



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS - UFT
CAMPUS PORTO NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

ANA PAULA PEREIRA DIAS

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *ÂNSIA ETERNA*, DE JÚLIA LOPES
DE ALMEIDA

**PORTO NACIONAL - TO
2020**

ANA PAULA PEREIRA DIAS

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *ÂNSIA ETERNA*, DE JÚLIA
LOPES DE ALMEIDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Foi avaliada para obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pela orientadora e pela Banca Examinadora.

Orientadora: Dra. Olívia Aparecida
Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

D541r Dias, Ana Paula Pereira.
A representação feminina em *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida.. /
Ana Paula Pereira Dias. – Porto Nacional, TO, 2020.
173 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins
– Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação
(Mestrado) em Letras, 2020.
Orientadora : Dra. Olívia Aparecida Silva

1. Autoria feminina. 2. Mulher. 3. Crítica feminista. 4. Representação. I.
Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

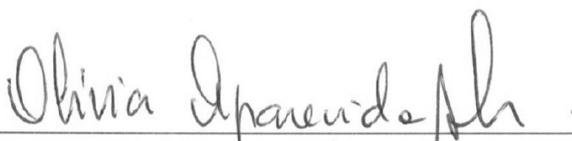
ANA PAULA PEREIRA DIAS

A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *ÂNSIA ETERNA*, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

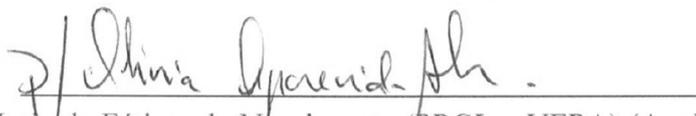
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Foi avaliada para obtenção do título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pela orientadora e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 31/01/2020.

Banca Examinadora:



Profa. Dra. Olivia Aparecida Silva – PPG-Letras/UFT (Orientadora)



Profa. Dra. Maria de Fátima do Nascimento (PPGL – UFPA) (Avaliadora externa)



Prof. Dr. Carlos Roberto Ludwig – PPG-Letras/UFT (Avaliador Interno)

Porto Nacional, 2020.

À minha confraria feminina que, embora pequena em número, transborda amor e união: mãe, minha luz maior, quem me ensinou, desde cedo, o valor dos estudos, apoiando-me e encorajando-me em tudo o que foi necessário; Ana Cláudia, minha irmã, minha dádiva, a melhor amiga que me poderia ser presenteada e Cacau, minha filhinha amada, companheira fiel e exemplo de amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos e todas que, de maneira verdadeira, alegraram-se com a minha conquista. Abraços e palavras de apoio foram como uma força motriz para que meu caminhar fosse trilhado com mais suavidade.

Em particular, agradeço a pessoas especiais:

Meu namorado, professor Dr. Michel Santos, por ser o primeiro a fazer despertar em mim a vontade do retorno ao mundo da pesquisa e por estar sempre ao meu lado, pacientemente, incentivando-me, reforçando, reiteradamente, desde o início, que eu deveria acreditar mais em meu potencial;

Minha mãe, Paula Pereira Dias, minha égide, meu mais seguro lugar no mundo, meu exemplo magno de amor e por ter entendido a distância que nos separou no período necessário, dando-me a certeza de que meu retorno seria sempre esperado;

Minha irmã e amiga, Ana Cláudia Dias, por ter sido minha presença quando a ausência foi inevitável, cuidando e zelando dos nossos.

Minhas amigas de curso: Raquel Martins, companheira de idas e vindas, meu muito obrigada pela lealdade, carinho e pelas horas que passamos juntas. Você me ensinou muito sobre amizade; Janayara Lima, agradeço pela amizade, experiências e conhecimentos compartilhados; Isnara Paiva, sou grata não somente pelos debates acadêmicos proporcionados, mas pelos conselhos cuidadosamente pontuados.

À minha grande amiga de uma vida inteira e primeira referência de mulher do mundo acadêmico, professora Dra. Juliana Ramalho, obrigada por todas as vezes que, sem hesitar, orientou-me e utilizou, exatamente, as palavras que eu precisava ouvir.

Minha gratidão, admiração e respeito à minha orientadora, professora Dra. Olívia Aparecida Silva, quem me ouviu com todo o respeito, atendeu a todos os meus chamados e, entendendo os meus momentos de fraqueza, ofereceu-me palavras de acalento, numa confirmação de que cortesia, paciência, humanidade, amizade e respeito podem, sim, figurar no mundo acadêmico;

Meu muito obrigada ao professor Dr. Carlos Roberto Ludwig, por sua infinita generosidade e preciosa contribuição na oportunidade de minha qualificação;

Meus agradecimentos e admiração à professora Dra. Maria Perla Araújo Morais, por proporcionar leveza e encantamento em suas aulas, além de valorosas apreciações na banca de qualificação.

Sintam-se, portanto, parte deste trabalho. Ele é nosso!

“Não te resignes a ser em tua casa um
objeto de luxo. A mulher não nasceu só
para adorno, nasceu para a luta, para o amor
e para o triunfo do mundo inteiro!”

Júlia Lopes de Almeida

RESUMO

O final do século XIX, embora essencialmente regulado pelas normas patriarcais, trouxe mulheres que enfrentaram, com o poder do conhecimento e das palavras, aqueles que as destinavam à marginalização e ao silenciamento. Nesta pesquisa, conhecemos parte da contribuição de Júlia Lopes de Almeida, quem, desde cedo, adentrou ao mundo da escrita e fez dessa prática seu ofício. Defensora de um sujeito feminino autônomo, emancipado econômica e intelectualmente, explorou em suas obras a capacidade feminina que a sociedade falocêntrica insistia em negar. Na obra *Ânsia eterna* (2013), porém, a autora traça perfis femininos que representam, mais acentuadamente, a mulher em face da vulnerabilidade e consequências da condição feminina no entresséculos: a submissão, o abandono, o abuso, a loucura, a morte, o suicídio. Ao discutirmos aspectos que versam a respeito do conto, gênero que compõe a obra, aludimos a Cortázar (1974), Todorov (2014), Furtado (1980), entre outros de fundamental importância para a realização do trabalho empreendido. Para o debate das narrativas desenvolvidas e temáticas abordadas, recorreremos a teóricas que analisam a produção de autoria feminina, como Eleutério (2005), Telles (2012), Muzart (2003), dentre outros. A análise feita permite-nos ampliar o olhar a um momento de transição de séculos em que sobejavam escritores e críticos literários detentores e legitimadores do discurso. Ler a sociedade da época pelo prisma feminino oferece-nos a possibilidade de enxergar o lado do oprimido e notá-lo representado. Perceber a maneira como se davam as relações entre mulher, família e sociedade, por meio da ótica crítica, perspicaz e feminina de Júlia Lopes de Almeida, é assenti-la autora de expressiva contribuição na formação basilar da literatura brasileira e reconhecê-la uma toante voz de vozes relegadas ao mutismo.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria feminina. Mulher. Crítica feminista. Representação.

ABSTRACT

The late nineteenth century, although essentially regulated by patriarchal norms, brought women who confronted, with the power of knowledge and words, those who destined them for marginalization and silencing. In this research, we know part of the contribution of Julia Lopes de Almeida, who, early on, entered the world of writing and made this practice her occupation. The defender of an autonomous, economically and intellectually emancipated female subject, she explored in her works the feminine capacity that phallogocentric society insisted on denying. In the work *Ânsia eterna* (2013), however, the author traces female profiles that represent, more markedly, women in the face of the vulnerability and consequences of the female condition in the intertwining: submission, abandonment, abuse, madness, death, the suicide. When we debate aspects related to the tale, the literary genre in which the work is made, we refer to Cortázar (1974), Todorov (2014), Furtado (1980), and others whose relevance is fundamental to the development of this work. For the debate of the developed narratives and thematic approaches, we resort to theoreticians that analyze the production of female authorship, such as Eleutério (2005), Telles (2012), Muzart (2003), among others. The analysis made allows us to broaden our gaze to a moment of transition of centuries in which writers and literary critics were in possession and legitimizers of discourse. Reading the society back through the feminine prism gives us the possibility to see the side of the oppressed ones and to see them represented. Understanding the relationship between women, family and society through the critical, insightful and feminine perspective of Júlia Lopes de Almeida, is to make her the author of a significant contribution to the founding formation of Brazilian Literature and to recognize her as a strong voice of relegated voices to mutism.

KEYWORDS: Female authorship. Woman. Feminist criticism. Representation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A REPRESENTAÇÃO: SENTIDOS E FORMAS	20
1.1. A mulher e a palavra	24
1.2. O cotidiano feminino – a mulher e a família.....	32
1.3. Perfis femininos: subjetividades e percepções	53
2. O AMOR E A DOR	67
2.1. O amor materno.....	70
2.2. O amor e suas faces.....	88
2.3. O desejo e o corpo violado.....	99
3. A ESCRITA QUE SE REVELA.....	120
3.1. As incursões no fantástico, maravilhoso e estranho: aspectos teóricos.....	121
3.2. O fantástico e o discurso patriarcal além da vida.....	132
3.3. O maravilhoso e a figura feminina no ideário masculino.....	141
3.4. O estranho, o discurso moralizante e o obsoletismo feminino.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS.....	167

INTRODUÇÃO

A relação que há entre o sujeito e o contexto em que se é produzido o texto literário é fundamental para se entender a representação do sujeito feminino em análise. Representação esta que “sempre foi um conceito crucial dos estudos literários, mas que agora é lido com maior consciência de suas ressonâncias políticas e sociais” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 17). Para além de se discutir relações pessoais, familiares, Júlia Lopes de Almeida construiu sua narrativa ficcional. É na perspectiva de tentar entender quais ideais estavam subjacentes aos discursos das personagens femininas e daquelas com as quais elas se relacionavam que faremos a análise da obra estudada. Para tanto, lembrar-no-emos de que “[é] mais provável que a ficção contenha mais verdade do que o fato” (WOOLF, [1928] 2017, p. 13).

