desmitifica a ideia de que o amor maternal é, necessariamente, instintivo, podendo, ao contrário, ser comprado” (MONTEIRO, 2000, p. 32).

Na literatura, a imagem da preceptora como personagem literária foi uma das figuras mais frequentes representadas na literatura inglesa do século XIX, desde textos de Charlotte Brontë a Thackeray. Por se tratar de uma personagem de posição social ambígua, sua presença causa embates nas dimensões sexual e moral femininas, e também lhe são atribuídas características contraditórias como a passividade e o isolamento, ou seja, sua inserção no espaço doméstico e familiar constitui um risco aos valores morais, como se pode observar nas palavras de Conceição Monteiro:

As obras que fazem um exame da preceptora personagem procuram expor e problematizar as consequências do embaraçamento de fronteiras entre o domínio público e privado, bem como o refletir sobre o que isto poderia acarretar quanto à desestruturação da família, suposto núcleo a ser preservado pela sociedade vitoriana. Sem dúvida, a preceptora personagem se desviaria dos padrões sociais vitorianos, já que ela poderia manifestar desejos. E é isto que a faz perigosa e ao mesmo tempo um ser sombrio e transgressor. (MONTEIRO, 2000, p. 14)

A princípio, ao ter o primeiro contato com o título da obra *A Intrusa*, o leitor pode supor que encontrará alguma personagem que cometerá injustiças, que vai invadir algum espaço ou fazer ameaças, ou seja, pode imaginar que se trata de uma personagem destruidora, mas ele é surpreendido por Alice Galba, a personagem que irá restabelecer a harmonia na casa e na vida do viúvo Argemiro.

Assim, ao ter conhecimento dos primeiros capítulos do romance de Julia Lopes de Almeida, o leitor já começa a presumir como será a trajetória da personagem Alice Galba, a preceptora e governanta da casa do viúvo Argemiro. Isto se explica porque o título do livro traz o indicativo de como a preceptora será denominada pelos demais personagens e que, muitas vezes, terá seu próprio nome substituído e sua identidade aos poucos apagada.

Segundo Vasconcelos (2005), o modo mais comum para a contratação de preceptoras era por meio de anúncios publicados em jornais. Assim, é nesse mesmo contexto que a personagem Alice Galba é contratada para trabalhar na residência do viúvo Argemiro. Conforme diálogo entre Argemiro e o padre Assunção apresentado nas primeiras páginas da obra, o leitor é logo colocado diante da fala dos personagens, que expõem a temática do romance:

- Vais-te rir... Botei hoje um anúncio no *Jornal*, pedindo uma moça para tratar da casa de um viúvo só.
- Estás doido! Não caias nessa asneira... Olha que chamas o perigo para casa. (...)
- Caldas preveniu:
- Olha que essas madamas trazem anzóis nas saias... Quando menos pensares... estás fígado... E tu que és bom peixe! É uma raça abominável, a das governantas... Verás amanhã que afluência de francesas velhas à tua porta! Feia ou bonita, a mulher é sempre perigosa. (ALMEIDA, 1994, p. 5)

Na descrição do diálogo acima, é possível observar o preconceito que envolve a mulher que trabalhava como preceptora, pois representava um risco aos valores familiares. Tanto o padre Assunção quanto o amigo de Argemiro, Adolfo Caldas, alertam o viúvo quanto ao perigo de se ter uma mulher solteira em casa:

- Como já disse, só vêm para esse ofício mulheres aposentadas, pela força da idade, de outros serviços! Feias, mas habilidosas... No fim de algum tempo tu cairás doente, ela será uma enfermeira carinhosa e a comédia acabará quase sem se sentir. É o costume. O Assunção reprova-te. Eu aviso-te. (...)
- (...) Realmente, essas senhoras vindas por anúncio para tratarem da casa de um viúvo só devem trazer intenções muito esquisitas (...) (ALMEIDA, 1994, p. 5-6)

Segundo a pesquisadora Maria Celi Vasconcelos (2005), nos anúncios publicados nos jornais, as famílias faziam algumas exigências quanto à contratação das preceptoras, como ser solteira, ter excelente conduta, além de possuir experiência na função. No caso do viúvo do romance, suas exigências para a contratação de Alice foram assim descritas:

- Preciso de uma mulher em casa, que não seja boçal como uma criada, mas que não tenha pretensões a outra coisa. Saberei indicar-lhe o seu lugar. Nem quero vê-la, mas sentir-lhe apenas a influência na casa. É a minha primeira condição (...)

(...) Quero uma mulher que tenha boa vista, bom olfato e bom gosto. São as qualidades que eu exijo, por essenciais, numa dona de casa. Quero uma moça educada. (ALMEIDA, 1994, p. 5).

Nota-se com a citação acima que Argemiro pretendia contratar uma governanta educada, com bons modos, que soubesse ser fina, elegante, com boa aparência e que fosse ciente de sua função de dona de casa, pois acreditava que só com a presença de uma figura feminina é que ele teria de volta a vivacidade do seu lar. Observa-se também no discurso do personagem suas ideias preconceituosas em relação às criadas, generalizando-as como sendo rudes, desprovidas de inteligência, interesseiras e maliciosas.

No romance em questão, após a publicação do anúncio, tem-se a descrição pelo narrador da chegada de Alice à casa do viúvo:

Era meio-dia quando um bonde das Águas Férreas parou à entrada do Cosme Velho e uma moça desceu para a rua, com ar vexado. O bonde continuou o seu caminho; ela consultou uma notazinha da carteira e entrou num prédio cor de milho, ladeado por um jardim em meio abandono. (ALMEIDA, 1994, p. 6)

É a partir desse instante da narrativa que começará a descrição de Alice, que terá como parâmetro a ótica dos outros personagens ou do narrador onisciente. Em nenhum momento, a personagem fala de si mesma, intensificando a ideia do “não-lugar”, do lugar indefinido ocupado pela mulher numa sociedade regida sob as normas patriarcais, constituindo também, assim, o enigma da história. O primeiro personagem a descrever as características físicas de Alice Galba é o empregado Feliciano, que por meio da voz do narrador, tem-se o seguinte relato da cena e a observação do empregado: “Ela levantou cuidadosamente o seu vestido de lã preta, para que se não molhasse no chão encharcado, e atravessou o vestíbulo em bicos de pés. O rapazinho olhou e viu que ela levava as botinas esfoladas, tortas no calcanhar, e que tinha os tornozelos finos” (ALMEIDA, 1994, p. 6). Observa-se por meio da descrição do narrador onisciente e do relato das impressões do empregado Feliciano que ele não ressalta a questão racial, mas sim a condição social e econômica de Alice. Na opinião do empregado, fica evidente também que ele já se analisava numa condição social e econômica superior a Alice.

É interessante ressaltar que a maioria dos romances de Julia Lopes de Almeida apresenta em suas narrativas o narrador onisciente. No caso da obra *A Intrusa*, o principal objetivo desse tipo de narrador é dar poder de júri ao leitor, visto que o narrador da história não se ausenta completamente, ele configura-se apenas como um intermediário das observações construídas pelos personagens coadjuvantes em torno da protagonista Alice

Galba. Assim, por meio do discurso direto dos personagens, eles expressam ao leitor seus dramas, aflições e opiniões. Dessa forma, a personagem é tomada como uma ré perante a análise de um jurado, que é o leitor do romance.

Ao ser avisado da chegada da candidata que veio por causa do anúncio no jornal, Argemiro observa a moça e, assim, mais uma vez o narrador onisciente revela as primeiras impressões que o advogado tem da preceptora; “O advogado levantou os olhos e viu entrar na sala uma figura meio encolhida, que lhe pareceu ter um ombro mais alto que o outro e cujas feições não viu, porque vinham cobertas com um véu bordado e ficavam contra a claridade” (ALMEIDA, 1994, p. 7). Neste trecho, pode-se inferir que o primeiro olhar de Argemiro para a candidata à governanta de sua casa, causou-lhe desconfiança, deformidade e insegurança, ficando essas impressões evidentes devido aos sinais observados pelo viúvo no corpo de Alice, ou seja, a diferença de altura entre seus ombros, e o fato de estar de diante dele uma figura meio encolhida com as feições do rosto não reveladas.

Ainda conforme os estudos de Vasconcelos (2005), o contrato feito com as preceptoras era de forma verbal, por meio de uma conversa informal, sendo comum sua dispensa a qualquer tempo ou a desistência delas da função por alguma insatisfação no trabalho. Dessa forma, tem-se um trecho do diálogo entre Alice e Argemiro para tratar de sua contratação:

- A senhora é viúva?
- ...Não, senhor... sou solteira...
- Ah... mas já governou alguma casa, naturalmente?
- Sim... senhor...
- Bem... desculpe-me a minuciosidade. Poderá dizer-me em que casa desempenhou o cargo a que se propõe?
- Ela pareceu não entender; depois disse baixo:
- Na minha... na de meu pai...
- Ah!... O nome de seu pai é...
- Meu pai morreu... e é por isso que eu... (...)
- Que idade tem?
- Vinte e cinco anos...
- É saudável? A saúde é também uma das condições que eu exijo.
- Sou.
- (...) Como lhe disse, quero uma governanta para minha casa, que seja ao mesmo tempo uma companheira para minha filha nos dias em que ela vier ver-me. Para isso é preciso que essa governanta seja uma senhora séria, sobretudo educada, não digo instruída, mas que enfim não seja analfabeta e que tenha hábitos de asseio, de ordem e de economia. É absolutamente preciso pôr um dique à impetuosidade das minhas despesas domésticas. Eu não posso tratar disso. A senhora dirigirá tudo, com energia, de modo a regularizar as coisas definitivamente. Para isso lhe darei toda a força moral. Há uma cláusula, que talvez lhe pareça absurda, mas é indispensável na nossa situação, caso a senhora aceite as condições que estipulo...
- Ele parou, com ar interrogativo.
- Ela respondeu com um fio de voz trêmula:
- Perfeitamente... (ALMEIDA, 1994, p. 7)



Nota-se, no início do fragmento acima, a exposição feita pelo narrador onisciente da ideia pré-concebida que Argemiro tem de associar a mulher a um ser débil, desprovido de instrução, compreensão e que necessita do suporte masculino para regulamentar suas ações. Também é possível observar, no diálogo descrito, a interiorização da prática dos ideais Positivistas e higienistas da época, ressaltados em várias obras de Julia Lopes de Almeida, e que remetem a ideia de regeneração do lar, tornando-o mais saudável, harmônico, o que propiciaria um ambiente mais apropriado para o aprendizado da filha do viúvo. Nessa época, a mulher desempenhava um papel político e educativo importante no seio da família brasileira, sugeridos, assim no diálogo, por meio dos requisitos ditos por Argemiro, ou seja, ordem, asseio e economia (administração do lar). Observa-se também, na entrevista conduzida pelo viúvo, que Alice aceita todas as suas exigências com uma única palavra, que é pronunciada de forma trêmula, demonstrando a ideia de incerteza e insegurança.

Assim, gradativamente, a imagem de Alice Galba vai sendo composta. Etimologicamente, o nome Alice significa de linhagem nobre, real, sincera, verdadeira e o sobrenome Galba refere-se a uma parte do telhado, dando a ideia de proteção do lar e também de elevação. Dessa forma, apesar de a personagem apresentar uma condição socioeconômica inferior a daquele ambiente (comprovada pela sua vestimenta), ela, de alguma forma, anuncia certa altivez. A personagem começa a atuar no enredo de modo quase invisível, pois até seus trajes simbolizavam importante papel no que diz respeito ao controle social, demonstrando por vezes a dificuldade de atuação da mulher no mercado de trabalho e o caminho árduo para sua independência financeira. Tal representação é possível verificar nas impressões de Maria da Glória, filha do viúvo Argemiro em seu primeiro contato com a sua preceptora: "...até que viu entrar na sala, com o modo mais simples e desembaraçado do mundo, uma moça, nem bonita nem feia, vestida de cinzento, com aventalzinho preto e um molho de chaves pendentes da cintura. Glória empertigou-se mais. Alice aproximou-se dela sorrindo e estendeu-lhe as mãos, duas mãos muito brancas e longas" (ALMEIDA, 1994, p. 21). Nota-se nesse trecho, o uso de roupas de cor opaca, a personagem não é descrita com adornos ou enfeites, o que sugere uma discrição vaga. As mãos longas e brancas trazem a ideia de apagamento, invisibilidade, ou seja, a personagem é forçada a negar sua própria identidade feminina, um requisito necessário para sua atuação profissional, pois "a preceptora foi sempre vista, entre outras coisas, como uma ameaça pela sua sexualidade. Para externar esse conflito, necessário se fazia negar à preceptora a sua natureza de mulher, a sua sexualidade" (MONTEIRO, 2000, p. 110).

Quanto a sua atuação profissional, Alice, por meio de sua inteligência e esperteza, vai conseguindo aos poucos transformar a educação de Maria da Glória, filha do viúvo Argemiro, que vivia numa chácara afastada da cidade e na companhia de sua avó materna, a baronesa. Instruída pela avó para detestar Alice e tornar a convivência de ambas difícil, Maria da Glória faz todos os tipos de provocações a sua preceptora, que, com muita calma e paciência, vai transformando os maus modos da menina. A seguir, tem-se um trecho para exemplificar a habilidade docente da preceptora:

Vendo que Maria se impacientava, propôs ensinar-lhe um ponto fácil de crochê, com a lã do seu agrado. Maria repeliu o oferecimento; mas, aconselhada pelo padre, aceitou-o por fim. Ela detestava os trabalhos de agulha, que achava difíceis de compreender. Alice tinha o condão de explicar tudo com tamanha simplicidade e clareza que a inteligência mais rebelde se esclarecia às suas palavras límpidas e teimosas. Maria interessou-se por fim, tentada por uma meada de lã vermelha; e, ora vendo, ora tentando fazer, guiada pelas mãos pacientes e ágeis da moça, conseguiu aprender não só esse ponto como outro mais complicado. (ALMEIDA, 1994, p. 26-27)

É no ambiente urbano que Glória passa a ser educada e conhecer um novo mundo, além das leituras e das prendas domésticas. É por meio das mãos de Alice que Glória vai sendo guiada a conhecer outros lugares e ter experiências bem diferentes das vivenciadas por ela na chácara. Assim, é possível observar, nas reflexões feitas pelo padre Assunção, padrinho de Glória, amigo e confidente de Argemiro, as mudanças no comportamento e no aprendizado da sua afilhada:

O padre Assunção, que ia buscá-la sempre ao ponto indicado por Alice, sentia arraigar-se-lhe a ideia de que esses passeios através da cidade desenvolviam melhor o espírito e o coração de Maria do que o mais volumoso livro de moral. Se vinha de visitar um asilo de velhos, com que meiguice Glória falava dos seus cabelos brancos, dos seus passos trêmulos e do seu triste sorriso desdentado! Se vinha da Tijuca, quantas exclamações de entusiasmo para as belas árvores poderosas e as quedas de água da cascata e as lindas flores silvestres! Se vinha do mar, que indagações curiosas sobre os navios e lanchas, e quantos elogios para as largas paisagens azuis, varridas de ar fresco! A vida dos marinheiros, com os seus perigos, a dos pescadores com os seus atrevimentos, atraíam a sua simpatia e a sua piedade. Ia vendo que o número dos sacrificados é muito maior no mundo do que o dos felizes, e assim se tornava menos selvagem e mais humana. Ora, o padre Assunção sabia bem que tudo aquilo era reflexo e sugestão de Alice. (ALMEIDA, 1994, p. 37-38)

No decorrer da narrativa, o leitor vai tendo a oportunidade de acompanhar as mudanças de comportamento e pensamento que aconteceram com Maria da Glória, pois como afirma Rubem Alves: “Uma das tarefas mais alegres de um educador é provocar, nos seus alunos, a experiência do espanto. Um aluno espantado é um aluno pensante...” (*Folha de São*

Paulo, 29/04/2003). Assim, a preceptora vai despertando em Maria da Glória sua curiosidade e criticidade a respeito das problemáticas sociais daquela época. Nota-se também que a autora Julia Lopes de Almeida se utiliza do artifício, que se resume na ideia de explorar como a protagonista mostra o mundo à sua pupila Maria da Glória e, conseqüentemente, àquele que também lê o livro. É como se o leitor estivesse numa fábula que, ao final, lhe trouxesse um ensinamento. Assim, observa-se uma notória característica de Julia Lopes de Almeida: a instrução, o aconselhamento. Nesse trecho também fica evidente o reforço da ideia de preceptoria desempenhado pela personagem Alice.

A personagem Alice também pode ser caracterizada, quando ela está exercendo sua função de governanta na casa de Argemiro, o que Virginia Woolf denomina de “Anjo do Lar”, ou seja, a tradição que confina as mulheres ao ambiente doméstico. A escritora Virginia Woolf descreve as características das mulheres “Anjo do Lar”: “Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar” (WOOLF, 2012, p. 11-12). A personagem Alice Galba também apresenta as mesmas características, conforme as impressões do viúvo Argemiro sobre seu trabalho como governanta:

Há outra atmosfera nesta casa; estou melhor aqui do que em parte nenhuma, porque em tudo me parece haver o propósito de me ser agradável. Abre essa gaveta, e verás como está bem arranjadinha a minha roupa branca. Um primor! E o que me delicia é sentir a alma desta criatura, que aqui tenho debaixo do meu teto, sem que nunca os meus olhos a vejam nem de relance... Ela esconde-se, ao mesmo tempo que se espalha pela casa toda. É a mulher-violeta, positivamente, não há outra comparação! (ALMEIDA, 1994, p. 33)

É interessante notar no trecho acima que, quanto mais Alice se esconde, mais se mostra. O serviço feito em casa é o que revela quem ela é. Então, percebe-se que a valorização da mulher e o reconhecimento de suas qualidades estão condicionados, neste caso, tão somente sua atividade em casa.

Assim, Alice, quase que totalmente silenciada, se expõe por meio de seus gestos, de suas ações e, dessa forma, a narrativa vai sendo conduzida em torno dessa personagem enigmática. A autora Julia Lopes de Almeida vai dando pistas ao leitor sobre o caráter e a personalidade de Alice por meio das impressões dos outros personagens, como mostra o trecho a seguir:

“Decididamente, esta rapariga não é uma rapariga vulgar” – pensava de si para si Assunção, olhando para a moça. Havia no seu vestido pobre, de lã barata, uma elegância reservada e distinta. O cabelo, sem frisados, de um castanho escuro,

desnudava-lhe a testa clara, enrolando-se num penteado de uma graça discreta. As mãos bem tratadas, longas e pálidas, traçavam os gestos com firmeza de quem conhece o seu valor; e a sua voz, um pouco grave, tinha a doçura de uma queixa disfarçada. As feições vulgares não lhe ofereciam nenhum traço característico, [ ..] (ALMEIDA, 1994, p. 26)

Entretanto, essas impressões descritas pelos outros personagens da trama nem sempre eram positivas, pois Alice despertou o ciúme da baronesa, sogra do viúvo Argemiro, que tinha muito receio do genro descumprir a promessa que fizera no leito de morte de sua filha: “hei de manter até o meu último alento a promessa que lhe fiz de não tornar a casar-me...” (ALMEIDA, 1994, p. 60). A baronesa via na figura da governanta a intrusa que veio tomar o lugar de sua filha morta: “Pobre filha, ter o seu lar, o seu lugar, invadido por uma intrusa de má morte...” (ALMEIDA, 1994, p. 79). A baronesa Luiza retrata, dentro desse contexto de início do século XX, a representação da decadência aristocrática em meio ao progresso advindo com o período republicano. As descrições físicas da personagem dão esse indicativo:

A baronesa era uma senhora gorda, alta, de lindos olhos negros e cabelos completamente brancos.  
Tinha as faces flácidas, a carne do pescoço descaída, a boca larga, a testa curta e ainda roubada pela espessura das sobrancelhas escuras. Cosia sentada em uma cadeira de balanço, ao lado de uma mesa redonda, coberta de um pano escuro e onde floria em um vaso um ramo de crisântemos pálidos. (ALMEIDA, 1994, p. 16)

A baronesa e os objetos descritos no trecho acima representam figurativamente o declínio do século XIX e a ruína das antigas instituições, como por exemplo, o Império, em meio ao surgimento do novo, como se pode observar também no contraste das cores descritas na citação, ressaltando as características físicas opostas da baronesa, como olhos negros e cabelos brancos, assim como os objetos que a rodeavam, como mesa coberta por pano escuro e onde floria crisântemos pálidos.

Outro comentário maldoso é proferido pela personagem Pedrosa, um perfil feminino intrigante, ou seja, uma mulher ardilosa que desejava casar a filha Sinhá com o viúvo Argemiro. Assim ela era descrita:

A esposa, baixa, trêfega, de um moreno pálido sob o qual se via arder uma alma ambiciosa, instigava-o a ir ao encontro das posições aparatosas da alta política. Vingava-se do Destino a ter feito mulher, conservando-se moça através dos quarenta anos. Não era bonita, mas a sua expressão de desafio, que agradava aos homens e irritava as mulheres, tornava-a talvez um tanto original. Gostava de impor a sua autoridade. Para o Argemiro era de tão carinhoso acolhimento, que ele trabalhava por penetrar-lhe as intenções. (ALMEIDA, 1994, p. 11)

Quando Pedrosa toma conhecimento da contratação da governanta, vê em Alice uma inimiga que surge para atrapalhar seus planos de casamento da filha:

- Mamãe!
- Mamãe! Mamãe! lá estás tu a balir como uma ovelhinha assustada! Ora, o ladrão do Argemiro!... Este Rio de Janeiro está perdido! É por isso que ficam tantas moças solteiras... O *ménage*!<sup>11</sup> já é com um descoco que falam na sua *ménagère*!<sup>12</sup>... Se as mães não tomam sentido, ficam as filhas em casa... havemos de defendê-las, custe o que custar... Ladrões!
- Mas não pense mais no Argemiro... mamãe...
- Hein?! que ideia, não pense no Argemiro! mas se ele é o marido que te convém! Julgas que é muito fácil encontrar um homem que reúna tantos predicados? Só por ter uma *ménagère*? Desistir de um marido por causa de uma *ménagère*! Tolinha... isto até prova em seu favor... já não cheira à defunta... Depois, essa espécie de mulheres só embarçam os tolos. Acredita que muitas vezes é a amante quem atrai, inconscientemente, um homem para os braços da esposa... Tu... bem! mas por enquanto não te posso dizer mais nada. Já falei demais. (ALMEIDA, 1994, p. 46)

Conforme afirma Poovey: “percebe que qualquer mulher que não seja a esposa é, automaticamente, como a preceptora, um ser dependente, ou como a prostituta, um ser mantido (POOVEY, 1989, p. 250). Dessa forma, esse trecho vem corroborar com o lugar de indefinição das governantas/preceptoras. Sujeita a todos os tipos de preconceitos e desconfianças, pois se trata de uma figura que se encontra à margem. Muitos são os motivos para ela estar à margem: por ser mulher, por buscar sustento por meio do seu trabalho numa época em que não eram bem vistas moças que trabalhavam, ou seja, a representação da governanta/preceptora personifica a limitação social da mulher, tornando-se ao mesmo tempo imagem de alteridade e intimidação em uma sociedade em pleno período de transição.

Assim como no romance *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, a figura da governanta/preceptora tem sido recorrente em outros romances, como é o caso do romance inglês *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, publicado durante o período vitoriano. Com esta obra, a escritora Charlotte Brontë desequilibra todas as concepções anteriormente organizadas em torno das preceptoras. Assim, a personagem que dá nome ao romance foi definida nas palavras de Margaret Oliphant: “Jane Eyre [...] uma pequena perigosa, inimiga da paz [...]. Tal era a impetuosidade do espírito que forçava o seu caminho no nosso bem ordenado mundo, rompendo fronteiras e desafiando princípios” (OLIPHANT, 1855, p. 118).

---

<sup>11</sup> Palavra francesa que pode significar: domicílio familiar, moradia, lar ou conjunto de tarefas rotineiras e afazeres relacionados com a casa. Pode ser usada para relacionamentos sexuais entre uma mulher e dois homens ou entre um casal e outro homem.

<sup>12</sup> Tradução livre do francês: Dona de casa. (Notas de rodapé conforme a obra *A Intrusa*, da Editora Pedra Azul, 2016).

No romance de Charlotte Brontë, é a personagem Jane Eyre quem narra a sua própria história, uma autobiografia ficcional da personagem principal, que descreve sua trajetória desde a infância, o seu trabalho na mansão do Sr. Rochester como preceptora, expondo um enredo audacioso e cheio de questionamentos que desagradavam às normas da sociedade Vitoriana. A narrativa de Brontë destaca-se ao expor, por meio de Jane Eyre, que as mulheres têm outras possibilidades: paixão, ambição, independência. A escritora, por meio de Jane Eyre, deseja algo a mais para as mulheres, além de seguir regras de conduta. A personagem verbaliza suas próprias opiniões, como mostra a reprodução do trecho em que Jane critica Blanche Ingram, amiga do Sr. Rochester:

Ela se exibia muito, mas não era verdadeira. Era bela, possuía muitos dotes brilhantes, mas sua mente era pobre. Seu coração era árido por natureza, nada crescia espontaneamente naquele solo, nenhum fruto natural podia deliciar-se no seu frescor. Não era boa, não era original, costumava repetir frases feitas tiradas dos livros. Nunca tinha uma opinião própria. Falava muito sem sentimentos, mas não conhecia a simpatia ou a piedade. Não havia nela ternura nem sinceridade. (BRONTË, 2010, p. 136).

Ela permite que a sua personagem principal alcance vitórias sobre todas as mulheres, ao passo que indica sua diferença. Ao mostrar o triunfo da personagem ao final do romance, por meio do casamento, Brontë, num primeiro momento, parece igualar a todas as mulheres, mas a autora está desvelando o que as mulheres podem vir a ser, ou seja, a personagem Jane Eyre se revela em contrapartida ao ideal das mulheres vitorianas. A mulher não é limitada apenas a uma finalidade, ela pode ter opções criadas por si mesma ao enfrentar os desafios da vida na sociedade machista.

Assim como no romance de Brontë, Julia Lopes de Almeida também reivindica, mas, de forma implícita, um lugar para a mulher dentro do contexto patriarcal, apresentando sua personagem Alice, deslocada do ideal feminino por estar buscando seu sustento fora do lar. O fato de a personagem principal não ter voz ao longo da narrativa relaciona-se ao processo de apagamento sofrido pelas mulheres ao longo do tempo. O silenciamento da personagem Alice, de Julia Lopes de Almeida, é a representação da mordaza imposta pela sociedade. Segundo Jussara Amed: “Julia inverte a ordem das coisas para demonstrar a ameaça que representa a dificuldade e resistência às mudanças” (AMED, 2010, p. 203).

O casamento na obra *A Intrusa*, mesmo que caracterize a aceitação dos valores patriarcais, a autora consegue dar visibilidade para àquelas mulheres que buscaram autonomia por meio da educação e do trabalho e que sempre estiveram à sombra, à margem. A personagem Alice, de Julia Lopes de Almeida, também tem um relativo poder, à medida que

consegue que um homem se apaixone por ela sem nunca tê-la visto, apenas por suas ações, seu trabalho, suas realizações e, não, por sua aparência, por suas palavras ou por seus dotes em meio ao convívio social.

#### **4.1 A ascensão social da mulher pelo casamento e pelo trabalho**

Na sociedade patriarcal, o casamento era visto apenas como uma sina natural da mulher. Às mulheres era negado o direito de escolha, pois competia a elas assegurar seu matrimônio independente da perspectiva de ela encontrar a felicidade ou não. Assim, a mulher tinha sua vida definida de acordo com o homem. Primeiro, o pai era seu responsável legal e, em seguida, o marido, que tinha o dever de sustentar a esposa. Conforme Guacira Louro (2007): “O casamento e a maternidade eram efetivamente constituídos como a verdadeira carreira feminina. Tudo o que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como desvio da norma” (LOURO, 2007, p. 454).

As mulheres, com o casamento, passavam a ser donas de casa, mas exatamente a sua, passavam de meninas a mulheres com as devidas responsabilidades e, muitas delas, eram troféus expostos por seus maridos à sociedade, como um prêmio e, como tal, sem direitos de expor suas ideias, seus sentimentos, suas angústias, etc. À mulher cumpria a obrigação de exhibir a imagem honrada de seus maridos, sendo que:

[...] os homens eram bastante dependentes da imagem que as mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio. Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos masculinas, do pai ou do marido. (D’INCAO, 1997, p. 229).

Nessa perspectiva, as mulheres estavam sentenciadas desde o seu nascimento a um destino de submissão e obediência ao sujeito masculino. Dessa forma, só restava-lhes viver sob os comandos do marido, pois, sem instrução e consideradas frágeis para a realização de tarefas fora do lar, sua única alternativa era o cuidado da casa e sua única realização pessoal era a maternidade. No entanto, no decorrer do final do século XIX e início do século XX, com as transformações da vida urbana e a consolidação do capitalismo e as mudanças de pensamento e de comportamento, o envolvimento afetivo começa a dar os primeiros sinais de mudança, conforme afirma Mary Del Priore: “Os casais começam a se escolher porque as

relações matrimoniais tinham sido fundadas no sentimento recíproco. O casamento de conveniência passa a ser vergonhoso e o amor... bem, o amor não é mais uma ideia romântica, mas o cimento de uma relação” (DEL PRIORE, 1997, p. 231). Porém, o casamento entre membros da elite prevalecia ainda o critério de relacionamento entre classes, uma forma, segundo Priore (1997), “de as famílias reagirem às mudanças administrativas advindas com burgueses estrangeiros e comerciantes enriquecidos que se estabeleciam, principalmente, em São Paulo” (PRIORE, 1997, p. 321). O casamento era antes de tudo, na sociedade brasileira do começo do século XX, uma garantia de que mulheres não ficassem à mercê do desamparo. Mulheres solteiras aparentemente não sobreviveriam dentro dos mecanismos sociais existentes no Brasil, sofriam de uma espécie de preconceito, que lhes diminuía socialmente e economicamente.

Ao analisarmos as representações femininas em *A Intrusa*, observa-se que a autora Julia Lopes de Almeida apresenta algumas personagens femininas com ideias ainda moldadas dentro dos preceitos patriarcais, como é o caso da Pedrosa, pois para a personagem, o casamento ainda era visto como um arranjo social, um negócio sendo guiado mais por proveitos financeiros do que por motivação afetiva, sendo um símbolo de ascensão social, como se pode observar no trecho reproduzido a seguir:

[...] Quando me casei, teu pai não passava de um advogado pobre... Quem o lançou na política? Fui eu. Quem trabalhou para sua eleição de deputado e que maior número de votos alcançou? Fui eu. Quem o levou pela primeira vez ao paço de Suas Majestades? Fui eu, e tinha apenas vinte e dois anos!...  
 Quem, depois de proclamada a República, o persuadiu de aderir e lhe arranhou uma cadeira no Senado? Eu. Quem o fez ministro agora? Eu. Eu sempre, servindo-me destas estratégias, aproveitando todas as ocasiões e todas as simpatias, obsequiando um dia para insinuar no outro uma proteção que parecesse vir espontaneamente; realçando os méritos de teu pai, quer de espírito quer de coração, seguindo-o como um cão de caça segue o caçador, através de todos os perigos, corajosamente. [...]  
 – Ah! eu não havia de ser tão tola que me casasse com insignificante. Casei por amor, mas também por ver em teu pai um homem de altas tendências. As mulheres são mais ambiciosas e mais ativas. Homem que casar com mulher acomodada, está perdido. É outra máxima das minhas. Toma nota. (ALMEIDA, 1994, p. 42)

Apesar de a personagem Pedrosa reproduzir, algumas vezes, ideias machistas da sociedade, é, no mínimo, curioso, que essa representação se dê pela figura de uma mulher, pois essa personagem deixa transparecer a capacidade que a mulher tem de ser inteligente e esperta, e que lhe é tolhida ou subjugada pelo ideário androcêntrico. Nota-se também que a personagem apresenta astúcia quando quer atingir seus objetivos, qualidades e funções nem sempre esperadas da mulher pela sociedade, como cuidar da carreira do marido, da sua ascensão social, observando no marido potencialidades de crescimento pessoal e financeiro.