A presente pesquisa visa à análise da representação feminina na vida social e cultural no final do século XIX , por meio das personagens e temas abordados no livro de contos *Ânsia Eterna* (2013)¹, da escritora brasileira Júlia Lopes de Almeida, que o produziu entre o final do século XIX e o início do século XX. A autora será um referencial que permitirá compreender historicamente a representação feminina em um momento no qual predomina o cânone masculino. A análise dessa representação traçada permitir-nos-á ver na obra que, embora cercada pelos valores e impedimentos a que a mulher estava sujeita, a autora conseguiu disseminar ideias consideradas muito à frente de sua época.

Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida – nascida e falecida no Rio de Janeiro (1862-1934), iniciou sua vida literária em 07 de dezembro de 1881. Autora de vários romances, crônicas, contos e peças teatrais, além de intensa atividade jornalística nos periódicos da época, Júlia Lopes - como assinava a maioria de seus trabalhos - era conhecida e respeitada como uma das romancistas mais populares, representante e porta-voz das questões femininas (ZANCHET, 2006). Durante quase cinquenta anos, contribuiu para a literatura nacional. Publicou, também, um gênero principiante no cenário literário, o livro didático, além de manuais de ciências domésticas, destinados às mulheres. Em 1933, em sua obra *A Evolução do feminismo*, publicado pela primeira vez naquele ano, Mariana Coelho referiu-se a Julia Lopes como “a primeira escritora brasileira da atualidade, que, desde muito

¹ A primeira publicação da obra foi no ano de 1903, mas neste trabalho referimo-nos à edição do ano de 2013.

nova, se dedicou com reconhecido talento às letras” (COELHO, 2002, p. 331). As suas publicações, quase todas em prosa, são muitas e nelas se tem notabilizado, principalmente, como romancista. Além de conferencista, Júlia Lopes ganha grande destaque em sua produção por ser, também, dramaturga, pois as produções da época, de forma geral, tinham um cunho mais subjetivo. Conforme XAVIER (1991, p. 13), “o teatro é, antes de tudo, drama, ação e, seus personagens têm mais autonomia”. Dessa maneira, “a sua reputação de fina intelectual tem ecoado fora do Brasil (COELHO, 2002, p. 331 apud ZANCHET, 2006. p. 146).

Por intermédio da literatura, notamos que, ao longo da história, as condições de gênero foram colocadas acima das demais questões, pois envolviam não apenas diferença de sexo, mas as condições às quais as mulheres eram submetidas. O que se sabe é que essas práticas eram reguladas perante sistemas patriarcais, de forma que “essa diferença tem sido usada como um pretexto para ‘justificar’ o poder total de um sexo sobre outro” (SHOWALTER, 1994, p. 35). Considerada frágil e incapaz de viver além dos domínios do patriarcado, teve seu papel relegado ao segundo plano. Cunhada como o singelo “anjo do lar”², prisioneira do recôndito familiar, era incumbida de cuidar dos afazeres domésticos e da educação dos filhos de forma a perpetuar os modelos que retratavam “uma sociedade patriarcal, que procura[va] manter a mulher em seu estado de domesticidade” (XAVIER, 1991, p. 12). Analisado pela ótica da psicogênese, estudo de Piaget,

demonstra que a idade mental da mulher doméstica varia em torno de 8 anos. Em resumo: a mulher é retardada. Levam-na a tratamento de reabilitação, como fazem aos excepcionais? Não. Oferecem-lhe o consagrado papel de rainha do lar. E lhe dizem que não mude (STUDART, 1993, p. 7).

No século XIX, a inserção da mulher no meio essencialmente masculino era alvo de discriminação. Na música, por exemplo, Chiquinha Gonzaga era mal vista por reger operetas, compor polcas e tocar piano em meio a bêbados, negros e boêmios (PAULINO; EITERER et alii, 2009, p. 13). Considerado antro de marginais sem escrúpulos e princípios, dedicar-se à literatura também não era uma atividade que ficava bem a uma moça. Contudo, quando “Deus criou a mulher criou também a fantasia, a obstinação e o capricho” (TAHAN apud NETO, 2009, p. 13). Assim, algumas mulheres, dotadas por suas vocações ou pela vontade de fazer

² Poema de Coventry Patmore (1823-1896) que celebrava o amor conjugal e idealizava o papel doméstico das mulheres.

um mundo diferente, lançaram-se como propulsoras de mudanças, abrindo oportunidades para que outras, ao longo do século XX até os dias atuais, pudessem ter direito a suas falas serem ouvidas.

No campo da literatura, para as mulheres não foi reservado um local de produção, romancista, dramaturga. O mundo das letras era restrito a quem detinha poder econômico e relações de prestígio no meio. Ler era privilégio para poucas. Escrever era ainda mais raro. Ser escritora era carregar um peso sobre seu gênero de forma a interferir em seu destino social, na medida em que “aquelas que conseguiam transpor a barreira do anonimato, seja abrindo mão do escudo dos pseudônimos, seja desvinculando-se do estigma do amadorismo, eram, não raro, vistas como excepcionais, casos isolados, pontos fora da curva, dotadas de um talento incomum (FANINI, 2016, p. 19). Atribuir o adjetivo “excepcional” às produções femininas era reforçar que o fazer literário era uma prática eminentemente masculina. Para Eleutério (2005, p. 71), “Há formas veladas de deslegitimação e mesmo dúvidas recorrentes sobre se elas eram as verdadeiras autoras do que produziam.”, ou seja, o trabalho intelectual feminino soava estranho ao mundo masculino.

A literatura canônica reservou às personagens femininas recantos mais periféricos, de fragilidades, doenças e sujeição, o que acabava por fortalecer o estereótipo de ser naturalmente menos capaz. A trajetória de mazelas levava a personagem feminina a buscar no casamento prática que “enobrecia a mulher e abria-se como única possibilidade de ascensão social, em um tempo em que não eram permitidas às mulheres atividades que possibilitassem sua promoção por esforço próprio (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 83). Casar-se era, para a mulher, uma espécie de tábua de salvação e felicidade.

Reforçadora do pensamento patriarcal vigente da época, a literatura canônica criou personagens que reproduziram os ecos da realidade no que tange à situação extenuante e marginalizadora da mulher, já que conferia aos homens direitos sobre as demais partes da sociedade. No século XIX, período em que Júlia Lopes começa suas produções, alguns autores foram agentes ratificadores do discurso em que coloca o sujeito feminino em local de hierarquia inferior, o que lhe conferia o mero papel de reprodutora da espécie e dependente nas esferas social, sexual e econômica.

Para possibilitar a igualdade entre os sujeitos, transformações foram necessárias. A mulher apoderou-se da vontade de construir um sujeito de direito. No século XIX, a Revolução Industrial teve como consequência no movimento feminista a reivindicação das mulheres por seus direitos e maior participação no mercado de trabalho. Os homens burgueses

e até mesmo os da classe proletária, naturalmente, em grande maioria, antifeministas, sentiram-se ameaçados econômica e socialmente por elas e preocuparam-se em intensificar o discurso de que a presença da mulher no lar garantia a solidez da família. Uma ameaça à sociedade machista em que “as mulheres são encaradas como perigosas concorrentes, habituadas que estavam a trabalhar por salários mais baixos” (BEAUVOIR (1949), 2016a, p. 20). Particularmente no Brasil, essa dominação masculina ressoa afetando a atuação da mulher na vida pública, pois gera uma desmedida desigualdade social e uma hierarquia inexorável em relação ao acesso a direitos. (PINTO, 2012).

O mundo abordado a partir da ótica feminina nos remete a uma visão diferente da perspectiva masculina, visto que parte da experiência feminina de viver e ser o lado social e historicamente oprimido. Desta forma, percebem-se peculiaridades nas linguagens, vozes, temáticas e estilos. Essa inserção da mulher na literatura como autora conferiu à produção uma representatividade que “não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 18).

Na obra de Júlia Lopes de Almeida, se destaca a preocupação com a situação da mulher na sociedade. Suas personagens, mesmo de forma indireta, estão sempre a questionar seus papéis sociais. A autora deixa de tematizar essas questões sob o ponto de vista positivista, higienizador, como era comum na época, para passar a discutir a situação da mulher não só na família, mas sua cidadania, sua possibilidade de ter voz e vez (MENDONÇA, 2003). A instrução da mulher é tratada como sendo um direito adquirido, que pode levar à sua independência, tornando-se um incontestável instrumento de mudança. A autora acreditava que a instrução não melhoraria apenas o desempenho do papel de mãe e esposa, mas seria uma finalidade para a vida, uma alternativa de ganhar uma identidade própria, ser alguém por meio da realização profissional (ALMEIDA, 1909; 1978; 1987; 1994). No primeiro número da revista *A mensageira* para a qual Júlia Lopes escreveu, declara:

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).

Não se pode negar que há, na fala da autora, uma sombra do legado patriarcal e das “rainhas do lar”, mas, no decorrer de sua produção, as personagens são postas a questionar seus papéis e lugares sociais, embora de forma discreta, uma vez que ela produziu em um momento em que o padrão vigente era majoritariamente masculino.