Ela representa uma estrutura matrimonial às avessas, uma vez que ela controla a vida do marido tendo o poder de decisão, é a desconstrução da lógica matrimonial da sociedade patriarcal, ao mesmo tempo que evidencia a necessidade da mulher em ocupar o espaço público.

A Pedrosa é uma personagem que transita entre os comportamentos de independência e ao mesmo tempo conservadores, pois conforme D’Incao (1997), “as mulheres ganharam a função de colaborar na construção do projeto familiar, de garantir a mobilidade social por meio de sua conduta nos espaços públicos, como os salões e na vida cotidiana, privada, como esposa exemplar e boa mãe (D’INCAO, 1997, p. 229). Para exemplificar esse jogo de artifícios que a personagem utiliza para conseguir tirar proveito das situações, tem-se o trecho a seguir:

Sinhá, sentando-se a seu lado, indagou curiosamente:

– Vamos ao Corcovado, a esta hora! fazer o quê?

– Almoçar...

– Sozinhas? E o papai?

– Teu pai não almoça hoje em casa.

– Mas ele sabe?

– Há de saber quando eu lhe disser.

– E se ele não gostar?

– Tolinha... vejo que não tenho outro remédio senão ir te dizendo já o que adia para mais tarde. Não saíste a mim na perspicácia...

Sinhá olhava para a mãe com uma linda expressão de estupidez.

– A razão por que vamos almoçar às Paineiras não pode ser desagradável a teu pai. É esta: está lá em cima, no hotel, o encarregado dos negócios de Inglaterra. Fui-lhe apresentada há dias, rapidamente: convém fazer-me lembrada... Aquele homem pode ser muito útil a teu pai. Aparecendo lá, como por acaso, ele forçosamente virá cumprimentar-nos. Almoçaremos talvez à mesma mesa e terei ensejo de lhe repetir o oferecimento de nossa casa. É uma relação útil. A vida, minha filha, é como uma caixa vazia que os sôfregos e os tolos enchem com tudo que topam, e os atilados só com coisas escolhidas. Se não fosse a minha tática, pensas que teu pai teria alcançado as posições que tem tido?! (ALMEIDA, 1994, p. 41-42)

O fragmento acima, além de exemplificar os ardis usados por Pedrosa para conseguir vantagens para o marido, ele simboliza também o modo como algumas mulheres e homens se utilizam de alguns subterfúgios para conseguir o que querem, com dualidade em seu uso, tanto para benefícios quanto para malefícios. Nesse caso, pode-se perceber também que não há diferença de comportamento entre os gêneros feminino e masculino.

Na sociedade patriarcal, eram os pais os responsáveis por conseguir casamento para suas filhas, dessa forma, o casamento se tornava alvo de preocupação, principalmente para o pai da moça, pois ele tinha a obrigação de encontrar um marido para a filha, pois tratava-se de uma forma de reafirmar o domínio masculino sob o feminino como se pode comprovar nas palavras de Oliveira:

As regras de casamento fundam a relação de assimetria social radical entre os sexos. (...) Um homem só pode obter uma mulher do outro homem (pai) (...). Para as mulheres, ao contrário, a troca acarreta sua redução ao status de objeto: não passam de moeda de troca, signos e emblemas dos status dominante dos homens.(OLIVEIRA, 1993, p. 32-33)

Dessa forma, tem-se mais um exemplo de comportamento e atitude ambígua dessa personagem Pedrosa: o seu empenho em arranjar o casamento para a filha Sinhá. A Pedrosa enxerga no viúvo Argemiro uma oportunidade de futuro promissor e *status* social para a filha:

[...] A propósito, minha filha deixa amanhã definitivamente o colégio das Irmãs de São. Vou buscá-la a Petrópolis. Estou velha, com uma filha já moça!... Sábado quero apresentá-la aos meus amigos. Ela tem grande predileção pelo senhor, Dr. Argemiro!

Notou então o advogado que a Pedrosa o olhava com uma expressão diferente, como se lhe visse na cara pela primeira vez qualquer coisa desconhecida... Intrigava-o aquilo, mas não achou a explicação até ao fim da visita; [...] Em que pensaria a Pedrosa?... (ALMEIDA, 1994, p. 12).

No entanto, a filha de Pedrosa não aceita os planos de casamento propostos pela mãe. Sinhá representa a moça romântica, pois ela acredita no amor e numa união sólida: “Ela acreditara sempre que os laços do matrimônio eram indissolúveis... A grande poesia do casamento parecia-lhe estar na perpetuidade do amor e na perpetuidade do voto” (ALMEIDA, 1994, p. 44-45). Como se pode verificar, Sinhá tem ideias bem diferentes da sua mãe em relação ao casamento, pois se observa também o contraste do romantismo da filha com as ideias conservadoras e ardilosas de Pedrosa, principalmente quando a moça resolve seguir seu coração e decide que o amor deve prevalecer em sua escolha. Assim, a moça, ao encontrar com Argemiro às escondidas, tem a seguinte conversa com ele:

Argemiro não pôde conter um movimento de surpresa. Ela, muito séria, com uma gravidade que a tornava linda, estendeu para ele o agasalho e disse com um fio de voz suave e triste:

– Agradeço a sua resolução... vá-se embora e peço-lhe que não volte, senão quando souber que eu já não estou aqui... Para o senhor isso não será um sacrifício; e quanto a nós... a saudade que nos deixar será atenuada pela certeza do seu respeito e da sua estima... – Eu não a tinha compreendido, distanciado como estou da sua idade e da sua perfeição...

Consinta que eu volte no dia em que o seu coração de menina tiver encontrado um outro coração moço e digno dele! Bastará então uma palavra sua: venha! Sinhá não respondeu. (ALMEIDA, 1994, p. 55-56)

A escritora Julia Lopes de Almeida contempla também neste romance um tema que circulava entre as mudanças sociais da época: o divórcio<sup>13</sup>. Segundo Priore (1997), em 1942, o Código Civil Brasileiro, em seu artigo 315, instituiu o desquite, ou seja, a dissolução do vínculo matrimonial, estabelecendo também que qualquer desvio de conduta da mulher, ela poderia perder a guarda dos filhos. A mulher separada era alvo de muito preconceito, era mal vista, era colocada à margem. Mesmo a autora Julia Lopes de Almeida apresentando o tema divórcio como secundário, numa breve passagem do livro, é possível verificar a forma conservadora e preconceituosa que é tratada uma mulher separada:

A outra mesinha era para um casal, a mulher morena e robusta, o marido já grisalho e magrinho.

A Pedrosa reconheceu-os logo que os viu e disse à filha:

– É a Marianinha Serpa, do Rio Grande... foi minha colega nas Irmãs. Deus queira que não me reconheça!...

– Por quê?!

– Filhinha, assim como devemos procurar certas relações, devemos evitar outras... esta senhora é casada com um médico e tem dele não sei quantos filhos... abandonou a família e participou agora a toda a gente o seu casamento com este...

– O outro morreu de desgosto?

– Não; em primeiro lugar, porque o desgosto não mata; depois, porque ele também se casou com outra!

Sinhá arregalou os olhos, espantada.

A manhã era de revelações! Ela cuidara sempre que os laços do matrimônio eram indissolúveis... A grande poesia do casamento parecia-lhe estar na perpetuidade do amor e na perpetuidade do voto. Que era o casamento, então? um contrato quebradiço, sujeito a ser violado ao primeiro amuo?

As ideias embaralhavam-se- na cabeça. Ainda na véspera discutira-se à mesa, em sua casa, a lei do divórcio. E o próprio pai afirmara que ela jamais seria decretada no Brasil... Interrogou a esse respeito a mãe, que respondeu quase em segredo:

– Eles estão olhando para nós... disfarça... não convém falar nisso agora... A Marianinha já me conheceu... não fosse eu a mulher do ministro... verás como me abraça!

Assim aconteceu. (ALMEIDA, 1994, p. 44-45)

O diálogo exposto por mãe e filha, na obra, além de evidenciar as mudanças de comportamento da época, também apresenta as opiniões contrárias de ambas, visões antagônicas a respeito das mudanças sociais. A mãe, com sua ideia mais conservadora, mais preocupada com as convenções sociais e a opinião alheia, enquanto que a filha refletia sobre o valor do sacramento do casamento e como ele poderia se tornar algo sem importância com a adoção do divórcio.

<sup>13</sup> O divórcio no Brasil foi instituído oficialmente com a emenda constitucional nº 9, de 28 de junho de 1977, regulamentada pela lei nº 6515, de 26 de dezembro de 1977. Até sua implementação, foram várias as tentativas no sentido de legalizá-lo, e quem se separava, antes da data de sua implementação, não findava o vínculo matrimonial, mas somente a sociedade conjugal.

A escritora Julia Lopes de Almeida ao tocar no tema do divórcio, mesmo se utilizando de uma personagem secundária para fazê-lo, o expõe de maneira corajosa, pois é um assunto que vinha gradativamente se avolumando no cenário ainda tão provinciano que era o Brasil do começo do século XX. O claro objetivo da escritora era chamar a atenção para uma temática que, certamente, provocaria muitas discussões. Ao mesmo tempo, a autora expunha a ferida aberta dos casamentos arranjados como algo ainda contratual, indissolúvel e capaz de sentenciar a vida, principalmente, de uma mulher.

É interessante ressaltar que Julia Lopes de Almeida, ao apresentar um assunto delicado para a época, o divórcio, o faz por meio da representação feminina de uma personagem negra: “A outra mesinha era para um casal, a mulher morena e robusta” (ALMEIDA, 1994, p. 44). Dessa forma, entende-se que a escritora ousava expor este tema, o divórcio, na condição de que a personagem Marianinha Serpa, por ser negra, já havia uma certa liberdade em se divorciar. Era negra, não seguia, portanto, às mesmas convenções sociais das mulheres brancas.

Um aspecto importante a ser destacado na obra é o fato de a educação feminina ser apresentada como uma maneira de sobreviver economicamente sem a dependência de um casamento vantajoso ou/e marido com posses, como se pode exemplificar no trecho que segue no diálogo entre Argemiro e a Baronesa:

A mulher hoje precisa ser instruída, solidamente instruída, mamãe, e eu quero, eu exijo que minha filha o seja.  
 – Está direito, mas sempre quero saber se o sacrifício do estudo tem compensações verdadeiras![...]  
 [...] mas a verdade é que Glória já chegou a uma idade em que não deve ser tratada como o animalzinho mimado que é. Precisamos prepará-la para o futuro, que é sempre incerto. Imagine que um dia, que infelizmente há de vir, faltem à nossa Glória os seus cuidados, os do avozinho e os meus... que será dela, se for uma ignorante, ela que é tão impulsiva e... tão geniosa; hein?  
 – Quando isso acontecer, para longe o agouro, sua filha estará casada!  
 – Estará ou não. E se for mal casada? Se o marido esbanjar toda a sua fortuna e a atirar depois às urtigas? (ALMEIDA, 1994, p. 17)

Nota-se a preocupação de Argemiro com o futuro da filha Maria da Glória, pois o viúvo expõe em seu discurso as mudanças pelas quais a sociedade brasileira da época começa a apresentar, ou seja, Argemiro sabe que há mulheres que trabalham fora e que há outras que chegam a ter uma profissão. No diálogo que segue com sua sogra é possível observar o conflito de ideias de ambos quanto à perspectiva de futuro para Maria da Glória:

- Glória casará bem, com um homem que a ame e a respeite. Não faltava mais nada! minha neta mal casada! pobre... desprezada... precisando trabalhar para viver... que coisa horrível!
- O que é horrível, mamãe, não é trabalhar; é não saber trabalhar!
- Ora... a necessidade é o melhor mestre; se algum dia... oh! não! nem pensar nisso!... A minha Glória nasceu para ser amada. Eu leio naqueles olhos esse destino... É um pouco brusca... é um tanto autoritária... ora adeus! os homens gostam disso.
- Riram-se e o riso abafou um suspiro em que o Argemiro murmurou:
- Eu queria-a mais meiga. (ALMEIDA, 1994, p. 17)

Assim, Argemiro coloca sua filha aos cuidados de Alice, que passa a ter a responsabilidade de ensinar o que era permitido para uma menina da idade de sua filha aprender, como noções de francês, música, crochê, ou seja, tudo necessário para que Maria da Glória tenha uma experiência social para que possa organizar seu lar e educar seus filhos. Desse modo, a menina deixaria os maus hábitos e se tornaria mais prendada e mais amável.

Outro personagem que exerce um importante papel na construção do aprendizado de Maria da Glória é o padre Assunção, que tem a função de ser o conselheiro da família. Ele, como amigo e conselheiro de Argemiro e padrinho de Maria da Glória, influencia também na educação da menina, por meio de sua orientação educacional e espiritual, representando a intervenção religiosa principalmente na educação feminina e toma para si a responsabilidade de investigar a vida da preceptora Alice.

A concretização do casamento na obra *A Intrusa* acontece por meio da protagonista Alice que, ao final do romance, tem revelado por meio do padre Assunção seu passado honesto e sua origem nobre, como mostra a reprodução do trecho a seguir:

- Esta moça, que toda a gente recebeu com certa malignidade, de que eu não fui isento, exerce o cargo de governanta desta casa para manter uma velha parálitica e um velho cego, verdadeiros cacos humanos, que ela visita todas as quartas-feiras piedosamente e de quem é o amparo. Filha única de um advogado brasileiro, Constantino Galba e neta materna do General Vitalino Ortiz, logo que perdeu a mãe, foi mandada a educar num dos melhores colégios da França, onde viveu até que, por morte do pai, ficando quase reduzida à miséria, voltou ao Brasil. Aqui, por toda a família viu-se entre dois criados, uma velha que já fora ama do pai, e o marido, antigo camarada do avô. Bens, só tinha uma casinhola velha em que se acomodou com o casal dos derradeiros amigos. Encararam os três a vida com ânimo. O homem trabalhava ainda e viveram quase sete anos dos recursos desse trabalho e de outros, incertos, de d. Alice: costuras... pinturas... bordados... Afinal lá chegou um dia em que o velho teve de sair de cena. Cegou. Trabalhara demais. Com o desgosto e outras fadigas da idade, fica-lhe a mulher parálitica; e eis a nossa d. Alice entre esses dois seres de redobrado peso. Redobrou também ela de atividade nos trabalhos manuais... propôs-se a dar lições... mas não lhe apareciam discípulos; os trabalhos, mal remunerados, não matavam a fome dos seus velhos... Foi por essa ocasião que apareceu no *Jornal do Comércio* um anúncio oferecendo um bom ordenado a uma senhora para governar a casa de um viúvo. Ela não hesitou. Os seus velhos teriam pão, ela um pouco mais de descanso... A filha do advogado, a neta do general, sujeitou-se a esse emprego para matar a fome dos seus criados. (ALMEIDA, 1994, p. 101-102)

Observa-se que é por meio do discurso masculino que é apresentada a verdade sobre o caráter e origem de Alice, o que sugere legitimidade e credibilidade, uma vez que o padre Assunção representa uma pessoa de confiança e ao mesmo tempo imparcial.