Júlia Lopes de Almeida, escondida, escrevia suas primeiras poesias. Um dia, descoberta pela irmã e delatada ao pai, expressou seu desejo e admiração pelo mundo da escrita. Convidada por ele, foi trabalhar em um jornal de grande circulação naquela época, a *Gazeta de Campinas*. Seu primeiro trabalho foi um artigo encomendado pelo pai, sobre o teatro de Gemma Cuniberti³. Em entrevista cedida a João do Rio⁴, Júlia narra a surpresa que foi maior ao descobrir que seu pai havia sido mais incentivador do que imaginara:

Mas depois do almoço, antes de sair, o pai lembrou-me como se lembra a um escritor: - Vê lá, Júlia, o artigo é para hoje. Tenho que levar à noite. Havia um jornal que exigia meu trabalho. Era como se o mundo se transformasse. Sentei-me e escrevi assim o primeiro artigo... Só mais tarde, muito mais tarde, é que vim a saber a doce invenção de meu pai. O Castro nunca exigira um artigo a respeito de Gemma (RIO, 1905, p. 2).

Sua escrita em jornais foi marcada por temas como apoio à abolição e à República. Júlia Lopes, considerada uma das primeiras romancistas da literatura brasileira de expressão, tem seu estilo marcado pela assimilação de traços do Realismo e Naturalismo franceses. Porém, é importante salientar, sobretudo no que diz respeito à obra estudada, que a autora, mesmo com sua produção marcada esteticamente pelos movimentos em que vigoravam o racionalismo e o cientificismo, tem uma escrita com visíveis traços românticos, dada a singeleza com que trata as situações discutidas. Podemos notar, por que não dizer, até mesmo um tom parnasiano, definido pelo preciosismo no que se refere ao tratamento dado às palavras e à busca rigorosa pela erudição, marcados por uma descrição acentuada das cenas. Suas histórias se passam, grande parte, no Rio de Janeiro, em período que atravessava turbulência política e econômica. Suas tramas e desenvolvimento de personagens acontecem em ambiente privado e no seio das famílias burguesas, representando “um canal de manifestação da mulher burguesa, culta e desejosa de reconhecimento profissional” (FANINI, 2016, p. 20). A autora retratou,

³ Gemma Cuniberti (1872-1940), artista italiana.

⁴ Entrevista a qual inspiraria a crônica “Um lar de artistas”, publicada em 25 de março de 1905, na *Gazeta de Notícias*.

em suas obras, a condição do sujeito feminino com muita sutileza e habilidade, explorando temas que expunham a extenuante realidade da mulher.

Em recente trabalho publicado acerca de textos teatrais inéditos da autora, a socióloga e pesquisadora da obra de Júlia Lopes de Almeida, Michele Asmar Fanini, apresenta informações que estão restritas a âmbito da Academia Brasileira de Letras e da família, sob os cuidados do neto Cláudio Lopes de Almeida. No texto, há a informação de que, segundo o neto, a residência de Santa Teresa foi construída, ironicamente, e de certo modo, um ultraje para a época, com “proventos obtidos por Júlia Lopes de Almeida com a venda de seu romance *A falência*⁵” (FANINI, 2016, p. 27). O casarão de Santa Teresa, onde residia a família, abrigava o Salão Verde, “nome atribuído por Júlia e Filinto de Almeida [seu marido, jornalista e também escritor (1857-1945)], à área da residência dedicada à realização de tertúlias e saraus” (Ibid, p. 25). O salão verde foi um salão literário, “um dos poucos territórios onde as mulheres tinham um lugar reconhecido e onde efetivamente desenvolveram formas originais de sociabilidade em torno do debate literário” (HOLLANDA, 1993, p. 21). Cabe ressaltar que, na cidade, havia lugares como confeitarias e cafés os quais abriam suas portas para reuniões de escritores, mas às escritoras não era permitido acesso. Abrir espaço em sua casa para que outras mulheres pudessem adentrar a um mundo tão restrito aos homens era uma forma que Júlia Lopes tinha de, na prática, mostrar a elas a magnitude que existia além da vida doméstica. Era nesse refinado espaço, considerado um “importante ponto de confluência da intelectualidade carioca” (FANINI, 2016, p. 27), que passavam grandes nomes da literatura nacional, como Olavo Bilac, Raimundo Correia, Rodolfo Amoedo, Antônio Parreiras, Alberto Nepomuceno, João Luso - a quem Júlia Lopes de Almeida dedica o livro de contos *Ânsia eterna*, Aluísio e Arthur Azevedo, Júlia Cortines e Maria Clara da Cunha Santos; além de pintores, músicos e intelectuais brasileiros e estrangeiros⁶. O espaço tão querido e idealizado pela autora e seu marido deu nome ao romance *A casa verde* (1932) e foi eleito pela autora como seu romance predileto, por ter sido escrito com colaboração de Filinto de Almeida, pois, segundo ela, “A casa verde lembra-me uma porção de momentos felizes...” (RIO, 1905, p. 5).

Sua vasta produção, à época, conferiu-lhe o título de “a autora mais publicada na Primeira República” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 74). Embora se ateste a busca pelo avultamento de sua fortuna literária, sua escrita foi relegada ao esquecimento por muito tempo. De

⁵ Publicada em 1901, a obra contou com duas edições consecutivas.

⁶ Conforme nota publicada n’*A Gazeta* de São Paulo, em junho de 1922.

competência e reconhecimento incontestáveis, Júlia Lopes integrou a seleta de intelectuais que idealizou a Academia Brasileira de Letras (ABL). Estava ao lado de Machado de Assis, porém “a primeira e mais emblemática lacuna institucional da ABL produzida pela barreira de gênero foi protagonizada por Júlia Lopes de Almeida” (FANINI, 2016, p. 17). Em seu lugar, assume uma cadeira Filinto de Almeida. Entrevistado juntamente com a escritora, o marido de Júlia Lopes declarou a João do Rio: “Não era eu quem devia estar na Academia, era ela” (RIO, 1905, p. 5). A (in)visibilidade a que foi sujeitada a escritora nos aponta que

estávamos, pois, diante não apenas da primeira lacuna institucional feminina da ABL, mas de um acontecimento ilustrativo das forças sociais que, ocultamente, operavam na fabricação do cânon literário, eclipsando o protagonismo das mulheres que tencionavam fazer da pena um ofício (FANINI, 2016, p. 19).

Porém, graças a estudos voltados à literatura de autoria feminina e crítica literária feminista, sua obra vem, aos poucos, ocupando espaço de forma merecida.

Ânsia eterna, obra composta por 28 contos, foi publicada, inicialmente, em 1903, início do século XX. Logo, estamos analisando uma narrativa que foi escrita há pouco mais de um século. É comum nessa coletânea, bem como em outras obras da autora, que os contextos histórico, social e cultural da época sejam, de certa forma, representados. Em todos os contos, sobressai-se a situação da mulher na sociedade brasileira do início do século XX. Em relação ao contexto histórico fazer-se presente nas obras, Edward Said (2011, p. 24) afirma:

Não creio que os escritores sejam mecanicamente determinados pela ideologia, pela classe ou pela história econômica, mas acho que estão profundamente ligados à história de suas sociedades, moldando e moldados por essa história e suas experiências sociais em diferentes graus.

Em *O inconsciente político* (1992, p. 72), Frederic Jameson entende que a literatura não só representa ideologias, como também as cria, de modo que “a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista com um ato ideológico de si próprio”, o que nos leva a ressaltar a posição política que Júlia Lopes teve nesse sentido, pois foi umas das primeiras romancistas e, também, uma das primeiras a mencionar o tema abolicionista em seus trabalhos. Notadamente, “[e]m suas crônicas fez campanha em defesa da cidade, da educação da mulher, do divórcio, da exposição de flores, assim como fizera a defesa da Abolição e da República” (TELLES, 2017, p. 435).

A obra é, neste caso, vista como um *organismo* (CANDIDO, 2010, grifos do autor), em que elementos *externos*, ou seja, os fatores que a condicionam e a motivam, tornam-se *internos*, isto é, considerados essenciais para sua estrutura. Logo, compreender seu momento

de produção e sua representação no texto torna-se essencial para uma leitura mais integralizada. Por isso, a situação da mulher no Brasil, na transição do século XIX para o século XX, como pano de fundo da obra, torna-se importante para que possamos compreender as obras de Júlia Lopes de Almeida, bem como suas escolhas por retratar determinados temas com tanta sutileza.

Como contista, Júlia Lopes publicou, além de *Ánsia eterna, Contos infantis* (1886), em coautoria com sua irmã, Adelina Lopes Vieira, *Traços e Iluminuras* (1887), *Histórias da nossa terra* (1907) e *Era uma vez* (1917). Foi justamente no século XIX que o conto revigorou-se e teve como grandes representantes, fonte de referências para Júlia Lopes, autores como Balzac, Stendhal, Flaubert, Guy Massupant, Egdar Allan Poe, Hans Christian Andersen, Alexandre Herculano, Eça de Queirós, Tchecov, Charles Dickens, Conan Doyle e, no Brasil, Machado de Assis.

Por tratar-se de um gênero curto e de fácil circulação e publicação, o conto abrange um número maior de pessoas e cumpre uma necessidade que é inerente ao ser humano, a de se comunicar, e “esse impulso narrativo deve-se ao desejo de ordenar o caos da existência, desenvolver epistemologias e, através delas, repassar valores para os membros da própria comunidade, bem como se comunicar com outras comunidades” (FESTINO, 2014, p. 406). Por meio desse gênero, a autora desenvolve sua narrativa com desfechos inesperados e, muitas vezes, repentinos. A destreza com que conduz a história narrada leva o leitor a permanecer atento aos desdobramentos, fantasias e mistérios que, em grande parte da antologia, se fazem presentes. Para tanto, Júlia Lopes lança mão de estratégias diferentes e seus textos ora aderem ao realismo, ora ao fantástico. De forma tensa e eficaz, sua narrativa atinge o leitor e a narrativa fica gravada em sua memória, desempenhando o que Cortázar (1974) chama de eficácia.