Percebe-se também na citação acima o preconceito que a sociedade da época revelava em relação às mulheres que trabalhavam, eram vistas como indignas, um desvio das normas sociais. Nas palavras proferidas pelo padre Assunção observa-se também a situação de desamparo pela qual passavam algumas mulheres quando não tinham a figura masculina (pai, irmão ou marido) para lhes prover o sustento e, assim, se arriscavam no mercado de trabalho, além de ter que defender sua reputação, ou seja, a mulher deveria resguardar-se moralmente para que não fosse assediada sexualmente.

O casamento acontece como forma de desfecho para o problema criado em torno de Alice: a desconfiança do seu caráter pelos demais personagens, pois casar não era o objetivo da protagonista. Sua intenção era a sobrevivência por meio do trabalho. Assim, a personagem se torna livre e isenta de toda a desconfiança. Alice, por meio de sua docilidade e suas habilidades domésticas, consegue trazer a harmonia do lar que Argemiro havia perdido com a morte de sua esposa: “Ah! uma casa sem mulher, é um túmulo com janelas: toda a vida está lá fora...” (ALMEIDA, 1994, p. 1).

O enlace de Argemiro e Alice acontece por meio da admiração que os dois acabaram nutrindo um pelo outro, pois mesmo sem conhecer a governanta, Argemiro já admirava, fazia questão de sentir sua presença na casa, situações narradas pelo próprio Argemiro ao padre Assunção, que começou a perceber o interesse do amigo pela governanta. Quanto aos sentimentos de Alice, é a Baronesa que os identifica por meio das ações da governanta, como no cuidado que Alice tem com Glória, o olhar de Alice para o retrato de Argemiro... É a Baronesa que confirma os sentimentos da governanta pelo viúvo.

O casamento é narrado de forma breve nas últimas páginas do livro e representa um meio de ascensão social para a personagem, como é descrito a seguir:

Dois meses depois, numa linda manhã, os barões assistiram ao casamento de Argemiro e de Alice, feito por Assunção, testemunhado por Adolfo Caldas, Teles e d. Sofia.

A cerimônia foi simples e sem lágrimas. A baronesa conteve-se. Muito pálida, dentre as sedas negras do vestido, ela adquirira pelo esforço enérgico da vontade uma rigidez de estátua. Nem um músculo das faces lhe tremia. Com as mãos pousadas nos ombros da neta, ela parecia olhar para tudo como do alto de uma torre, imperturbavelmente. (ALMEIDA, 1994, p. 104)

Nota-se que a escritora Julia Lopes de Almeida ao colocar o casamento como sinônimo de felicidade, de final feliz, demonstra sua preocupação em apresentar que é só através de um lar harmonioso, acolhedor é que se pode conseguir o equilíbrio necessário para o desenvolvimento de uma relação familiar saudável. Nesse caso, a figura feminina torna-se um elemento essencial para a construção desse equilíbrio. É interessante observar também que o casamento tanto para Argemiro quanto para Alice surge como uma nova chance, uma possibilidade de encontrar a felicidade.

É importante ressaltar nesse contexto do casamento que, numa sociedade patriarcal, as possibilidades de uma mulher ascender socialmente eram muito limitadas e, por essa razão, restava-lhes apenas o casamento, pois, pelo trabalho, essa oportunidade era praticamente impossível. Sendo assim, a educação feminina era voltada exclusivamente para o casamento, pois suas possibilidades de ascensão social se restringiam apenas a poucas possibilidades, ou seja, ou ela possuía bens e fortuna, ou por herança, ou pelo casamento.

Dessa forma, vários foram os literatos que já abordaram a temática do casamento como um meio de promoção social, como Machado de Assis, com a personagem Capitu<sup>14</sup>, em *Dom Casmurro*, Marina, em *A sucessora*, de Carolina Nabuco, entre outros.

Quanto à personagem Capitu, em *Dom Casmurro*, tem-se a representação de uma personagem feminina ambiciosa, pois movida por seu interesse em subir hierarquicamente, vê no casamento com Bentinho a possibilidade de ascender socialmente, o que irá direcionar todos os seus atos. Para D’Incao, “o casamento era uma forma de ascensão social ou de manutenção do *status* da família e acontecia por conveniência, por meio de manipulações e estratégias (D’INCAO, 2013, p. 229). Capitu demonstra ter artifícios para conseguir seu intento em casar-se com Bentinho desde a adolescência, ela é capaz de encontrar os meios para realizar o seu objetivo, como mostra o fragmento a seguir:

- Você jura uma cousa? Jura que só há de casar comigo? Capitu não hesitou em jurar, e até lhe vi as faces vermelhas de prazer. Jurou duas vezes e uma terceira: - Ainda que você case com outra, cumprirei o meu juramento não casando nunca. - Que eu case com outra? - Tudo pode ser Bentinho. Você pode achar outra moça que lhe queira, apaixonar-se por ela e casar. Quem sou eu pra você lembrar-se de mim nessa ocasião? -Mas eu também juro! Juro, Capitu, juro por Deus nosso Senhor que só me casarei com você. Basta isso? Compreendeis a diferença: era mais que a eleição do cônjuge, era a afirmação do matrimônio. (ASSIS, 2008, cap. XLVIII, p. 119).

<sup>14</sup> A personagem Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, é apresentada ao leitor a partir do olhar do narrador-personagem Bentinho. Dessa forma, todas as referências feitas à personagem sempre serão sob a ótica do narrador-personagem.

Assim, para Augusto Meyer (1986), o casamento para Capitu significa que:

O alvo não está no próprio Bentinho, está muito além dele, na posição social que desfruta. O herói da triste história não passa, portanto, de um trampolim e, se considerarmos com atenção esse xadrez psicológico, veremos que Bentinho é quando muito uma boa peça nas mãos de um bom jogador. Ora, Capitu é um ótimo jogador. (MEYER, 1986, p. 222)

A representação de Capitu deixa claro que sua inteligência, astúcia, esperteza e autonomia contribuem na sua luta para conseguir aquilo que deseja, pois seu casamento marca sua entrada para a classe burguesa.

Outra personagem que tem sua vida transformada pelo casamento é Marina, protagonista do romance *A sucessora*, de Carolina Nabuco. No caso de Marina, uma moça criada na fazenda Santa Rosa, situada no interior do estado do Rio de Janeiro, o casamento com Roberto Steen, além de ascensão social, lhe trouxe a angústia das mudanças das relações sociais ruralista para as da elite burguesa. A personagem sente-se atordoada e incapaz diante de uma realidade de luxo que se viu obrigada a participar depois do casamento:

Estranhava ainda nos espelhos a imagem elegantíssima da jovem senhora, casada há um mês e que sua mãe desconheceria. Na lua-de-mel, através de grandes hotéis da Argentina e do Uruguai, as *toilettes* haviam pela primeira vez assumido para ela papel importante. Em solteira, na fazenda, a moda não lhe entrava nas preocupações. Para Santa Rosa, bastavam vestidos de algodão, e, cada ano, um de seda, para receber hóspedes de cerimônia. Já datavam de sua adolescência as viagens à Europa, suspensas desde a morte do pai. (NABUCO, 1940, p. 7-8)

Marina não se sentia confortável com a vida de luxo e também por não conseguir administrar o lar, mas ela era consciente que precisava adaptar-se ao novo meio social, para que pudesse seguir o ideal feminino: saber exibir-se socialmente e desempenhar bem sua função de dona de casa, como fizera a primeira esposa do viúvo Roberto Steen:

Via-se na incumbência de tratar como amigos a relações que não escolhera e de frequentar com familiaridades casas desconhecidas onde Alice fora íntima. Na roda de Roberto e de seus amigos, Marina ingressava como uma figura nova para ocupar um lugar vazio. Comparecia, nos mesmos quadros e às mesmas horas, aos mesmos compromissos de sociedade que havia sido os de Alice, com a diferença que Alice, muito ativa, enchia mais ainda os momentos e sabia dar outra vida àquele ambiente criado por ela mesma. (NABUCO, 1940, p. 127)

Na obra *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, Alice Galba teve que enfrentar os preconceitos e os comentários maldosos por conta de seu trabalho na casa de Argemiro, mas foi justamente o trabalho desempenhado por ela que a tornou visível aos olhos do viúvo, pois



mesmo sem vê-la, Argemiro aos poucos foi sentindo sua presença, e ela foi conquistando sua afeição, sua consideração. Ao contrário de Capitu, que usou de estratégias para livrar Bentinho da promessa da mãe em torná-lo padre e casar-se com ele, Alice Galba serviu-se de suas habilidades domésticas não como algo intencional, mas que a ajudaram a ascender socialmente. Enquanto que Marina teve que se libertar do fantasma da primeira esposa do marido para, enfim, encontrar a felicidade tão almejada. No caso de Alice Galba, o casamento surge como um prêmio aos seus serviços prestados, a personagem tem a garantia de amparo social e econômico. As representações femininas das três obras refletem o destino natural da mulher da época: o casamento.

#### **4.2 Olhares masculinos e alguns antagonismos**

Durante muito tempo a representação feminina e o discurso direcionado à mulher sempre se basearam num olhar perverso, buscando construir visões distorcidas do ser feminino que colocavam em destaque ideias de subalternidade, incapacidade intelectual e física. Assim, a mulher era percebida como um ser desprovido de direitos nas relações sociais e, dessa forma, neutralizando-a como sujeito. A literatura sempre esteve em consonância com as mudanças sociais e, portanto, buscou mostrar a evolução das transformações da figura feminina ao longo do tempo. Assim, conforme as palavras de Silva (2002) entende-se que:

(...) É na representação que se cruzam os diferentes olhares; o olhar de quem representa, de quem tem o poder de representar, o olhar de quem é representado, cuja falta de poder impede que se represente a si mesmo. O olhar como uma relação social sobrevive na representação. O olhar é, nesse sentido, não apenas anterior à representação: ele é também seu contemporâneo. (SILVA, 2002, p. 12)

Dessa forma, a representação da mulher foi conduzida por parâmetros sociais que enfrentaram variantes relevantes no decorrer da história. Essas mudanças ocorreram de acordo com as possibilidades que surgiram às mulheres, como sua inserção no mercado de trabalho e seu acesso à educação. Essas alterações, na vida feminina, também, podem ser observadas nos textos literários, pois em uma cultura centrada em valores patriarcais, as personagens femininas seguiam destinos que obedeciam às perspectivas do masculino em relação ao feminino, ou seja, as personagens femininas ficavam à sombra dos personagens masculinos.

Diante do exposto, ao analisar o enredo de *A Intrusa*, observa-se que a personagem Alice Galba, inserida em um contexto histórico de transição, foi construída pela autora Julia Lopes de Almeida como uma personagem feminina enigmática, pois pouco se sabe sobre a vida da personagem. Alice não expressa seus sentimentos, sua história, pois são poucos os diálogos em que a personagem tem voz. Tudo que é dito a respeito da personagem são os pontos de vista dos outros personagens em relação a ela, proporcionando os mais diferentes julgamentos.

Ao deixar a personagem no campo da invisibilidade, a autora abre possibilidades para que fiquem evidentes os preconceitos vivenciados pelas mulheres que se desviavam do ‘destino de mulher’, ou seja, casar, cuidar do marido e dos filhos. Ao ser representada dessa maneira, a personagem torna-se o espelho da sociedade, pois ela reflete todos os juízos de valor e pensamentos atribuídos às mulheres que buscam o trabalho como forma de sobrevivência ou fazem uso do espaço público. Dessa forma, o leitor, aos poucos, vai tomando conhecimento, por meio do narrador onisciente, dos julgamentos atribuídos a Alice e se torna capaz de confirmar que esta personagem representa o lugar social indefinido das mulheres.

Assim, antes da chegada de Alice à casa de Argemiro e após sua comunicação de que havia colocado um anúncio no jornal, solicitando uma moça para trabalhar em sua residência, todos os amigos do viúvo tinham a mesma opinião a respeito de moças solteiras que trabalhavam em casas de homens solteiros. O primeiro a emitir opinião foi o padre Assunção: “Olha que chamas o perigo para casa” (ALMEIDA, 1994, p. 5). Em seguida, seu amigo Caldas alerta o viúvo: “Olha que essas madamas trazem anzóis nas saias... Quando menos pensares... estás fígado... E tu que és bom peixe! É uma raça abominável, a das governantas... Verás amanhã que afluência de francesas velhas à tua porta! Feia ou bonita, a mulher é sempre perigosa. Eu deixar-me-ia ficar sossegadinho nos braços do Feliciano!” (ALMEIDA, 1994, p. 5). Nota-se a forma preconceituosa que o padre Assunção e o amigo de Argemiro se referem às mulheres que trabalhavam, pois elas representavam, segundo eles, um ser perigoso e que podiam comprometer a imagem respeitável do viúvo. Percebe-se também nas citações acima a concepção dos olhares masculinos em relação às mulheres, ou seja, imagens de comportamento construídas pela sociedade burguesa: a mulher-anjo, a mulher-sedução e a mulher-demônio. Assim, para a sociedade patriarcalista, a mulher por si só é um ser ambíguo, e, por esta razão, um ser perigoso, com dupla essência (salvação e danação), que, segundo Engel (2000), precisa ser mantida sob o domínio das normas para se garantir o

“cumprimento do papel social de esposa e mãe (...), a vitória do bem sobre o mal” (ENGEL, 2000, p. 332).

Os olhares maldosos e comentários ditos a respeito da governanta/preceptora continuavam mesmo após já estar trabalhando na casa do viúvo há algum tempo. Caldas, amigo de Argemiro, continuava alertando o amigo sobre a forma como uma moça se sujeitava aquela rotina de trabalho, pois ele acreditava que: “(...) mas as pobres honestas têm outros meios de ganhar o pão, menos suspeitos e, sobretudo, menos arriscados...” (ALMEIDA, 1994, p. 59). Observa-se que Caldas sugeria que não era qualquer trabalho doméstico que podia ser honesto. Segundo afirma Monteiro (2000), “a preceptora foi sempre vista, entre outras coisas, como uma ameaça pela sua sexualidade. Para externar esse conflito, necessário se fazia negar à preceptora a sua natureza de mulher, a sua sexualidade” (MONTEIRO, 2000, p. 110). Essa afirmação esclarece o porquê de a personagem apagar sua identidade feminina.

As referências dos olhares masculinos para Alice continuam também sob o ponto de vista do personagem Feliciano, que na sua primeira aparição na narrativa é descrito como sendo “um negro de trinta e poucos anos, esgrouviado e bem vestido (...) é filho da ama de minha mulher” (ALMEIDA, 1994, p. 4). Feliciano trabalhava na casa de Argemiro há muitos anos, era uma espécie de copeiro, mas que abusava da boa vontade do patrão, pois mexia nas suas coisas sem seu consentimento, fumava seus cigarros, usava suas roupas e mexia na carteira de Argemiro. Por ser um empregado de confiança de sua sogra, o viúvo não podia demiti-lo. Aborrecido com esta situação, Argemiro resolve contratar uma governanta para cuidar de sua casa, para por ordem em tudo, inclusive nos gastos domésticos. Assim, Alice se torna alvo das armações e dos falsos comentários de Feliciano, pois o empregado vê, na governanta, aquela que veio para por fim a sua ‘boa vida’. Um exemplo de seus desleixos pode-se observar no diálogo que segue:

Jantaram sem alegria; à sobremesa o criado foi buscar a caixa dos charutos e Argemiro, levantando o talher de *crisofle*, mostrou ao padre que o garfo tinha sinais de fogo na extremidade dos dentes, e que as lâminas das facas começavam a bailar nos cabos.

E tudo aquilo era novo!

Padre Assunção sorriu:

– Agora reparas em tudo!

Feliciano trouxe os charutos e Argemiro reconheceu que o negro se sortira abundantemente com os seus havanas. Sempre o mesmo abuso! Olhando com atenção para o criado, viu que ele ostentava cinicamente uma das suas camisas bordadas; também não estava certo de lhe haver dado já aquela

bonita gravata roxa de bolinhas pardas. Como o padre Assunção era considerado de casa, Feliciano, mesmo à vista dele, apresentou ao amo as contas da semana.

– A ode do desperdício!

Era um batalhão de cifras encarreiradas, pelo almoço abaixo, atropelando-se no seu exagero que as fazia saltar aos olhos de Argemiro. Desde o fornecedor das frutas finas, até à cerzideira da roupa branca, todos tomavam vulto através da multiplicação do negro. (ALMEIDA, 1994, p. 10)

Após a chegada de Alice, Feliciano começa a perceber que as modificações que a moça começa a fazer na administração da casa o impede de continuar tirando proveito dos objetos do seu patrão, então resolve fazer intrigas dela à Baronesa, no intuito de tudo voltar a ser como antes da atuação da governanta. Uma das intrigas de Feliciano colocava em xeque a honestidade de Alice, pois ele afirmava que tinha visto a governanta usando uma joia da falecida esposa de Argemiro, como mostra o trecho a seguir:

– A senhora não se lembra de um alfinete que iaiá sua filha gostava de usar e que representava uma andorinha de pedras?  
 A velha corou até a raiz dos cabelos e abriu a boca, como se lhe faltasse o ar.  
 – Não diga nada ao patrão, pelo amor de Deus! Eu não afirmo... Pode ser outro alfinete... somente...  
 – Cala-te!... É impossível que as coisas chegassem até esse ponto!... Oh! minha filha!  
 – A senhora perdoe... mas acho do meu dever...  
 – Eu falarei a Argemiro!  
 – Pelo amor de Deus! A senhora me perdoe! Deixe eu adquirir a certeza e depois lhe direi toda a verdade... juro por quem está no céu! Lá vem *seu* barão... não diga nada a ele também!  
 – Por que não? Estás doido! Se não mentes, não deves temer coisa alguma!  
 – É porque assim serei despedido e não poderei velar de perto pelo interesse de d. Glória...  
 A baronesa já não ouviu as razões do preto e gritou para o marido, num desabafo:  
 – Sabes o que me disse o Feliciano?! Que a tal d. Alice se empavona com as joias de nossa filha, joias que só podem ser usadas por Maria! Vê a que ponto chegou aquilo! E ainda querem levar a minha Glória para lá!... Nunca mais! (ALMEIDA, 1994, p.31)

Dessa forma, Feliciano torna-se aliado da Baronesa, que tendo ciúmes da neta e tentando a todo custo preservar a memória da filha morta, o personagem vê a oportunidade de tirar proveito da situação, se comportando como um ‘demônio familiar’.

A narrativa de *A Intrusa* apresenta algumas atitudes do personagem Feliciano que se assemelham as do personagem Pedro, da peça teatral *O demônio familiar*, de José de Alencar. Na peça de teatro escrita por José de Alencar, Pedro é um escravo (ainda moleque) que desejava ser cocheiro. Para ter seu sonho realizado, ele cria várias situações com cartas, poesias e flores entregues a outros destinatários, para que seus senhores, Eduardo, Henriqueta e Carlotinha, se casem com pessoas ricas, e assim, eles poderiam usufruir do luxo de ter um cocheiro, função que ele mesmo desempenharia, como é possível observar no diálogo da cena a seguir:

Pedro — Nada, nanhã! Que V.Mce. é uma moça muito bonita e Pedro um moleque muito sabido!

Carlottinha — É melhor que arrumes o quarto de teu senhor, vadio! (Carlottinha senta-se e lê)

Pedro — Isto é um instante! Mas nanhã precisa casar! Com um moço rico como Sr. Alfredo, que ponha nanhã mesmo no tom, fazendo figuração. Nanhã há de ter uma casa grande, grande, com jardim na frente, moleque de gesso no telhado; quatro carros na cocheira; duas parelhas, e Pedro cocheiro de nanhã. (ALENCAR, 1977b, p. 3)

Nota-se com a transcrição do diálogo acima, a esperteza de Pedro em tentar convencer Carlottinha a se casar com um homem de posses para que ela pudesse se beneficiar de tê-lo como cocheiro, cargo que ele almejava. Do mesmo modo é o ex-escravo Feliciano, que se intromete na vida do patrão, instiga os ciúmes e desperta a desconfiança da Baronesa em relação a Alice, para que a governanta seja demitida e ele possa gozar dos golpes que ele aplicava no patrão. Assim, a representação da figura do ‘demônio familiar’ demonstra a perturbação da paz doméstica, uma vez que ele conhece tudo que se passa no ambiente familiar, consegue manipular, por meio de sua malícia e/ou ignorância, um jogo de intrigas na tentativa de colher benefício próprio. Na peça teatral de José de Alencar, Pedro, ao final, apesar de todos os seus artifícios, contribui para o desfecho feliz dos seus senhores, enquanto que Feliciano, em *A Intrusa*, não consegue que suas intrigas deem certo.

Outro aspecto interessante apontado nas duas obras diz respeito à problemática dos recém-libertos, como é o caso do negro Feliciano, de *A Intrusa*, e Pedro, de *O demônio familiar*, que consegue sua liberdade ao final da narrativa da peça, como forma de punição, pois seria responsável pelos seus próprios atos e todos os deslizes cometidos seriam respondidos única e exclusivamente por ele mesmo.

Um fato interessante quanto à figura do ‘demônio familiar’ é que essa representação apresenta elementos que podem ser observados na atualidade, mas sob a perspectiva da pós-modernidade, como a interferência dos empregados na vida dos patrões causando confusão. Um exemplo é a adaptação da peça teatral para o cinema, a comédia *Trair e coçar, é só começar* (2006), do roteirista e ator Marcos Caruso. No enredo da peça/filme, uma empregada doméstica cria várias confusões por achar que sua patroa está traindo o marido com o síndico do prédio.

Na obra *A Intrusa*, a representação da figura do ex-escravo Feliciano é ambígua, pois, ora é apresentado como “um negro muito empertigado, com um arzinho desdenhoso e enfiado num *dolman* branco de impecável alvura” (ALMEIDA, 1994, p. 6), ora é descrito como “reliquia da família” (ALMEIDA, 1994, p. 4). Nota-se também um destaque para a questão racial do personagem, apresentada por meio do narrador onisciente:

Revoltado contra a natureza que o fizera negro, odiava o branco com o ódio da inveja, que é o mais perene. Criminava Deus pela diferença das raças. Um ente misericordioso não deveria ter feito de dois homens iguais dois seres dessemelhantes!

Ah, se ele pudesse despir-se daquela pele abominável, mesmo que a fogo lento, ou a afiados gumes de navalha, correria a desfazer-se dela com alegria. Mas a abominação era irremediável. O interminável cilício duraria até que, no fundo da cova, o verme pusesse a nu a sua ossada branca... (ALMEIDA, 1994, p. 61)

No fragmento acima, o narrador onisciente expõe a consciência do personagem Feliciano a seu próprio respeito, mostrando assim outra faceta da sociedade do começo do século XX: o preconceito racial, que chega ao ponto da desvalorização da raça negra pelo próprio negro. Esse mesmo artifício é também usado por outra personagem. No caso, Pedrosa, a mulher que gostaria de ter nascido homem.

Nota-se que o papel do negro no romance de *A Intrusa*, representado pelo personagem Feliciano, oscila entre os discursos estereotipados e racistas que eram propagados em sua época, ao mesmo tempo em que questiona, de forma sutil e astuta, o lugar do negro numa sociedade pós-abolicionista.

A narrativa de *A Intrusa* centraliza-se na personagem Alice, que mesmo tendo sua identidade apagada, é por meio dessa personagem que o enredo circula. Assim, é por meio da governanta que vão se apresentando seus antagonistas. A Baronesa Luiza é a primeira a rivalizar a personagem, pois o olhar direcionado à presença da governanta denota seu desespero pela perda do poder em controlar a vida do genro e de sua neta, simbolizado também o declínio da aristocracia. A representação da Baronesa é uma figura emblemática, pois ela é o contraste da aristocracia com a República, como mostra o trecho a seguir:

– Teu sogro aferra-se também por gosto a este sítio?  
 – Por gosto e por economia. Ele explica melhor a sua predileção pelo campo, dizendo que, à sombra das suas mangueiras, se sente mais longe da República...  
 – Aí está! e eu nunca o ouvi falar em política...  
 – Não é homem que discuta fatos consumados. Depois, está velho e é amigo do repouso... [...]  
 A chácara do barão ficava a um quilômetro da estação. [...]  
 [...]Chegavam à porta do velho palacete dos barões do Cerro Alegre. (ALMEIDA, 1994, p. 14-15)

A rivalidade da Baronesa em relação a Alice também é demonstrada quando ela faz julgamentos sobre o caráter da governanta, alegando ser em consequência da República: – “Ah! Padre Assunção, a República estragou a nossa terra! Agora qualquer criatura parece digna de toda a confiança... Quem nos dirá quais as intenções daquela criatura? Por mim tenho medo, apesar da sua vigilância...” (ALMEIDA, 1994, p. 36). A Baronesa vê Alice como

uma intrusa, a pessoa que veio para tomar o lugar de sua falecida filha e disputar o amor de sua neta Maria da Glória. Para a personagem, Maria da Glória não precisava dos cuidados de outra pessoa, não precisava de muita instrução. Nesse caso, a Baronesa representa o contraste de costumes da antiga aristocracia com os novos advindos com a República.

É possível observar, na construção da personagem da Baronesa Luiza, uma intertextualidade com a personagem Maria Bárbara, da obra *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, pois a sogra de Manuel Pescada mudou-se para cidade para cuidar da casa e educar a neta Ana Rosa após a morte de sua filha. A personagem Maria Bárbara também simboliza o contraste dos costumes rurais e urbanos presentes nas mulheres escravocratas maranhenses, como mostra o fragmento a seguir:

Maria Bárbara tinha o verdadeiro tipo das velhas maranhenses criadas na fazenda. Tratava muito dos avós, quase todos portugueses; muito orgulhosa; muito cheia de escrúpulos de sangue. Quando falava nos pretos dizia ‘os sujós’ e, quando se referia a um mulato, dizia ‘O cabra’. Sempre fora assim e, como devota, não havia outra. Em Alcântara tivera uma capela de santa Bárbara e obrigava a sua escravatura a rezar ali todas as noites, em coro, de braços abertos, às vezes algemados. (AZEVEDO, 1897, p. 15)

Nota-se que tanto Aluísio Azevedo quanto Julia Lopes de Almeida tecem críticas aos costumes arcaicos, pois ao colocar em suas obras figuras femininas de origem rural ou inseridas em um ambiente rural, essas personagens estariam sujeitas ao atraso, a ações sociais conservadoras e distantes do progresso, das ideias dos grandes centros.

O antagonismo da Baronesa Luiza revela seu apego ao poder, que tenta mantê-lo a todo custo com suas manipulações para que a memória de sua filha não seja esquecida exigindo do genro que a promessa feita à filha em seu leito de morte seja cumprida, pois assim ela continuaria mantendo sua autoridade. Com os artifícios usados na tentativa de provar que a governanta era uma péssima influência para sua neta e que podia tomar o lugar de sua falecida filha, a Baronesa perde o pouco de prestígio e moralidade que ainda lhe restava, como demonstra a reflexão do barão sobre o comportamento da esposa:

“As mulheres são terríveis,” – pensava ele – “devoram-se umas às outras, como animais de espécie diferente... Até a minha, que foi sempre incapaz de torcer o pescoço a uma galinha, dá-se agora, depois de velha, ao prazer de torturar uma criatura sua semelhante... E, afinal, coitada, quem sofre mais é ela... que não encontra remédio para a sua doença... E ora aqui chegamos ao desfecho que ela tanto ambicionava e eu tanto temia... E agora? Que se teria dito?...” (ALMEIDA, 1994, p. 92-93)

Na obra, também fica evidente que as representações femininas da Baronesa e Alice demonstram um choque de gerações, pois não estavam em sintonia com as transformações sociais e com a visão de mundo que ambas possuíam. Pode-se inferir também com o fragmento acima que o pior julgamento que uma mulher pode ter é ser julgada por outra mulher. Neste ponto é interessante notar que o pensamento machista pode romper a questão dos gêneros. Mulheres que são educadas dentro da ótica machista, apesar de serem mulheres, podem, sim, desenvolver atitudes, pensamentos, pré-julgamentos com características machistas. Percebe-se que, na obra *A Intrusa*, não há representação da sororidade feminina.

Como a obra *A Intrusa* é um romance de transição, pois reflete o contexto histórico do início do século XX, a governanta Alice, durante toda a narrativa, foi colocada sob suspeita, principalmente pelos personagens masculinos que representam as ideias machistas da sociedade daquela época, entretanto personagens como Pedrosa e a Baronesa Luiza também reproduziram as críticas androcêntricas, o que demonstra o reforço dos valores patriarcais pautados na sociedade daquele período. Assim, por vezes, a mulher acolhe a visão masculina reproduzida pela sociedade machista, como afirma Pierre Bourdieu:

A visão androcêntrica é assim continuamente legitimada pelas próprias práticas que ela determina: pelo fato de suas disposições resultarem de incorporação do preconceito desfavorável contra o feminino, instituído na ordem das coisas, as mulheres não podem senão confirmar seguidamente tal preconceito. (BOURDIEU, 2009, p. 44)

Dessa forma, Julia Lopes de Almeida faz do espaço da narrativa um lugar não convencional para a mulher, expondo posições antagônicas como num duelo entre o tradicional e o transgressor.

### **4.3 Inovações e repetições em *A Intrusa***

A investigação proposta por meio do estudo das representações femininas de *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, insinua a construção da imagem de uma nova mulher, uma vez que apresenta personagens que transitam entre os velhos e os novos costumes adquiridos com o advento das transformações sociais do início do século XX.



As ideias contidas nos romances de autoria de Julia Lopes de Almeida são inovadoras para época porque tocam na visibilidade feminina e seu protagonismo, como uma sólida base na instrução e também no trabalho, que tornam o gênero feminino protagonista e ator de importância no cenário social.

Mas como falar em um tema tão delicado em uma época em que a sociedade ainda era extremamente patriarcal? Julia Lopes de Almeida carrega em seus textos como característica notável a sutileza, a diplomacia em apresentar estes temas na sociedade brasileira do início do século XX. De forma habilidosa, a escritora tentou inserir o comedido, a discrição para apresentar uma consciência acerca da condição feminina, caracterizada por personagens que quebram as expectativas valorizadas pelo patriarcalismo.

Nota-se que nas obras escritas por Julia Lopes de Almeida os enredos apresentam elementos do cotidiano feminino, como o lar, as relações familiares, assim como personagens femininas com índole sensata, objetivas, com espírito de justiça, que valorizam o trabalho e a instrução. Assim, Julia Lopes de Almeida permite revelar em suas produções literárias “ambiguidades e compromissos, avanços e acomodações, tentou conciliar, na vida e a obra, o modelo da Nova Mulher...” (TELLES, 2000, p. 436). A escritora foi capaz de apresentar, de forma implícita em seus romances, personagens femininas que transgrediram ou tentaram, de alguma forma, se opor ao poder patriarcalista.