Ao tratarmos do gênero em estudo, há de considerarmos a extensão do texto. Bem mais curto que o romance, “o conto parte da noção de limite e, em primeiro lugar, de limite físico” (Ibid, p. 151), porém essa limitação não é capaz de diminuir a profundidade conferida às temáticas discutidas na obra. Com perspicácia, Júlia Lopes confere à *Ánsia eterna*, “a descrição de emoção e sentimento, anotação psicológica e fixação de instante de vida sem que falte conteúdo humano” (CAVALCÂNTI apud JÚNIOR, 1972, p. 20).

É nesse gênero de pequeno espaço, contudo, considerado pela crítica “os melhores textos daquela época” (MUZART, 2013, p. 17), que Júlia Lopes discorre sobre o amor, sobretudo o materno, como nos contos “E os cisnes?”, “A caolha”, “Pela pátria”, “O futuro

presidente”; sobre a morte em: “A morte da velha”, “Os porcos”, “As rosas” e o suicídio em: “O caso de Rute”, “Sob as estrelas” e “O Coração tem Razões”. Júlia Lopes enriquece a obra ao lançar mão dos gêneros fantástico, no conto “A casa dos mortos”; do maravilhoso, em “A alma das flores” e do estranho, em “A nevrose da cor”. Para tanto, de maneira geral, a autora parte de histórias triviais e cotidianas para falar e denunciar a realidade de suas personagens, representantes do sujeito feminino de sua época.

As narrativas que compõem a antologia apresentam, em grande maioria, figuras femininas protagonistas que carregam em suas histórias de vida mágoas e tristezas. Em todas elas, há algo triste e pungente a ser lembrado. Sofrem as que não tiveram o amor correspondido, as abusadas sexualmente, as que perderam os filhos, as que perderam as mães. Perda é uma síntese das agruras que permeiam as histórias dessas personagens. Perdem os amores, os valores morais, a esperança, as pessoas, a vida.

As personagens femininas representadas contemplam as várias idades, desde a infância, como em “A rosa branca” até as idosas, como em “A morte da velha”. Além de representar mulheres da burguesia, Júlia Lopes abre, em *Ânsia eterna*, um espaço para aquelas das camadas mais baixas da sociedade. Elenca, ainda, dois contos à obra, nos quais apresenta figuras femininas diferentes das demais, por suas condições sociais, étnicas e econômicas: as mulheres negras. Essa breve representatividade se dá em “Perfil de Preta”, a única protagonista negra, e em “No muro”, com a doce lembrança de uma bondosa escrava⁷.

Nesse sentido, para o desenvolvimento desta dissertação, foi adotado o método bibliográfico, sendo dividida em três capítulos: o primeiro consiste em apresentar reflexões sobre representação, tomando como base a literatura, a mulher e a família. Em seguida, é discutida a produção escrita de iniciação feminina no entresséculos, momento em que Júlia Lopes e outras mulheres produziram e, dentro de suas limitações, galgaram espaço para desenvolverem sua própria escrita. São, ainda, discutidos perfis femininos e suas perspectivas sob o prisma de alguns contos a fim de percebermos como se dava a visão crítica de Júlia Lopes acerca da sociedade de sua época. Para o desenvolvimento dessas discussões, são basilares teóricas como Woolf (2017), Duarte (2003), Dalcastagnè (2012), D’Incao (2017), Beauvoir (2016), Telles (2012) e Eleutério (2005), entre outras de fundamental relevância.

⁷ Em relação às narrativas que retratam personagens femininas negras, escolhemos discutir somente “Perfil de Preta”, por trazer o protagonismo à personagem e contemplar de maneira mais ampla o objetivo de nossa pesquisa.

No segundo capítulo, a análise está voltada para as temáticas desenvolvidas nos contos. Em primeiro plano, discutimos o amor e a dor, temas que perpassam a maioria das narrativas. Analisamos o amor em suas variações: o apaixonado, o decepcionado, o materno. A partir dessas nuances, abordamos a morte, o suicídio, o abandono e a loucura como consequência de amores malsucedidos. Nessa discussão, recorremos a Platão (2015), a Bourdieu (2018), Foucault (2017), Fromm (1961), Lebrun (2009), Mezan (2009), Priore (2015, 2017), Telles (2012, 2017), entre outros.

No terceiro capítulo, exploramos os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho, presentes em alguns contos da obra pesquisada. São observados a intencionalidade discursiva e os recursos utilizados pela autora na estruturação desses gêneros, tão atuais na literatura contemporânea, principalmente as produzidas na década de 70 e 80 do século XX, provocando uma expressiva popularidade na América Latina e buscando compreender as controvérsias humanas. Nosso olhar contempla, em primeiro momento, os aspectos teóricos que caracterizam tais gêneros, mas privilegia, sobretudo, a representação feminina, objeto principal de nossa análise. Alguns autores clássicos que discutem o gênero nortearam as discussões, como Bessière (2009), Furtado (1980), Todorov (2014), Vax (1972), além de outros.

Analisar a representação feminina sob a ótica dos contos de Júlia Lopes de Almeida é resgatar alertas sobre o tratamento desigual que a sociedade falocêntrica impõe à mulher na sociedade brasileira. Envolve um esforço para se igualar às conquistas intelectuais da cultura masculina, às vezes, subestimando a si mesmas, ou internalizando seus pressupostos sobre a “natureza feminina”. É fundamental a proposta de uma análise reflexiva acerca dos temas abordados nos contos da autora, focalizando a figura da mulher na vida social e cultural no final do século XIX e início do século XX. Desta forma, buscaremos constatar que Júlia Lopes de Almeida, entre raras exceções da mulher do seu período vivido, à qual era “dado esperar, ocupando um ‘lugar marcado’ feito de esteriótipos” (MUZART, 2004, p. 614), apodera-se de um lugar de agente e faz da oportunidade que teve como intelectual tão reconhecida à época, um caminho pavimentado de oportunidades para outras mulheres seguirem com o mesmo objetivo: imprimir na sociedade o papel fundamental que tem a mulher, nem maior nem menos expressivo que o do homem, mas tão somente peculiar ao sujeito feminino.

1. A REPRESENTAÇÃO: SENTIDOS E FORMAS

“Não é a força que governa o mundo; é a inteligência. E neste ponto ninguém poderá erguer a voz contra a mulher.”

Ercília Nogueira Cobra

O sentido de representar como se estuda hoje na literatura tem origem no conceito de *mimesis*, discutido sob a ótica de duas vertentes filosóficas gregas, a platônica e a aristotélica. Para Platão, a *mimesis* era uma espécie de produção que não dava origem a seres originais, eram cópias. Porém, o filósofo enxergava a relação que se dava entre a concepção de arte e o aspecto ontológico dos valores metafísicos e da arte engajada. Assim, a arte estabelecia vínculo com o divino e imitaria a realidade das ideias, formas perfeitas. Além disso, a arte era uma cópia da realidade, ilusória e, às vezes, distorcida, dado que não visava à essência do mundo, à genuína natureza. Para o filósofo, o mundo real (sensível) era compreendido como uma mera cópia do mundo ideal (inteligível), modelo de belo e perfeição. Dadas suas observações, expulsa os poetas da República ideal, por imitarem a imitação e por “sua influência nefasta sobre a educação dos guardiões (COMPAGNON, 2003, p. 98).

Por sua vez, seu discípulo, Aristóteles, confere à *mimesis* um caráter positivo e de maior valor, pois percebe nela a representação de que poderia ser ficção e fábula. Nessa perspectiva, a arte é vista agora não mais como uma imitação infiel da realidade, é enaltecida como atividade estética e tida como uma interpretação do real. Para Aristóteles, a arte dramática era concebida como a arte mimética por excelência, uma vez que representava ações de homens de caráter elevado e tinha finalidade moral, educativa e política. Em sua *Poética*, Aristóteles não faz alusão a objetos da *mimesis*, são constatadas referências às ações humanas, daí o elo tão singular à arte dramática.

Épocas diferentes dão a seus textos interpretações diferentes. Nesse sentido, “em conflito com a ideologia da *mimesis*, a teoria literária concebe, pois, o realismo não como

um reflexo da realidade, mas como um discurso que tem suas regras e convenções, como código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros” (Ibid, p. 107); ou seja, de acordo com Compagnon, é possível revelar a tensão existente entre realidade e representação, fato que poderia suscitar o questionamento da possibilidade da existência de uma realidade a qual pode ser considerada, ou não, absoluta e como ela pode ser manifestada artisticamente. A literatura, portanto, volta-se para a representação como meio de se observar as formas de uma representação. Há de se considerar que a literatura se articula enquanto representação do real. Sua preocupação em refletir os aspectos sociais, os ideológicos e os culturais, em referencialidades históricas distintas, a distancia de uma mera reprodução.