A protagonista de *A Intrusa* dentro da obra tem sua construção feita, em boa parte do romance, de maneira onipresente. Raramente observam-se falas da personagem, no entanto, o enredo curiosamente a utiliza como eixo de discussão e de desenrolar de uma série de eventos, sendo assim, a protagonista Alice se desenvolve de modo “como suporte da ação que normalmente é, sobretudo, como lugar preferencial de afirmação ideológica” (REIS, 1987, p. 309). O diferencial da construção da personagem Alice é que ela não foi construída diretamente pelo olhar da escritora ou pelo narrador, mas foi apresentada por uma sequência de construções elaboradas por outros personagens, que não são unânimes em suas opiniões e, às vezes, até podendo mudá-las, como é o caso do viúvo Argemiro que, no primeiro contato com a governanta, era desconfiado do seu caráter.

Analisando a obra *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, é possível notar o trabalho feminino como um dos temas, em que a representação feminina, mais precisamente da protagonista Alice, aparece à sombra dos demais personagens. Ao expor a profissão de governanta/preceptora, Julia Lopes de Almeida apresenta o trabalho como uma das demandas femininas necessárias, principalmente quando as mulheres se veem sozinhas, sem o apoio de

um pai ou marido. Assim, percebe-se que o trabalho feminino passa a modificar o próprio destino da mulher.

A figura da governanta/preceptora é o elemento estranho dentro do núcleo doméstico, pois é vista como “símbolo de uma época de repressão social à mulher e, ao mesmo tempo, alegoria que projeta o excluído, o outro, a sombra, como uma forma de alteridade que ilumina a diferença” (MONTEIRO, 2000, p. 17). Em *A Intrusa*, tem-se um trecho que exemplifica a visão das governantas/preceptoras:

A antipatia da avó sugerira-lhe instintiva repugnância por essa intrusa, como chamavam lá em casa a governanta das Laranjeiras. Ah, mas Glória tinha o seu plano, não deixaria que a outra tomasse confiança consigo. Uma alugada, uma mercenária! (ALMEIDA, 1994, p. 21)

No romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, a representação crítica das governantas fica mais evidente, uma vez que a voz da narrativa é da própria Jane Eyre, que relata uma conversa na casa do Sr. Rochester como mostra o fragmento a seguir:

Eu temia – ou devo dizer que esperava? – que a alusão feita a mim fizesse Mr. Rochester olhar para o meu lado. E, involuntariamente, mergulhei ainda mais na sombra. Mas ele não olhou.  
 – Nunca pensei no assunto – disse ele, indiferente, olhando direto para a frente.  
 – Não, os homens nunca pensam em economia e bom senso. Devia ouvir o que a mamãe diz a respeito de governantas. Mary e eu tivemos, pelo menos, uma dúzia delas. A metade era detestável e o resto era ridículo. E todas eram um pesadelo... (BRONTË, 2010, p.158)

Assim, a representação da mulher na figura da governanta/preceptora traz questões importantes do papel feminino, uma vez que expõe a mulher à vida pública, ou seja, no espaço do outro, colocando em discussão o sujeito feminino com suas singularidades e ambiguidades, o constante contraste entre a mulher como o objeto da representação e a própria condição da representação e, por outro lado, mulheres como produto da sociedade de sua época.

Observa-se que, nas duas obras, a figura da governanta/preceptora é o ser que habita um mundo de sombras e invisibilidade no ambiente doméstico. Na sociedade vitoriana, a figura da governanta/preceptora constitui uma ameaça à moralidade feminina. Conforme aponta Sohiet (2004):

Para grande parte dos estudiosos em comportamentos da virada do século XIX para o XX, a intelectual emancipada era mau exemplo para as outras mulheres, pois faria com que acreditassem que poderiam viver sem o auxílio do marido. Ao se recusarem

a restringir seu universo à maternidade e ao lar, desprezando as suas funções naturais, essas mulheres de comportamento diferenciado seriam a fonte de todos os flagelos sociais. (SOHIET, 2004, In *Revista Nossa História*)

Posteriormente, em meados do século XX, mais precisamente em 1934, tem-se a obra da escritora australiana Pamela Lyndon Travers, *Mary Poppins*, que teve sua primeira adaptação para o cinema em 1964 e, mais recentemente, em 2018, com o retorno de *Mary Poppins*. Tanto a obra literária quanto a adaptação traz na representação da figura da governanta *Mary Poppins* uma combinação de conciliação e insubordinação. No livro, *Mary Poppins* tem conduta mais rígida com as crianças, requisito condizente com a realidade de seus patrões e de acordo com as exigências para o exercício do cargo, mas é no equilíbrio entre o mundo formal e a fantasia que a personagem se destaca, recurso bastante explorado na adaptação feita pela *Disney*, além de apresentar *Mary Poppins* com mais doçura no trato com as crianças. Apesar de as obras (livro e filme) terem sido associadas ao público infantil e terem essências diferentes, o livro de Pamela Travers traz diversas abordagens que podem ser analisadas, entre elas a emancipação feminina que também está representada na figura da protagonista do livro.

No que se refere à apresentação de outras abordagens de representação da figura feminina tendo como parâmetro as personagens de *A Intrusa*, o perfil feminino da Pedrosa é instigante. Caracterizada como uma mulher artilosa e que “Vingava-se do destino de tê-la feito mulher” (ALMEIDA, 1994, p. 11). A Pedrosa apresenta como características marcantes a sua astúcia e inteligência para tentar conseguir aquilo que deseja. O fato de a personagem ser reconhecida pelo seu sobrenome ressalta sua personalidade dominante. Dessa forma, a personagem se auto descreve “...desde que me conheço sou assim... atilada e corajosa (ALMEIDA, 1994, p. 42). Pedrosa simboliza o ser feminino artiloso, assim como Capitu, em *Dom Casmurro*, com seus ‘olhos de cigana oblíqua e dissimulada’. Tanto em *A Intrusa* como em *Dom Casmurro* as personagens femininas fazem articulações para conseguir o que almejam. Assim, tem-se em *A Intrusa* um exemplo que ilustra as articulações de Pedrosa:

[...] É preciso ter faro para se perceber bem isso... Catando-se seixinhos podem-se fazer castelos... Este é um provérbio inventado por mim e que não deves esquecer...  
 – Mamã não receia...  
 – Quem tem medo não vai à guerra. E depois, medo de quê?  
 – Que percebam...  
 – Faço tudo com muita diplomacia; sei disfarçar a minha vontade, fazê-la triunfar sem que ninguém perceba. É um dom peculiar e que eu desejo transmitir-te. (ALMEIDA, 1994, p. 42)

Em *Dom Casmurro*, destaca-se o seguinte fragmento que exemplifica as ideias engenhosas de Capitu:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, (...) mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. [...] - Posso confessar? - Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra coisa. José Dias... - Que tem José Dias? - Pode ser um bom empenho. - Mas se foi ele mesmo que falou... - Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode... - Não acho, não, Capitu. - Então vá para o seminário. - Isso não. - Mas que se perde em experimentar? Experimentemos; faça o que lhe digo. (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 37-38)

Na comparação entre as representações das duas personagens observa-se o caráter transgressor de ambas, uma vez que características como inteligência e astúcia eram elementos condenáveis na conduta de mulheres pertencentes à sociedade patriarcal, pois o ideal de feminino do patriarcado, segundo Telles (2012), era a mulher doce, submissa, o anjo que consola, ouve, sorri, compreende, reclusa do lar. Assim, essa mulher ideal começa a ruir, tanto em *Dom Casmurro* quanto em *A Intrusa*.

Outro exemplo de transgressão da obra em análise é a filha da Pedrosa, Sinhá, descrita como uma moça “...muito espigada, mais alta que a mãe, com um arzinho petulante no rosto claro, de feições miúdas” (ALMEIDA, 1994, p. 27), não concordou em seguir os planos e os mesmos passos que a mãe para conseguir um marido de boa posição social. Sinhá não queria ser objeto de negociação, muito menos casar sem amor, o que configura sua obstinação em suas escolhas, como é destacado no fragmento que segue em que Sinhá reflete sobre os planos de casamento que a mãe programou para ela:

Tinha pensado muito desde aquele passeio ao Corcovado e começava a compreender o seu papel... A mãe oferecia-a ao Argemiro... era por causa dele que lhe pusera nas orelhas aquelas pérolas, que pareciam queimá-la... Por quê? Porque ele era rico e ocupava na sociedade um lugar brilhante... Amava-a ele? não!... amava-o ela? talvez... (ALMEIDA, 1994, p. 52)

Observa-se que o romantismo da personagem Sinhá está implícito no fato de a personagem não aceitar casar-se por meras ambições, convenções. Ela acredita no amor verdadeiro, não no amor pela posição, pelo contrato social. No fragmento a seguir, tem-se a passagem do trecho em que Sinhá anula qualquer intenção de casamento com Argemiro:

Argemiro não pôde conter um movimento de surpresa. Ela, muito séria, com uma gravidade que a tornava linda, estendeu para ele o agasalho e disse com um fio de voz suave e triste:

– Agradeço a sua resolução... vá-se embora e peço-lhe que não volte, senão quando souber que eu já não estou aqui... Para o senhor isso não será um sacrifício; e quanto a nós... a saudade que nos deixar será atenuada pela certeza do seu respeito e da sua estima... (ALMEIDA, 1994, p. 55)

Conforme Beauvoir, “O amor na mulher é uma tentativa suprema de superar, assumindo-a, a dependência a que se se acha condenada; mas, mesmo consentida, essa dependência não se pode viver senão no medo e no servilismo (BEAUVOIR, 1967, p. 437). Na obra *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, a personagem Elizabeth também se recusa a casar com uma pessoa que não foi escolhida por ela, o que contraria sua liberdade de escolha. A escritora Jane Austen é defensora da autonomia feminina, marca característica de seus romances, como mostra o trecho a seguir em que Elizabeth recusa um pedido de casamento:

Você é muito precipitado, senhor [...] você se esquece que eu nada respondi. Deixe-me fazê-lo sem perda de tempo. Aceite meus agradecimentos pelo elogio que faz de mim. Sou muito sensível à honra de suas propostas, mas me é impossível fazer qualquer coisa senão decliná-las. [...] Com a minha palavra, senhor, [...] sua esperança é bem extraordinária depois de minha declaração. Eu lhe asseguro que não sou uma destas jovens damas (se é que há tais damas) que são tão ousadas a arriscar sua felicidade pela oportunidade de serem pedidas em casamento uma segunda vez. Sou totalmente séria em minha recusa. Você não poderia me fazer feliz e estou convencida de que sou a última mulher no mundo que lhe poderia fazer assim (AUSTEN, 2012, p. 67-68).

Assim, como se pode observar na narrativa de Julia Lopes de Almeida e no romance de Jane Austen, ao desviar das ações programadas para as personagens, as escritoras expõem características de transgressão feminina.

O perfil da Baronesa Luiza, personagem de *A Intrusa*, também contraria as perspectivas das ideias de liberalidade feminina das primeiras décadas do século XX. A Baronesa representa o modelo de mulher da sociedade patriarcal, expresso na sua excessiva valorização da maternidade e sua percepção sobre educação, casamento, entre outras questões. Quanto à valorização da maternidade, a Baronesa destaca-se pelo seu apego excessivo e doentio pela memória da filha morta e sua hostilidade em relação a tudo que representava novos costumes e, principalmente, à governanta/preceptora Alice. Um exemplo de seu comportamento doentio em relação à memória de sua filha falecida está no fragmento que segue:

– Como és frio...  
– Sou velho; e tenho juízo.

- Também eu sou velha...
- Mas és mulher, e vives mais do sentimento que da razão... Alimentas a ideia de que tua filha sente, sofre, existe, e exiges que ela ocupe um lugar que infelizmente está bem vazio... Deleitas-te em revolver saudades; fixas-te em pensamentos de que deverias fugir; a morte assusta-te; a ideia do *nada* apavora-te e crias então um mundo à parte para tua filha, que, se continua a viver, é só no teu cérebro, mais ainda do que no teu coração! Reage contra essa tortura...
- É a minha consolação...
- É o teu desespero!
- Não é... talvez deva ser como dizes... mas eu agarro-me a esta ilusão, para poder suportar a saudade...
- Não chores...
- Sinto-me tão sozinha! (ALMEIDA, 1994, p. 68)

A dor da Baronesa pela saudade da filha morta e sua insistência em fazer com que a filha sempre esteja viva na mente e no coração do viúvo, faz com que a Baronesa, com seu ciúme exagerado, se transfigure numa vigilante da mente e do coração de Argemiro, como se observa no trecho que segue:

- [...] Minha sogra é uma sentinela sempre alerta na defesa do meu coração. Ela não se importa que me roubem os haveres ou que eu esbanje a minha fortuna; que eu tenha ou não tenha amigos, que eu trabalhe ou que descanse, que eu sofra ou me divirta; o que ela não quer, absolutamente, é que eu ame! Maria há de viver eternamente diante dos meus olhos, como vive diante dos seus, e hei de manter até o meu último alento a promessa que lhe fiz de não tornar a casar-me... (ALMEIDA, 1994, p. 59-60)

Em relação ao comportamento de cultuar imagens das primeiras esposas falecidas, tem-se como exemplo as personagens a Sra. Danver (Judith Anderson), personagem do filme *Rebecca*, produzido por Alfred Hitchcock (1940), e Juliana (Nathalia Timberg), obra inspirada no romance *Rebecca*, de Daphne du Marrie, da telenovela *A Sucessora*, adaptação do romance de mesmo título de Carolina Nabuco, dirigida por Herval Rossano, exibida em 1978 na Rede Globo, com cento e vinte e cinco capítulos. Devido à semelhança entre as obras, uma vez em que há a suspeita de plágio<sup>15</sup> por parte da escritora inglesa Daphne du Marrie da obra de Carolina Nabuco, as representações das duas governantas são bem

---

<sup>15</sup> A escritora Carolina Nabuco explica o plágio ocorrido em sua obra *A sucessora* nas páginas do livro *Oito décadas*: Eu havia traduzido o livro para o inglês com esperança de vê-lo editado nos Estados Unidos. Esta tradução foi oferecida – sem êxito – a várias editoras por uma agência literária de Nova Iorque, a quem confiei o manuscrito para esse fim, mediante contrato. Eu havia pedido a esse *literary agent* que tentasse também encontrar-me um editor na Inglaterra. Logo que li *Rebecca* e me inteirei do caso, escrevi a esse agente perguntando se havia atendido ao meu pedido de encontrar um editor em Londres. Respondeu-me que não. Pouco depois, porém, apareceu um artigo no *New York Times Book Review*, ressaltando as coincidências existentes entre *Rebecca* e *A sucessora*, e o agente então (não creio que no mesmo dia) apressou-se em me escrever que, de fato, mandara meu romance a seu correspondente inglês, cujo nome me comunicou. *Rebecca* vendeu-se literalmente aos milhões; foi traduzido em muitas línguas e depois explorado num magnífico filme. Embora muitos me aconselhassem iniciar processo, eu fiquei plenamente satisfeita em ver o plágio ser geralmente proclamado pelos que haviam lido os dois livros [...] (NABUCO, 2000, p. 140).

semelhantes. Ambas tinham a ‘função’ de cultuar a memória da primeira esposa dos viúvos para que jamais fossem esquecidas por eles e por todos que a conheceram. As personagens das duas obras atormentavam as novas esposas do viúvo, pois para as governantas, as novas esposas eram intrusas que apareceram para tomar o lugar, se apoderar da casa, do viúvo e dos bens, que antes pertenciam a Rebecca de Winter, primeira esposa de Maximilian, e Alice Steen, falecida esposa de Roberto Steen. Da mesma forma, a Baronesa Luiza não aceita que outra mulher ocupe o lugar de sua filha: “Isso seria razoável, se não houvesse a vingar a doce Maria, tão abandonada... Pobre filha, ter o seu lar, o seu lugar, invadido por uma intrusa de má morte...” (ALMEIDA, 1994, p. 74).