Como representação literária, devemos nos ater à relação entre escritor, aquele que Barthes (1999, p. 33) denomina como o sujeito que fala em nome de outrem, e às personagens da obra. Ao se considerar a literatura como um meio de representação, faz-se necessário compreender quem é esse por quem o autor fala, qual papel lhe é atribuído e o que significa o silenciamento que esse outro lhe amputa. Nessa perspectiva, Dalcastagnè (2012, p. 17) assinala que o fazer literário, bem como estudos correlatos, concentram-se para as questões relativas à legitimidade, autoridade, acesso à voz e representação dos diversos grupos sociais, pelo fato de estes serem “mais conscientes das dificuldades associadas ao *lugar de fala*: quem fala e em nome de quem” (Ibid, p. 17, grifos da autora). Debates sobre o lugar ocupado por grupos marginalizados, considerados como os que possuem uma identidade coletiva e, por isso, vistos de forma negativa pela cultura dominante, têm ocorrido cada vez mais.

A representação não está atrelada apenas ao contexto da literatura, estende-se a outras artes, tais como ao cinema, às artes plásticas e cênicas, também ao Direito e à política. Em sentido amplo, Chartier (1990, p. 16) afirma que a representação se refere ao “modo pelo qual em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade é construída, pensada, dada a ler por diferentes grupos sociais”. Para o historiador, deve-se fazer uma averiguação de como se constroem as práticas, representantes de costumes e modos de convivência e de vida, e as representações e de como elas são tomadas por construções feitas por grupos sobre suas práticas e seus costumes. Além disso, concepção de história como registros da realidade é desconstruída pelo mesmo autor quando nos aponta que “O real assume assim um novo sentido: aquilo que é real, efetivamente, não é” (Ibid, p. 63). Ainda, o texto não é um reflexo da realidade, tampouco consegue compreendê-la totalmente. A representação é expressa por meio dos discursos; no entanto, para se pensar na relação que se estabelece entre o texto e o

leitor, o historiador chama atenção para a diversidade das formas de assimilação dos conteúdos e das leituras que proporcionam ao leitor a percepção e compreensão do real.

Por sua vez, em *Mimesis e modernidade*, Luiz Costa Lima (2003) se baseia em duas teses que se completam. A primeira tem como referência o historiador Chartier, a qual evidencia a Literatura como um discurso de representação; na segunda, o autor aponta que a crítica literária é uma resposta à análise teórica dos textos produzidos pelo mesmo discurso, a fim de “desentranhar de sua linguagem, (...) as estruturas que as tornam interpretáveis e as carregam de potencialidade estética (NUNES, 2003, p. 11). Para Lima, o valor estético de uma obra só se realiza por meio da atividade do leitor, uma vez que a função estética se dá na oposição à função pragmática. Enquanto o uso pragmático da linguagem visa a “*uma atuação direta sobre a realidade*” (LIMA, 2003, p. 93, grifos do autor), a estética, por sua vez, se diferencia por se estabelecer de forma singular de comunicação, isto é, que somente estabelece relação com o real de forma indireta.

De acordo com Dalcastagnè (2012, p. 17), no campo de estudos literários, o que se percebe não é mais o fato de a literatura fornecer determinadas representações da realidade, mas, sim, o de os discursos produzidos não serem mais representativos do conjunto das perspectivas sociais. Logo, o conceito é afetado por uma “contaminação” de significado, pois o que se verifica é uma variedade de finalidades, percepções e meios em diferentes esferas.

A representação literária recria o mundo por meio da visão do(a) escritor(a), daquele(a) que fala em nome do outro, o qual, muitas vezes, não tem acesso ao seu lugar de fala. Ao posicionar-se literariamente no lugar de diferentes grupos sociais, é salutar que as impressões apresentadas sejam coerentes com as vivências dos indivíduos em questão. Discutir o meio social sob um único viés não torna possível que se haja representação de forma mais fiel da realidade dos indivíduos que a compreende, pois, ainda que solidários e sensíveis a seus problemas, o escritor não terá a mesma experiência de vida daqueles ditos representados. Falar no lugar do outro não confere a quem diz, ainda que seja sua melhor intenção, a credibilidade que se teria de o próprio silenciado falar por si. O autor funciona, pra Foucault (2014, p. 25), como um “princípio de rarefação de um discurso”, pois fala a partir do lugar social a que pertence, naturalmente, privilegiado. Lugar, este, diferente de quem não tem acesso à voz.

Falar no lugar do outro constitui o fator principal para a ausência de voz daquele que é posto como excluído e/ou integrante das minorias. No que se refere às possibilidades de representar e se impor em discurso, quem detém a fala, mesmo não intencionalmente, em

certos casos, pode simplificar a imagem de modo a torná-la superficial e não comprometida com a realidade. Daí, se reforçada essa imagem muitas vezes, pode se tornar um padrão passível de reprodução no meio social, levando aquele que é considerado o silenciado a um processo de estereotipagem. Acerca desse tema, Homi K. Bhabha (1998, p. 117) reflete que “o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma realidade. É uma forma presa, fixa, de representação”. Falar pelo outro e estereotipá-lo é anulá-lo de suas autonomias, atribuindo-lhe características que o amordaça a uma condição reificadora. Destituí-lo de suas individualidades possíveis incorre em problema para uma representação mais fiel.

A fim de se evitar cair em erros no que se refere a essa função da literatura, obras mais recentes têm mostrado preocupação em transpor para o texto literário grupos sociais tidos como marginalizados de forma a contemplar mais fielmente a realidade, buscando-se evitar o estereótipo. Como exemplo a citar, temos a escritora brasileira contemporânea Conceição Evaristo, considerada uma verdadeira expoente e representante da literatura de autoria feminina negra, quem explora temas sociais e discute em suas obras a realidade da mulher negra, naturalmente marginalizada e explorada por sua condição. Segundo Evaristo, quando escreve, ou inventa a ficção, não se desprende do “corpo-mulher-negra em vivência”⁸, ou seja, fala com uma propriedade bem diferente de alguém com outra etnia e/ou sexo. Então, na produção da autora, “escrevivência”, termo cunhado por ela mesma, é um fazer que mistura memória e invenção; escrita e vida se con (fundem), bem como histórias ouvidas e vividas.

Em *Entre fronteiras e cercado de armadilhas* (2005), Dalcastagnè reflete a presença de um narrador suspeito; de um leitor que estabeleça uma forma de diálogo com seus próprios valores e preconceitos e a criação de personagens, as quais incitam no leitor uma reflexão ao se reconhecer como tal, ou que enxerga ou julga os demais sujeitos como iguais. E, embora a pesquisadora reflita sobre a contemporaneidade, é possível perceber, na obra *Ânsia eterna*, que Júlia Lopes consegue, como narradora e ocupando o lugar de fala de muitas de suas personagens, majoritariamente mulheres, atingir o leitor de forma que ele se reconheça nas personagens e reflita sobre si, pois “talvez não conheçamos sequer o seu nome, mas temos como acompanhar o modo como elas sentem o mundo, como se situam dentro de sua realidade cotidiana (Ibid, p. 15).

⁸ Trecho retirado da orelha do livro *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2016).

É importante destacar que as observações acerca da representação não a reduzem mais a uma simples reprodução do real, pois a valorização da interpretação e do sentido que se dá dessa realidade a partir daquele que produz a obra e quem a lê é o que tem sido valorizado pela teoria literária. Numa visão crítica do que se almeja a literatura de autoria feminina, busca-se não somente

representar ou denunciar determinada realidade injusta, mas se quer fundadora ou instauradora de uma realidade outra, ainda amorfa, desconhecida da maioria e que é a condição feminina, redescoberta ab imo (de origens esquecidas) e pressionada pelas urgentes e desordenadas tarefas que lhes são exigidas pela sociedade em acelerada mudança de coordenadas (COELHO, 1999, p. 11).

Dessa forma, a literatura escrita por mulheres e para mulheres busca, por meio da representação legitimada, galgar espaços que lhe assegure, além de denunciar, fazer desse instrumento um objeto de transformação social.

1.1 A mulher e a palavra

Por muito tempo, o sujeito feminino foi representado, na ficção, por meio da visão hegemonicamente masculina. Tanto na produção de obras, quanto na análise e crítica delas, o patriarcalismo dominou. Mais enfática em sua percepção a respeito disso, Beauvoir (2016a, p. 186) afirma em *O segundo sexo* que: “Toda a história da mulher foi feita pelos homens”. Em 1949, ano de publicação da obra da escritora francesa, o percurso trilhado pelas mulheres que escreviam já havia tomado um fôlego maior, sobretudo na Europa. No Brasil, ainda que a passos lentos, em meados do século XIX, a produção feminina foi tomando espaço e crescendo lentamente no decorrer do século XX, fato que conferiu à mulher um espaço de representação social, possibilidade de falar por si, quebrando o silenciamento que há muito lhe havia sido imposto. Figuras femininas exerceram inestimável importância na busca e pela conquista de espaços e direitos os quais nos são assegurados hoje.

Reguladores do sistema e detentores do poder na sociedade, na literatura, o cânone ocidental também foi formado por homens de classes mais abastadas e brancos, o que está intimamente ligado ao discurso de dominação, revelador não apenas das questões que concernem às estéticas do texto literário, mas, também, ao universo da crítica, de tal forma que suas ideologias excluía os trabalhos de autoria feminina, bem como outras etnias e

demais minorias, prova de que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2014, p. 10).

Aos olhos da sociedade patriarcal, dos homens das letras e à luz da literatura canônica, a mulher personagem ocupou um lugar marginal, secundário e de submissão, ao passo que o protagonismo era destinado aos homens, pois, “[e]m uma sociedade em que a experiência masculina é valorizada e a feminina é trivializada, o traço essencial a qualquer representação vai se prender à experiência masculina” (SCHWANTES, 2006, p. 7). Em consonância com essa prática, a mulher foi representada sob ideais e valores machistas, envolta a estereótipos. Vista por uma ótica crítica feminista, essas produções

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

No Brasil, autores que entraram para o rol dos aclamados pela literatura canônica povoam suas obras dessa visão arquetípica à qual alude Zolin. Desde Gregório de Matos, poeta barroco que entrou para o cânone da literatura, é possível reconhecer a mulher representada de maneira dual, ora anjo/demônio, ora pura/lasciva. Nos escritos dos setecentistas Tomás Antônio Gonzaga a Cláudio Manuel da Costa, a mulher aparece idealizada, pura, virtuosa, convidada a viver uma vida harmônica num cenário bucólico aos moldes clássicos. O Romantismo, século XIX, traz na poesia a figura da virgem pálida, frágil, macilenta, às vezes tentadora, a exemplo de Álvares de Azevedo; e a sensual, erótica, tangível de Castro Alves. Na prosa, os romances românticos idealizavam, de forma geral, a mulher pura, prendada nos afazeres domésticos, obediente, inocente e que tinha como ideal de vida o casamento. José de Alencar traz em *Senhora* (1875) a figura dessa mulher representada por Aurélia que, motivada por um desejo de vingança, mas em nome do amor, mostra uma face contrária à da boa moça, “virgem para o amor”. Quando diferente disso, é a responsável pelos infortúnios da vida do marido, a dissimulada, adúltera, interesseira. Aurélia é uma mulher diferente: rigorosa, prepotente, dado seu poder econômico, herança da fortuna do avô. Embora toda a decepção amorosa, no final, a personagem põe-se submissa ao marido. Como desculpa para a atitude tão contrária àquela mulher forte e obstinada está o amor. Livre de seu orgulho, a personagem é redimida e lhe é possibilitado não perder o homem que ama. Com o

final tipicamente romântico, em que o ideal de família burguês se realiza, está, mais uma vez, a mulher enquadrada nos protótipos femininos do olhar patriarcal.

Em *Lucíola* (1862), também de Alencar, nota-se essa figura perniciosa quando retratada a mulher prostituta, tida como demoníaca, a qual só se redime por meio do relacionamento com um homem que a tira da vida de promiscuidade, assumindo para si o exemplo de redentor da mulher pecadora. É importante salientar que a essa mulher, não por acaso, não é dada a possibilidade de constituir uma família, pois Lúcia engravida, adocece, perde o filho e morre em seguida. O final dado à narrativa ratifica o pensamento higienista da época, o qual via “A paixão sensual uma enfermidade, causadora de desequilíbrios, e assim os celibatários, os homossexuais e as prostitutas, ou quem não seguisse as prescrições, não tinham lugar na ordem médica” (TELLES, 2012, p. 159). Constata-se, aqui, a representação de uma sociedade a qual não permitia, por parte do olhar conservador burguês masculino, que uma mulher ex-prostituta, pobre, se casasse com um homem de família aristocrática.

Foi no final do século, portanto ainda muito “contaminado” pelos preceitos românticos, que Júlia Lopes surgiu como escritora, quando, quase em equilíbrio, para cada mulher representada de forma idealizada, um anjo do lar, surgia, antagonicamente, uma outra, avessa aos preceitos sociais. Sua escrita guarda traços do movimento, principalmente na doçura e forma como conduz as palavras, ou em alguns desfechos narrativos, mas traz nas obras a representação do sujeito feminino com base na vivência de mulher, consciente da condição de subjugada.

Graças à crítica literária feminista, surgida na segunda metade do século XX, tantas autoras e suas obras puderam ser revisitadas. Com o questionamento da prática acadêmica patriarcal, a reflexão acerca da escrita da mulher tem uma marca de gênero e a proposição de uma revisão sistemática de conceitos patriarcais, predominante em várias áreas do conhecimento e das artes, abriu-se um espaço para o reconhecimento das obras literárias femininas.

Na Literatura, urge destacar algumas que, anteriores, contemporâneas e posteriores a Júlia Lopes de Almeida, produziram e deixaram na história do país verdadeiros marcos de conquistas, como é o caso de Maria Firmina dos Reis (1822 – 1917), a primeira romancista brasileira que se tem registro. Negra, filha de mãe branca e pai negro, registrada sob o nome de um pai ilegítimo e nascida na Ilha de São Luís, no Maranhão, publicou, em 1859, *Úrsula*, uma obra considerada um instrumento de crítica à escravidão por meio da humanização de personagens escravizados. Nesse prisma, há de se sobrelevar o trabalho que Júlia Lopes e sua

irmã Francisca Júlia Lopes desenvolveram e foram de fundamental importância nas carreiras de membros da família pertencentes ao universo da escrita. Particularmente, a autora pesquisada foi na contramão, pois, enquanto eram os homens das famílias que inspiravam as mulheres, Júlia Lopes “influenciou o marido e filhos, ligados ao mundo das artes e coadjuvantes na composição de algumas obras” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 72). Júlia Lopes é um exemplo que sai do rol daquelas que obtiveram notoriedade, não apenas por suas produções, mas, também, a partir de seus sobrenomes carregados de significados já consagrados pelo cânone da época.

Em um ensaio publicado pela pesquisadora Constância Lima Duarte (2003), são elencadas e reverenciadas por suas produções mulheres que foram vanguardistas em temas que causaram efervescência e revoluções de ordem cultural, social e política. Personalidades fortes que quebraram a obstinação forçada ao relego e nulidade e que, por isso, merecem toda atenção e espaço no seio das discussões de cunho feminista e acadêmico. Mulheres que não se limitaram apenas a discorrer sobre crianças, famílias, casamento e foram além, levaram, para o centro das letras, suas preocupações com temas controversos como o trabalho, o voto, o amor, o divórcio, o adultério, o erotismo e o feminismo. Algumas mais incisivas em seus posicionamentos, outras mais brandas, mas todas com o mesmo objetivo: ser a mulher falando pela mulher, ser a fiel representante de seus anseios e pensamentos, a fim de desvencilharem-se do estereótipo do olhar hegemonicamente masculino, que as expunha a uma condição marginal.

No bojo dessa discussão, cabe ressaltar que, no início do século XIX, a grande maioria das mulheres brasileiras vivia relegada ao lar, impedida de acessar o conhecimento, impregnada de preconceitos, numa vasta ausência cultural. Nesse cenário, entre outras referências, citamos as primeiras mulheres que fizeram história no percurso de saída “da caverna”, citando Platão. Como destaque desse primeiro momento, temos Nísia Floresta Brasileira (1810-1885), nascida no Rio Grande do Norte, quem publicou o livro *Direitos da mulher e injustiça dos homens* (1832), “considerado o texto fundante do feminismo brasileiro” (DUARTE, 2003, p.153), obra na qual reflete o direito das mulheres ao ensino e ao trabalho, além de chamar atenção para o fato de que a diferença entre homem e mulher consiste somente na forma física e não na alma. Sobre as formas inferiores como eram tratadas, argumenta que advinham das circunstâncias de vida e da educação de opressão que a elas eram dadas. Se comparado à Europa, fruto de inspiração para Floresta, a autora era cônica de que o Brasil tinha muito a se conquistar quanto aos direitos das mulheres e ao

retroceder nos desmandos masculinos, mas sabia que haveria de se galgar tal objetivo partindo da ideia de que as mulheres necessitavam, primordialmente, de serem inseridas no mundo do conhecimento, das letras, para, então, tornarem-se politicamente independentes.

Nísia Floresta abriu um novo horizonte com suas inovadoras ideias sobre a importância da mulher na sociedade, ressaltando-lhes seus valores e lembrando que o sucesso de uma sociedade se dá pelo valor atribuído à mulher. Nesse viés, várias escritoras do país ganham notabilidade, tais como Ana Eurídice Eufrosina de Barandas, expoente das ideias libertárias em Porto Alegre; Joana Paula Manso Noronha, argentina residente no Brasil, figura que lançou o *Jornal das senhoras* (1852), o qual reforçava o pressuposto de que o país deveria avançar no sentido de creditar às mulheres a inteligência que a elas era inerente e colher, com isso, os avanços que ainda não se tinham alcançado. A publicação do *Jornal das senhoras* foi um gatilho para que outros periódicos surgissem, à guisa de *O belo sexo*, editado por Júlia Albuquerque Sandy Aguiar, no qual se incentivava a participação de mulheres na produção dos trabalhos.

Mais tarde, aumentam no país os números de jornais e revistas com teor feminista. Nesse quadro, encontramos nomes de destaque como Francisca Senhorinha da Mota Diniz, com a publicação do periódico de sucesso *O sexo feminino* (1873 a 1875) e sua filha Elisa Diniz Machado Coelho, autora de folhetins e jornais, fundadora do Colégio Santa Isabel, destinado a moças e que se tornaria, mais tarde, um dos mais prestigiados da capital do Império. Dirigidos por mulheres, o gênero jornalístico crescia e sofria sérias críticas, justamente por ser feito por mulheres e destinado a elas. Entretanto, o sucesso da produção de Francisca Senhorinha foi tamanho que alcançou o público refinado da época, como até mesmo “o Imperador D. Pedro II e a Princesa Isabel” (DUARTE, 2003, p. 156).

Ainda sobre o gênero que se tornou cada vez mais presente na sociedade da época, era comum que se apresentassem conteúdos os quais suscitasse a reflexão sobre a importância do ingresso da mulher na educação, inclusive ao ensino superior, o acesso ao trabalho remunerado, direito ao voto e ao divórcio. No jornal *A família*, Josefina Álvares de Azevedo, dona do periódico e suposta irmã do poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo, “talvez a mais inquieta do ponto de vista reivindicatório” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 56), exerceu com mestria a função de levar ao público leitor os impropérios da sociedade falocêntrica. Foi uma exemplar defensora de causas feministas, denunciava a opressão e a insensibilidade masculinas, já que não reconheciam os direitos que à mulher deveriam ser concedidos, a exemplo de outros países.