Para que as falecidas esposas fossem lembradas por todos e, em especial, pelos viúvos, as personagens inspiradas nos romances *Rebecca* e *A Sucessora*, tem-se nas cenas de adaptação das obras, as imagens dos retratos das falecidas esposas e os objetos deixados por elas dispostos do mesmo modo. Assim, também, a Baronesa, mesmo não residindo na casa da filha, controlava a disposição dos objetos e dos retratados que eram espalhados pela casa, como mostra o trecho que segue:

– Você tem ido visitar o túmulo de Maria? Mandou reproduzir os retratos de Maria? – e assim o nome da filha saía-lhe constantemente da boca, como a querer impô-lo à lembrança de todos.

Os retratos de Maria, desde o de colo, de quatro meses, até o último, em que o seu perfil delicado se voltava para o céu, como a interrogá-lo, alinhavam-se sobre o *guéridon*, sobre o piano, na sala de visitas, na saleta de trabalho e na sala de jantar, repetindo-se por toda a casa, para que nunca os olhos maternos deixassem de o encontrar... Ela vivia assim perpetuamente arrastada pela saudade, nunca conformada, e criadora da ilusão! (ALMEIDA, 1994, p. 39)

No fragmento acima é possível observar traços patológicos da personagem, como o apego ao passado, o ciúme exacerbado, o exagero no rememoração da filha. Trata-se de um perfil psicológico quase se aproximando da loucura. As atitudes da personagem podem ser interpretadas como tentativas de reviver o passado.

Para contrapor a ideia de representação do passado, a personagem Maria da Glória, filha do viúvo Argemiro, simboliza o surgimento da nova mulher. A menina que, antes era apresentada como “uma selvagem, [...] mal sabe ler, rabisca umas letras em péssima caligrafia... e toca sem compasso umas intoleráveis lições do método! Já era tempo de saber muito mais” (ALMEIDA, 1994, p. 9), após os cuidados de Alice, aos poucos: “Deixa a casca selvagem com a avó, e fica a de cetim!” (ALMEIDA, 1994, p. 72). O olhar implementado em Maria da Glória por Alice direciona a menina a descobrir um novo mundo, apresentando

alternativas para sua contemporaneidade e apontando perspectivas de construção de um novo futuro.

A representação da personagem Maria da Glória reflete o anúncio da nova mulher, as futuras gerações, pois Glória, como qualquer criança, é curiosa, principalmente quando começa a conhecer a realidade apresentada por Alice e a participar dos círculos sociais urbanos. Assim, para Souza e Silva (2015), a escrita de Julia Lopes de Almeida representa:

[...] uma voz feminista em um tempo em que a maioria das mulheres mal sabiam ler e escrever. Percebe[-se], assim, o pioneirismo e a força do discurso apresentado, ainda que muitas vezes implicitamente, na ficção da autora em estudo, como um modo de reivindicação do lugar da mulher dentro da sociedade [ do início do século XX.] (SOUZA et al. SILVA, 2015, p. 11)

Nota-se que esse mesmo recurso é utilizado nas obras do escritor Monteiro Lobato, pois o autor sempre apresenta uma forma de colocar suas ideias e pensamentos como forma de educar o público leitor, como se pode comprovar nas palavras de Barbosa (1996):

A insistência e o senso de oportunidade com que Monteiro Lobato intercala instrução e educação em suas narrativas, mesmo as menos propícias a inserções didáticas, revelam, desnudam, esclarecem sua preocupação de fazer sua literatura para crianças e jovens um veículo de formação intelectual e moral. (BARBOSA, 1996, p. 85)

Como se pode observar, tanto Julia Lopes de Almeida quanto Monteiro Lobato implementavam suas ideias por meio de suas personagens, tendo como objetivo a busca de uma conscientização da sociedade.

Portanto, as relações intertextuais entre a escritora Julia Lopes de Almeida com outros autores e obras (romances, filmes e peças teatrais) demonstram que a literatura suscita múltiplas leituras e interpretações, favorecendo um jogo de inovação e repetição de imagens de enredos e personagens.

Dessa forma, as representações femininas de Julia Lopes de Almeida, em *A Intrusa*, tentam conciliar costumes estabelecidos pela sociedade patriarcal e os novos valores que surgem com as transformações sociais das primeiras décadas do século XX. As personagens demonstram que sabem negociar com as convenções sociais com sutileza e determinação. Assim, nas representações femininas de *A Intrusa*, principalmente a protagonista do romance, a autora mostra que a mulher que se propõe a buscar sua independência por meio do trabalho não usufrui nenhum direito ou respeito por parte da



sociedade do início do século XX. A protagonista do romance escrito por Julia consegue evidenciar todo o antagonismo que era direcionado à mulher no começo da República Velha.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O roteiro percorrido para análise da obra *A Intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, teve como enfoque as perspectivas de inovação e repetição das representações femininas, pautadas na observação do movimento social em trânsito do século XIX e início do século XX.

Assim, a pesquisa contemplou o momento histórico vivenciado no Brasil, em plena virada de século, em que o país passa por uma fase de efervescência cultural, social, política e econômica, principalmente a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, período o qual ficou conhecido como *Belle Époque*. É a cidade do Rio de Janeiro, o espaço escolhido por Julia Lopes de Almeida para desenvolver o enredo da obra em análise *A Intrusa*, romance publicado em formato de livro em 1908.

Com a *Belle Époque* e com as transformações da paisagem urbana da capital federal, o país começou a apresentar novos costumes sociais, o que impulsionou a mudança de hábitos dos cariocas, principalmente das mulheres. Constata-se que a historiografia desse período de transição influenciou na intensa produção dos textos de Julia Lopes de Almeida. Observa-se também que o contexto da *Belle Époque* serviu de palco para muitos de seus romances e crônicas, ora revelando as transformações estruturais da cidade do Rio de Janeiro, ora apresentando o duelo de velhos e novos costumes.

No romance *A Intrusa*, escrito por Julia Lopes de Almeida, estão presentes temas como o casamento, a profissionalização e educação feminina, sendo possível observar como estão estabelecidas as relações sociais dessa fase de transição, deixando em evidência o anúncio de novas posturas femininas, reflexo desse período de transição.

Dentre os resultados obtidos após levantamento bibliográfico, verifica-se que Julia Lopes de Almeida foi uma escritora que alcançou sucesso em meio aos seus pares da escrita, tanto no Brasil quanto no exterior. Foi uma das poucas escritoras que conseguiu viver como profissional das letras, seja exercendo colaboração em periódicos da época, seja na comercialização de seus romances, livros infantis e participando de conferências. Verifica-se que apesar de todo o sucesso da escritora na época, seu nome foi apagado dos manuais de história da literatura devido aos parâmetros estabelecidos pela crítica androcêntrica. É nessa perspectiva que se fez necessário trazer para o cenário dessa pesquisa o estudo da crítica feminina, pois além de desempenhar um importante papel de resgate histórico com o estudo e valorização das escritoras e suas respectivas obras, instiga também o estudo da escrita de

autoria feminina como sendo um grito em meio ao silenciamento em que estiveram durante muitos séculos.

Nota-se na escrita de Julia Lopes de Almeida uma preocupação com a norma culta da língua, clareza e objetividade, recursos que a autora considerava essenciais para inserir seus pensamentos e ideias para uma nova conscientização feminina. Motivada em apresentar para as mulheres de sua época novos ideais femininos de comportamento e educação, Julia Lopes de Almeida se utilizou de uma simulação do discurso patriarcalista para construir representações femininas que anseiam por mudanças, sem que estas mudanças fossem caracterizadas por uma discriminação entre os gêneros.

Assim, por meio de sua habilidade escrita, Julia Lopes de Almeida foi capaz de tratar de temas amenos utilizando-se de intervalos entre a representação e a linguagem simples para apresentar as lacunas da sociedade burguesa, ou seja, a escritora se utilizava dessas lacunas para criticar valores e construções sociais pré-determinadas ao sujeito feminino.

Ao rever a análise do romance *A Intrusa*, é possível verificar que as representações femininas expostas por Julia Lopes de Almeida refletem a transitoriedade do período de início do século XX, além de constatar o diálogo que é estabelecido com as obras de outros escritores, tendo indícios de avanços e recuos, que se apresentam por meio de temas ou comportamentos recorrentes das personagens femininas.

Colocar a figura feminina como protagonista em suas obras é uma das marcas características da escritora Julia Lopes de Almeida, uma vez que expõe vários perfis femininos que representam pequenas perspectivas de mudança em relação à submissão da mulher. Observando a análise do romance *A Intrusa* descrita nesta pesquisa, tem-se a imagem da mulher sendo colocada em evidência, em que se ressalta o preconceito feminino como um dos principais entraves para as mulheres que revelam atitudes de busca pela independência financeira.

Dentro da obra *A Intrusa*, o mistério que envolve a figura de Alice é uma das facetas da escritora, pois ao construir a personagem dessa forma, ou seja, dispondo de sua invisibilidade e da sua ausência de expressão comunicativa, a personagem torna-se um objeto reflexivo da sociedade patriarcal, pois ao mesmo tempo em que fica implícito o perfil feminino da personagem, também fica claro o preconceito social que é declarado à mulher. A personagem é o espelho da sociedade patriarcal.

Destaca-se ainda o papel da mulher como o ser que é responsável pela harmonia do lar, além de expor contrapontos na construção de outras personagens femininas que ora tem comportamentos transgressores, ora estão presas às normas sociais pré-determinadas.

As representações femininas de Julia Lopes de Almeida estão entre uma linha tênue entre a crítica de valores à condição de subordinação da mulher, anunciando a libertação feminina e o disfarce da aceitação dos ditames da sociedade da época.

Ao suscitar discussões em torno das representações femininas, as personagens conservam atuais os conflitos de ideias que envolvem a condição feminina em várias situações de convivência em um grupo social, o que propõe novos olhares para a obra e para a escritora Julia Lopes de Almeida.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Teatro completo. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, v.2, 1977.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A mulher e a arte. [mimeo, s/d]. Júlia Lopes de Almeida. Corimbo. Rio Grande do Sul, n. 113, p. 1-3, 31 jul. 1918.

\_\_\_\_\_. A família Medeiros. Rio de Janeiro: Empresa Nacional de Publicidade, 1919.

\_\_\_\_\_. A falência. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

\_\_\_\_\_. A Intrusa. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura, 1994.

\_\_\_\_\_. A Silveirinha (crônica de um verão). Florianópolis: Mulheres, 1997.

\_\_\_\_\_. A Viúva Simões. Lisboa: António Maria Pereira Editor, 1897.

\_\_\_\_\_. Cruel Amor. Rio de Janeiro, Francisco Alves & Cia, 1911.

\_\_\_\_\_. Eles e Elas: monólogos e diálogos. 2ªed Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1922.

\_\_\_\_\_. Livro das noivas. 2ªed. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1905.

\_\_\_\_\_. Memórias de Marta. Sorocaba: Durski, 1889.

\_\_\_\_\_. Os porcos. In: Ânsia Eterna. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/conteudo/JuliaLopesdeAlmeida/molduraobras.htm>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

ALMEIDA, Jane Soares de. Mulher e Educação: a paixão pelo possível. São Paulo: Unesp, 1998.

ALVES, Rubens. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br>>folha. Acesso em: 12 jan. 2020.

AMED, Jussara Parada. Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Tese de doutorado defendida no Departamento de História Social da Universidade de São Paulo, 2010.

ANDRADE, Mario de. o movimento modernista. In: \_\_\_\_\_ Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1974.

ANJOS, Augusto dos. Augusto dos Anjos: obra completa. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. São Paulo: Gold, 2004.

ASSUNÇÃO, Sergio Carvalho de. A poesia visceral e visionária de Augusto dos Anjos. Rio de Janeiro, 2014. Publicado em: Scripta Uniandrade, Curitiba, PR, v. 12, n. 2, p. 46-63, 2014.

AUSTEN, Jane. Orgulho e preconceito. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

BANDEIRA, Lourdes; MELO, Hildete Pereira. Tempos e Memórias do Feminismo no Brasil. Brasília: Secretaria de Políticas para as Mulheres, 2010. Disponível em: <http://livrandante.com.br/lourdes-bandeira-hildete-pereira-de-melo-tempos-e-memorias-movimento-feminista-no-brasil/>. Acesso em: 02 mar. 2019.

BARBOSA, Alaor. O ficcionista Monteiro Lobato. Editora Brasil, 1996.

BARRETO, Lima. Triste Fim de Policarpo Quaresma. São Paulo: Ática, 1983.

\_\_\_\_\_. Lima. Clara dos Anjos. São Paulo: Saraiva, 2002.

BATISTA, Karen Fernanda Mourão. Júlia Lopes de Almeida e a educação da mulher nos livros das Noivas e das Donas e Donzelas. Monografia apresentada no curso de graduação em Pedagogia da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ Faculdade de Formação de Professores. São Gonçalo, 2012.

BEAUVOIR, Simone de. – O segundo Sexo: a experiência vivida – volume2, / Tradução Sérgio Milliet - 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

\_\_\_\_\_. O segundo Sexo: Fatos e mitos – volume1, / Tradução Sérgio Milliet - 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

BOURDIEU, Pierre. A dominação masculina. Tradução de Maria Helena Kühner. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BOSI, Alfredo. O pré-modernismo. São Paulo: Cultrix, s.d.

BROCA, Brito. A vida literária no Brasil- 1900. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

CANDIDO, Antônio; et al. A crônica. São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1992.

CAVALCANTI, Vanessa R. S. Debruçando-se na janela do tempo: cantos e encantos da história feminina brasileira (1870-1940). Revista del Cesla. n. 2, p. 120-128, 2001.

COMPAGNON, Antoine. O Trabalho da Citação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA, Suely Gomes. Onda, rizoma e sororidade como metáforas: representações de mulheres e dos feminismos. (Paris, Rio de Janeiro: anos 70/80 do século XX). Revista IINTERThesis, Florianópolis, vol. 6, nº 2, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2009v6n2p1>. Acesso em 02 mar. 2019.

COSTRUBA, Deivid Aparecido. Conselho às minhas amigas: os manuais de ciências domésticas de Júlia Lopes de Almeida (1896 e 1906), Dissertação de Mestrado em História, 2011.

CUNHA, Euclides da. Os Sertões. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

DEL PRIORE, Mary. História do cotidiano. São Paulo: Contexto, 1997.

\_\_\_\_\_. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997.

DE LUCA, Leonora. Feminismo e Iluminismo em Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Ci. & Tróp., v. 25, n. 2, p. 213-236, jul./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida. In: CORRÊA, Mariza (Org.). Cadernos Pagu. Simone de Beauvoir & os feminismos do século XX. n. 12. 1999b, (pp. 275-299).

\_\_\_\_\_. Relatório de Pesquisa Júlia Lopes de Almeida. Campinas: UNICAMP, 1994

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.) & PINSKY, Carla Bassanezi (Coord. Textos). História das mulheres no Brasil. 10ª ed. São Paulo: Contexto, p. 223 a 240, 1997.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: Revista Estudos Avançados da USP. vol. 17, n. 49, p. 151-172, set./dez. 2003. (Dossiê Mulher, Mulheres).

\_\_\_\_\_. Literatura Feminina e Crítica Literária. Comunicação apresentada na ANPOLL - II Encontro Nacional, Rio de Janeiro, 26 a 29/maio/1987.