Além do Rio de Janeiro, capital do Império e reduto de grandes intelectuais do século, em demais estados do país houve a ativa colaboração de mulheres escritoras. No Rio Grande do Sul, consideradas porta-vozes do feminismo brasileiro, as irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro propagaram no jornal *O corimbo* (1884 - 1944) as ideias que se disseminavam no país, a fim da emancipação feminina. Revocata Heloísa, quem assinava os periódicos, reforçava a intenção de que as mulheres buscassem sua autonomia intelectual por meio da educação superior e, também, a profissionalização. Na capital paulista, temos o jornal *A mensageira* (1897 a 1900), no qual Júlia Lopes fez valiosas contribuições. Dirigido por Presciliana Duarte de Almeida, grande amiga de Júlia Lopes, o veículo de imprensa reverberava o calor da discussão da época, conscientizando sempre as mulheres de que sua autonomia se daria, primeiramente, pelo acesso ao conhecimento. Seus textos defendiam a capacidade intelectual da mulher e a incentivava a acessar o ensino superior. Ideias de cunho feminista eram divulgadas, como o entusiasmo ao se noticiar a abertura do mercado de trabalho para as mulheres. Com perspicácia, Júlia Lopes de Almeida falava às mulheres:

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 judicial 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 (ALMEIDA, 1897, p. 3, grifos nossos).

Cientes de que as mulheres galgavam e ocupavam espaços que só a eles eram permitidos, os homens, com ajuda das ideias higienistas, trataram de trabalhar com “afinco na tarefa de formar a ‘mãe burguesa’” (TELLES, 2017, p. 429). Preocuparam-se em reforçar nas mulheres valores que as punham no universo fundamentalmente doméstico. Práticas como a amamentação e a mãe educadora foram argumentos convenientes à época. A ciência foi um aliado nesse processo a favor do poder patriarcal: “Higienistas, positivistas, correntes ilustradas, todas as vertentes de pensamento tentavam redefinir os comportamentos” (Ibid, p. 429), enquanto as mulheres intelectuais corriam na intenção de se desvencilhar do tão criticado “Anjo do lar”.

Fortalecidas pelo trabalho de autoras que muito trabalharam na busca pelos seus direitos, no século XX, outras mulheres, como Bertha Lutz (1894-1976), fundaram a

Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, lutaram ainda com mais anseio pelo direito ao voto e ao ensino superior, considerando-se que não estavam dispostas apenas ao ofício de professoras, pois queriam atuar em áreas hegemonicamente masculinas e acessar espaços como hospitais, repartições e indústrias. Colaboradora de Bertha Lutz na fundação da Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher, em sua publicação *Em torno da educação* (1918), Maria Lacerda de Moura (1887-1945) reitera a premissa da instrução educacional como meio para a mulher transformar sua vida. A autora era uma mulher muito à frente de sua época, pois, muito engajada, além de defender o que faziam suas colegas, abraçou a causa do operariado e “[e]ra adepta do amor livre, a favor da educação sexual e contra a moral vigente” (DUARTE, 2003, p. 160).

Após a luta travada no Brasil há quase um século pelo sufrágio, foi ouvido, em 1927, pelo governador da terra natal de Nísia Floresta, o pedido de acesso ao voto, oportunidade na qual ele aprovou uma lei autorizando o direito ao voto às mulheres. Trabalhos como os de Diva Nolf Nazário, publicados na imprensa como *A cigarra*, *Vida moderna*, *Jornal do Commercio* e *Revista feminina*, culminaram nesse passo tão importante na luta pelos direitos das mulheres. A partir daí, assinam Bertha Lutz, Jerônima Mesquita, Maria Eugênia Celso, além da esposa do Vice-Presidente da República e outras mulheres de destaque social, o ora chamado Manifesto feminista, ora Declaração dos direitos da mulher, no qual diziam:

As mulheres, assim como os homens, nascem membros livres e independentes da espécie humana, dotados de faculdades equivalentes e igualmente chamados a exercer, sem peias, os seus direitos e deveres individuais, os sexos são interdependentes e devem, um ao outro, a sua cooperação. A supressão dos direitos de um acarretará, inevitavelmente, prejuízos pra o outro, e, conseqüentemente, pra a Nação. Em todos os países e tempos, as leis, preconceitos e costumes tendentes a restringir a mulher, a limitar a sua instrução, a entravar o desenvolvimento das suas aptidões naturais, a subordinar sua individualidade ao juízo de uma personalidade alheia, foram baseados em teorias falsas, produzindo, na vida moderna, intenso desequilíbrio social; a autonomia constitui o direito fundamental de todo individuo adulto; *a recusa desse direito à mulher é uma injustiça social, legal e econômica que repercute desfavoravelmente na vida da coletividade, retardando o progresso geral*; as noções que obrigam ao pagamento de impostos e à obediência à lei os cidadãos do sexo feminino sem lhes conceder, como aos do sexo masculino, o direito de intervir na elaboração dessas leis e votação desses impostos, exercem uma tirania incompatível com os governos baseados na justiça; sendo o voto o único meio legítimo de defender aqueles direitos, a vida e a liberdade proclamados inalienáveis pela Declaração da Independência das Democracias Americanas e hoje reconhecidas por todas as nações civilizadas da Terra, à mulher assiste o direito ao título de eleitor (CARDOSO, 1981, p. 34, grifos nossos).

A resposta pelos anseios da luta das mulheres só veio mais tarde, quando Getúlio Vargas, em 1932, resolve inserir no novo Código Eleitoral o direito da mulher ao voto, tal qual os homens. Nesse ínterim, em 1929, foi eleita, no Rio Grande do Norte, município de Lajes, a primeira mulher prefeita da América do Sul, Alzira Soriano (1897-1963). Nesse pleito, um coronel de grande influência na região foi derrotado por ela, caso que repercutiu na imprensa internacional. Porém, o voto só foi, de fato, conquistado nas eleições de 1945, uma vez que Getúlio Vargas cancelou as do ano de 1932.

De grande destaque, foram, também, Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), Gilka Machado (1893-1980) e a portuguesa Mariana Coelho (1857?-1954). Esta, deu valiosas contribuições ao trabalho feminino e recebeu grande visibilidade com sua obra *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história* (1933), versando sobre como se deu o movimento e suas fases na Europa e no Brasil. Por suas ideias inovadoras, Zahidé Muzart deu-lhe o epíteto “Beauvoir tupiniquim”. No que concerne à carioca Gilka Machado, além de vencer um concurso literário do jornal *A imprensa*, foi grande alvo de crítica, haja vista que se notabilizou, também, pela publicação da obra *Meu glorioso pecado* (1918), reunião de poemas eróticos, que, naturalmente, escandalizou uma época de conservadorismo. Por sua vez, Rosalina Lisboa, primeira mulher designada para uma missão cultural no exterior, Montevideu, 1932, foi também quem recebeu o primeiro prêmio no concurso da Academia Brasileira de Letras, com a obra *Rito pagão*, publicada em 1921.

De vultoso destaque por seus romances e crônicas jornalísticas, está presente nesse cenário Rachel de Queiroz (1910-2003). A autora é tida como uma mulher atenta ao seu tempo, pois enveredou-se em espaços massivamente ocupados pelo sexo masculino. Em 1930, aos 20 anos de idade, publica aquela que seria sua obra de maior destaque e objeto de análises e discussões: *O quinze*. O romance versa sobre a seca e seus flagelos sociais. Ressalta a personagem feminina que rejeita viver uma vida tradicionalmente imputada à mulher, o casamento tradicional. A autora escreveu outras obras, como *As três Marias* (1939) e *Dora Doralina* (1975), nas quais explora temas em que põe a mulher como questionadora de sua condição de insubmissão e o casamento como fim para a vida feminina. Criou uma espécie de desconfiança no público leitor da época, dada a destreza com que conduziu a construção das personagens e a narrativa de *O quinze*. Houve quem pusesse em xeque a verdadeira autoria:

Seria realmente uma mulher? Não acreditei. (...) É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado. (...) Se a moça fizesse discursos e sonetos, muito bem. (...) tão forte estava em mim o preconceito que excluía as mulheres da literatura (RAMOS, 1980, p. 137).

Notamos, nas palavras de Graciliano Ramos, que nem mesmo ele, homem do universo das letras, estava imune ao preconceito arraigado que se tinha em relação ao ofício de escrever, quando se tratava da mulher. Nas palavras de Virgínia Woolf (2012, p. 17),

embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais assuntos, duvido que percebam ou consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade nas mulheres.

Além disso, fica evidente que escrever romance, mais do que outros gêneros atribuídos essencialmente às mulheres, ainda era causa de espanto. A fala do escritor de *Vidas Secas* (1938) sugere, ainda, que o gênero de *O quinze* seja de maior valor que os versos de um poema.

Foi após 80 anos da criação da Academia Brasileira de Letras, em 1977, que Rachel de Queiroz tomou posse de uma cadeira da instituição, tornando-se a primeira mulher a fazer parte da elite literária brasileira. O valor da obra da autora é inquestionável, mas não repara a injustiça de não ter sido Júlia Lopes a primeira a se tornar imortal, pois, como mulher, não pôde em ela ingressar, posto que tenha sido “a escritora mais ativa e conhecida da virada do século no Brasil” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 70).