ENGEL, M. Psiquiatria e feminilidade. In: DEL PRIORE, M. (org.) História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2000.

FERNANDES, Rogério. Os caminhos do ABC. Sociedade portuguesa e ensino das primeiras letras. Porto: Porto Editora, 1994.

FREITAS, Zilda de Oliveira. A literatura de autoria feminina. Silvia Lucia Ferreira e Enilda Rosendo do Nascimento (org). In: Imagens da mulher na cultura contemporânea. Salvador: Neim/Ufba, 2002, p. 115- 123. Letras, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, jul./dez. 2010.

FREYRE, Gilberto. Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano, Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GIULANI, Paola Cappelin. “Os movimentos de trabalhadoras e a sociedade brasileira”. In: PRIORE, Mary Del (org.). História das Mulheres no Brasil. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004

GUIMARÃES, Cinara Leite. O espaço ficcional em narrativas de Julia Lopes de Almeida: A Viúva Simões e A Falência. 2015. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) – UFPB, 2015.

HALLEWELL, Laurence. O Livro no Brasil (sua história). São Paulo: EDUSP, 1985.

KLEIN, Ana Inez. O ensino das crônicas do professor Coruja. IN: BOEIRA, Nelson. GOLIN, Tau (org.). História Geral do Rio Grande do Sul: Colônia. Passo Fundo: Méritos, 2006, p. 309-322.

LAFETÁ, João Luiz. 1930: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, 1974.



LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: RJ: Editora Garamond, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. *Mulheres na sala de aula*. In: PRIORE, Mary Del (org.) *História das mulheres no Brasil*. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2007.

\_\_\_\_\_. G. L. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Pedagogias da sexualidade*. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 2ª ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2000.

MEYER, Augusto. *Capitu* In: *Textos Críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil: (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979.

MIGUEL, Luiz Felipe; BIROLI, Flávia. *Feminismo e política: uma introdução*. 1ed – São Paulo: Boitempo, 2014.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Sombra errante: a preceptora na narrativa inglesa no século XIX*. Niterói: EdUFF, 2000.

MOREIRA, Nadilza M. de B. *A condição feminina em Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. 1998. Tese (Doutorado em Letras) – UNESP, São José do Rio Preto, 1998.

\_\_\_\_\_. Nadilza M. de B. *Júlia Lopes de Almeida: resistência e denúncia na Belle Époque brasileira*. *Revista Ártemis*. ISSN: 1087-8214. v. 1, p. 56-63, dez. 2004.

\_\_\_\_\_. *A crônica de Júlia Lopes de Almeida dialoga com o projeto de modernidade do Brasil republicano*. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 176-188, janeiro/julho 2009.

MUZART, Zahidé L. (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul; EDUNISC, 1999.

\_\_\_\_\_. Escritoras brasileiras do século XIX: antologia, Vol 2. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul; EDUNISC, 2004.

NEDELL, Jeffrey D.: *Belle Époque Tropical* (trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. “Os cenários da república. O Brasil na virada do século XIX para o século XX”. IN: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O Brasil republicano. O tempo do liberalismo excludente: Da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 01, p.15, 2003.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminismo emergente*. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de escritores da periferia na cena literária contemporânea*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PRÁ, Jussara Reis e CARVALHO, Marie Jane. *Feminismos, políticas de gênero e novas institucionalidades*. *Labrys Estudos Feministas*, Brasília, jan./jul. 2004.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2008.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira - prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

PESSIANI, Enio. *Na trilha do Jeca: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

POOVEY, Mary. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in MidVictorian England*. London: Virago Press, 1989.

REIS, Carlos & Lopes, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almeida, 1987.

SALOMONI, Rosane S. *A escritora / Os escritos / A escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. 2005. 231 f. Tese (Doutorado em Letras). – UFRS, Porto Alegre, 2005.

SILVA, Marcelo Medeiros da. *Julia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem comportada?* João Pessoa, 2011.

SILVA, Nahete de Alcantara. *Júlia Lopes de Almeida e sua trajetória de consagração em O País*. João Pessoa, 2015.

SILVA, Tomás Tadeu da. *O currículo como fetiche*. São Paulo: Autêntica, 2002.

SANTOS, Sabrina Duque Villafañe. *O século XIX do Português ao Espanhol: A Viúva Simões, de Júlia Lopes de Almeida, traduzida e comentada*. Brasília, 2016.

SHARPE, Peggy. *O caminho crítico d'a viúva Simões*. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.

SENKEVICS, Adriano. *Mulheres e feminismo no Brasil: um panorama da ditadura à realidade*. Publicado em 11 jul. 2013. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/mulheres-e-feminismo-no-brasil-um-panorama-da-ditadura-a-Atualidade-por-adriano-senkevics/>>. Acesso em 25 fev. 2019.

SEVCENKO, Nicolau. *A Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, C. V. *A condição feminina nas obras de Júlia Lopes de Almeida publicadas de 1889 a 1914*, Dissertação (mestrado em Letras). Universidade Estadual do Piauí, UESPI. 2014.

SILVA, Elizabete Rodrigues da. *Feminismo radical – pensamento e movimento*. Revista *Travessias – Educação, Cultura, Linguagem e Arte*, v. 2, n. 3, 2008. Disponível em: <<http://www.unioeste.br/travessias>>. Acesso em: 18 fev. 2019.

SILVA, Marcelo M. *Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?* 2011. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – UFPB, João Pessoa, 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOIHET, Raquel. *Pisando no Sexo Frágil*. Revista *Nossa História*. Ano 1, n° 03, janeiro 2004.

SOUZA, Elis Regina e SILVA, Marcelo. *Sombra Errante: a preceptora em A Intrusa, de Júlia Lopes de Almeida*, Revista *Milba*, v. 1 n. 1, out. 2015/mar. 2016. Disponível em: <<http://www.journals.ufrpe.br/index.php/milba>> Acesso em: 05 fev.2020.

TELLES, Norma. Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. 1987. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - PUC/SP, São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. Escritoras, escrita e escritura. In: DEL PRIORI, Mary (org.). História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, p. 401-442, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. Os romances em folhetins no Brasil: 1830 à atualidade. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. A casa e os mestres: a educação no Brasil de oitocentos. Editora Gryphus, 2005.

\_\_\_\_\_. Maria Celi Chaves. Vozes femininas dos Oitocentos: o papel das preceptoras nas casas brasileiras. In: FARIA, Lia; LÔBO, Yolanda. (orgs.). Vozes femininas do Império a República. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, p. 19-45, 2008.

VERÍSSIMO, José. Letras e literatos. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1919.

VIEIRA, Marly Jean de Araújo P. A literatura feminista de Júlia Lopes de Almeida. In: XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura e V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília. Anais eletrônicos... Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2011. p. 1-9. Disponível em:

<[http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marly\\_jean\\_araujo.pdf](http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marly_jean_araujo.pdf)>. Acesso em: 26 jun. 2019.

VITRAL, Ramon. Verônica Berta e o desafio de adaptar o texto de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) no álbum Ânã Eterna. Vitralizado. Disponível em:

<<https://www.vitralizado.com/hq/veronica-bera-e-o-desafio-de-adaptar-o-texto-de-julia-lobes-de-almeida-1862-1934-no-album-ansia-eterna>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

ZOLIN, Lúcia & Gomes, Carlos Magno. Deslocamentos da escritora brasileira. Maringá: Eduem, 2011

\_\_\_\_\_. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.

WOOLF, V. Profissões para mulheres e outros artigos feministas. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

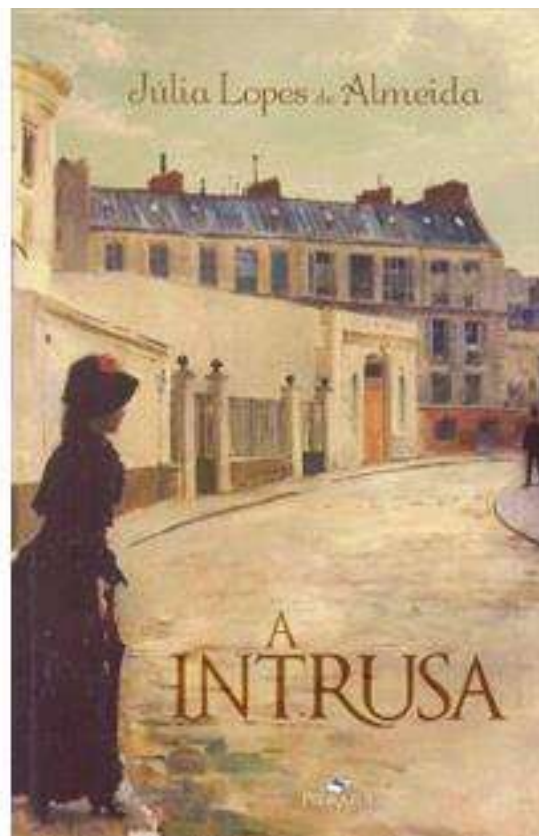
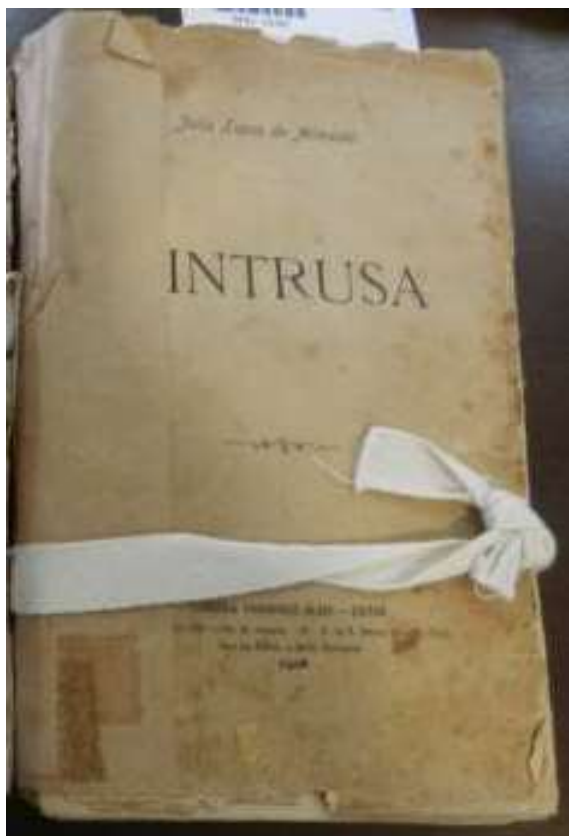
\_\_\_\_\_. Virginia. Um teto todo seu. Trad. Vera Ribeiro. 2ª ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

**ANEXOS**

**ANEXO A – IMAGEM DA ESCRITORA JULIA LOPES DE ALMEIDA**

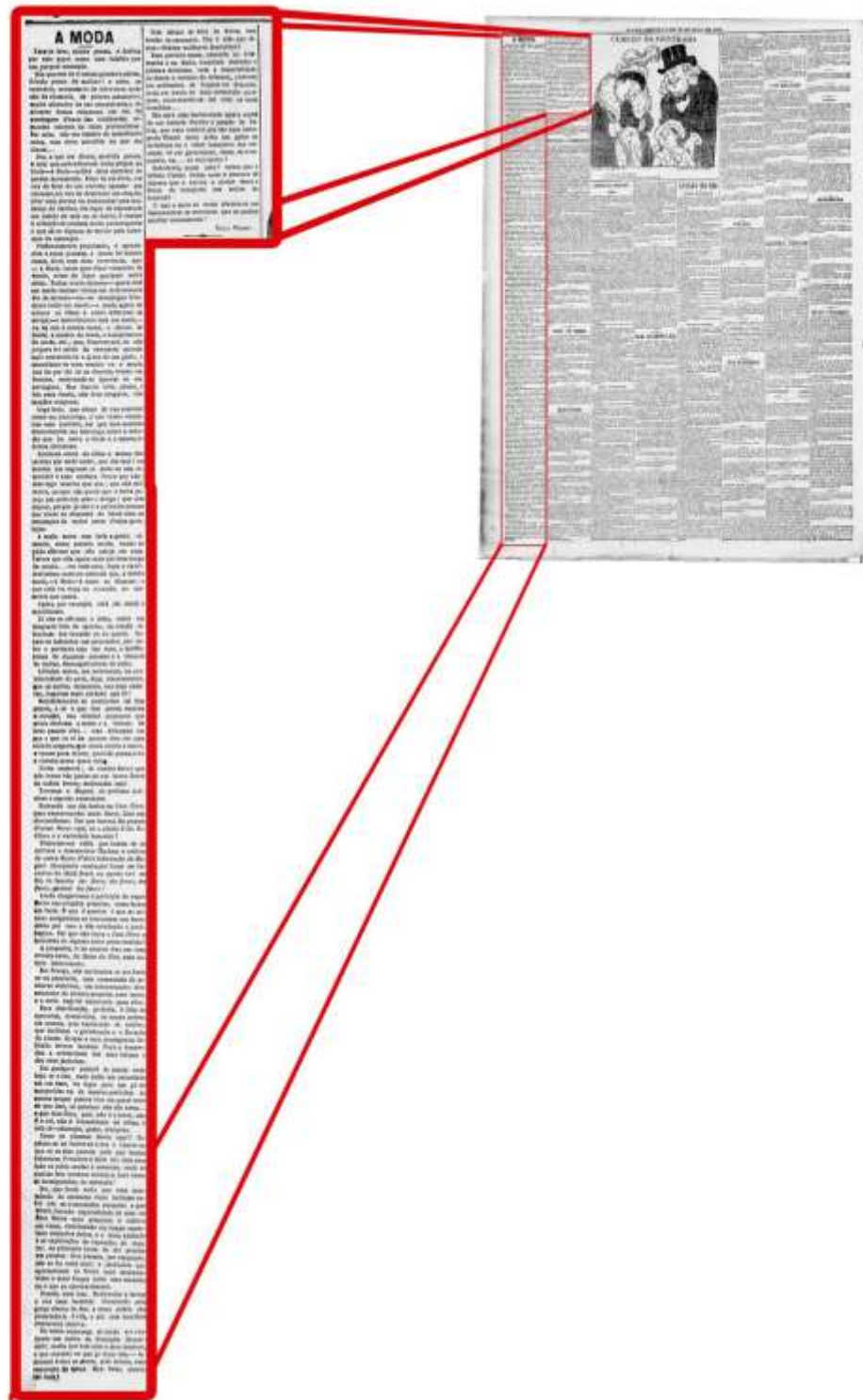
FONTE: [https://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlia\\_Lopes\\_de\\_Almeida](https://pt.wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlia_Lopes_de_Almeida)

**ANEXO B – PRIMEIRA EDIÇÃO DO LIVRO DE A INTRUSA DE 1908 E EDIÇÃO MAIS RECENTE**



FONTE: Fotografia do arquivo da ABL (2018), Disponível em Tese de Tatiana Mânica (2018) / <https://www.travessa.com.br/a-intrusa/>.

# ANEXO C – CRÔNICA DE JULIA LOPES DE ALMEIDA EM O PAÍS, ASSINADA COM O PSEUDÔNIMO DE ECILA WORMS



FONTE: O País, 31/05/1901. Disponível em Tese de Nahete Silva (2015)



**ANEXO D – ADAPTAÇÃO DO CONTO A CAOLHA, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA NA TV CULTURA EM MARÇO DE 2007**



FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=A3yFqsii84k&t=0s>

**ANEXO E – ILUSTRAÇÕES DA REVISTA EM QUADRINHOS DE VERÔNICA BERTA (ADAPTAÇÃO DO CONTO *OS PORCOS*, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA).**





26

FONTE: <https://vitalizado.com/hq/veronica-berta-e-o-desafio-de-adaptar-o-texto-de-julia-lobes-de-almeida-1862-1934-no-album-ansia-eterna/>