Com Nélida Piñon (1938 -), tivemos outro marco importante na história da mulher na literatura brasileira. Foi ela quem, mais tarde, em 1996, tomou posse como a primeira mulher presidente da Academia Brasileira de Letras.

Traçamos aqui um breve panorama de mulheres que tiveram vez e voz, conquanto resistentes a todos os impedimentos intrínsecos às épocas em que viveram. Falaram por elas e por outras. Representaram as que não podiam falar por si. Abriram caminhos para nós. Fizeram histórias, marcaram épocas, mas foram injustiçadas. Injustiçadas, pois, pelas imposições de uma sociedade patriarcal, que as deixaram, intencionalmente, esquecidas em fundos de baús ou nas lacunas do tempo. Graças a estudiosas, críticas literárias e editoras da atualidade, algumas dessas mulheres têm suas obras revisitadas. Lê-las e trazê-las à luz das discussões é, portanto, uma tentativa de dar-lhes o valor e a importância que lhes são devidos.

1.2 O cotidiano feminino – a mulher e a família

Júlia Lopes de Almeida foi uma mulher que trabalhou em prol de sua família e sempre defendia essa instituição, mas também, e não menos, em prol de outras mulheres, a fim de que provocasse nelas o desejo de ter seus direitos civis e políticos ampliados ou, ainda, a equiparação deles com os dos homens. Utilizou-se do poder de suas palavras para levar à sociedade, em especial às suas leitoras, a noção de que as mulheres deveriam galgar a ampliação do conhecimento cultural e, conseqüentemente, o acesso ao trabalho com o intuito de que alcançassem suas emancipações. Com suavidade e perspicácia, Júlia Lopes

seria o modelo da mulher letrada bem sucedida da virada do século e no decorrer da República Velha (...), tomada como símbolo da emancipação feminina que circunscrevia as letras às horas roubadas à maternidade e dos deveres da casa, Júlia figurou sempre como mulher empreendedora e celebrada justamente porque conciliava os mais diversos papéis sociais da nova mulher (ELEUTÉRIO, 2005, p. 82).

Seguindo nesse prisma e, obviamente, olhando da contemporaneidade para o final do século XIX e início do século XX, palco das produções da autora, há de se considerar que ela expunha, assim como as supracitadas, proposições para além da época. Pensar, hoje, em uma revista que traga um manual de boas condutas como mãe e esposa, bem como dicas de moda e culinária, parece uma ideia bem antiquada, frívola, inconsistente; porém, à época, associar a essas “informações” conteúdos de contestação e reflexão, tornaram essas mulheres notadamente feministas, ainda que muitas delas não tenham assim se autodenominado. No século XIX,

As autoras feministas ou pré-feministas vão enfatizar, sobretudo que as mulheres são iguais aos homens na capacidade intelectual, no potencial de contribuição para a sociedade e na virtude, contrapondo-se às visões de que, de Aristóteles a Rousseau, legitimavam a inferioridade feminina como fundada numa menor capacidade natural, bem como à mitologia judaico-cristã que, de Eva em diante, apresenta as mulheres como perversas e inconfiáveis (MIGUEL, 2017, p. 63).

Ainda no início do século XX, a mulher era, desde a infância, instruída a viver confinada no lar e a educação “ainda estava marcada pela exigência de sólida formação moral e religiosa, objetivando melhor desempenho da função social justificada no elogio de boa esposa e mãe dedicada: a rainha do lar” (CUNHA, 2008, p. 46), a mesma espécie de ser o qual Virgínia Woolf descreve ter conseguido matar para que pudesse exercer, com tranquilidade e plenitude, seu ofício de escritora: o Anjo do lar, assim descrito:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar

encanado, era ali que ela ia se sentar – em suma, seu defeito era nunca ter opinião ou vontade própria e preferia sempre concordar com opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto (WOOLF, [1942] 2012, p. 11-12).

Virgínia Woolf (1882-1941), umas das mais inovadoras romancistas da literatura inglesa, notabilizou-se como uma das precursoras do feminismo contemporâneo ao explorar a questão da mulher e o seu papel em uma sociedade dominada por homens. Embora contemporânea a Woolf, Júlia Lopes tinha seu discurso mais abrandado sobre o papel de a mulher ser a cumpridora das funções domésticas. Na verdade, ela os defendia, mas não os sobrepunham à tarefa de leitura e escrita. Dizia ser possível fazer as duas, sem que uma prejudicasse a outra. Instruir-se era a forma ideal para que se houvesse um lar em equilíbrio. Filhos educados, cidadãos cômicos de suas responsabilidades. Filhas educadas, cidadãs cientes de seus direitos e aptas a exercê-los. Para a inglesa, só se conseguiria escrever, com verdade, caso o anjo do lar já não mais existisse. As mentiras existiam porque o ideal de mulher que se tinha na literatura, até então, era um anjo. Conforme Telles (2012, p. 84), as mulheres que desejavam escrever olhavam para seus espelhos e viam as personagens idealizadas pela visão masculina, as quais, refletidas, as confundiam. Limpá-las do espelho era necessário para que se pudesse seguir com mais clareza da realidade. De acordo com Woolf (2012), as tarefas imputadas às mulheres as tolham de suas capacidades, pois ficavam presas e impedidas de expressarem suas opiniões a respeito de relações humanas, moral e sexo. Presas às funções da mulher idealizada pela sociedade do entresséculos, a necessidade de agradar as obrigavam a mentir.

Há de se concordar que escrever e ler sem ter a responsabilidade de cuidar das demandas de um lar daria a qualquer mulher a possibilidade de praticar com mais afincosua produção intelectual e dar-se à leitura por puro deleite. Porém, não se deve ignorar o fato de que Júlia Lopes vivia no Brasil, local onde as inovações de ordem científicas, sociológicas, filosóficas e culturais chegavam depois, advindas, em grande maioria, de países europeus e, embora fosse uma mulher muito instruída e conhecedora de outras línguas e países, tinha suas raízes fincadas aqui. Não era, assim, como outras intelectuais de sua época, bem menos imunes aos valores difundidos e vividos à época. Sobre a habilidade e o equilíbrio entre cuidar da família e exercer sua profissão, Júlia Lopes declarou em entrevista:

Já não escrevo para os jornais porque é impossível fazer crônicas, trabalhos de começar e acabar. Idealizo o romance, faço o *canevas* dos primeiros capítulos, tiro uma lista dos personagens principais, e depois, hoje algumas

linhas, amanhã outras, sempre consigo acabá-lo. Há uma certa hora dia em que as coisas ficam tranquilas. É nessa hora que escrevo, em geral, depois do almoço. Digo às meninas: - Fiquem a brincar com os bonecos que eu vou brincar um pouco com os meus. Fecho-me aqui, nesta sala, e escrevo. Mas não há meio de esquecer a casa. Ora entra uma criada a fazer perguntas, ora é uma das crianças que chora. Às vezes não posso absolutamente sentar-me cinco minutos, e é nestes dias que sinto uma imperiosa, uma irresistível vontade de escrever... (RIO, 1905, p. 4, grifo do autor).

Outro fator a ser trazido à luz da discussão sobre a relação mulher e família é que, idealizar a presença da mulher em casa, olhos postos nos filhos e fiel companheira do marido, era privilégio da classe burguesa, pois, naquele momento, “as mulheres pobres, como os homens, vendem sua força de trabalho e, ao contrário deles, devem ainda trabalhar para manter em forma a força de trabalho em casa” (TELLES, 2012, p. 82). Ao serem incorporadas ao mundo do trabalho, mesmo na informalidade, a elas cabia cuidar da prole, dos afazeres domésticos, isto é, uma dupla jornada. E, mesmo assim, seus esforços e desempenho nunca eram reconhecidos. A essas, a instrução e a busca pela emancipação não eram possíveis. E os homens, em qualquer classe social, continuavam a ser os senhores da esposa e dos filhos, pois “são, na verdade, os senhores do privado e, em especial, da família, instância fundamental, cristal da sociedade civil, que eles governam e representam, dispostos a delegar às mulheres a gestão do cotidiano” (PERROT, 1998, p. 10).

Em alguns contos da obra *Ânsia eterna*, Júlia Lopes conta a história de mulheres pobres e cita suas condições de trabalho, demonstrando uma consciência das discrepâncias sociais existentes na capital do Império no final do século XIX e da qual, “junto à temática do universo feminino, não poderia se eximir de retratar sob pena de falsear a verdade” (SALOMONI, 2007, p. 17). A exemplificar, há os contos “A Caolha”, “Perfil de Preta”, “O Futuro Presidente” e “A morte da velha”. A primeira é uma pobre e sofrida mulher que “Morava numa casa pequena, paga pelo filho único, operário numa oficina de alfaiate, ela lavava roupa para os hospitais e dava conta de todo o serviço da casa, inclusive cozinha” (ALMEIDA, 2013, p. 116). A segunda é a negra Gilda, conhecida como Preta, parte integrante da força de trabalho de um engenho: “Às seis horas da manhã, D. Ricarda Maria apareceu no Engenho, e, dando com a Gilda no trabalho, gritou-lhe, furiosa: - Então, sua cachorra, é assim que você cumpre ordens?” (Ibid, p. 170). Sobre essa, não se sabe a respeito de família, nem endereço. O que se destaca é seu mau caráter e o que provoca a partir de suas ambições, levando-nos a notar, de maneira muito sutil, embora muito contraditório a quem

defendeu a abolição, um certo preconceito, uma vez que, dentre todas as personagens femininas protagonistas da obra, nenhuma é descrita com tamanha malvadeza e vilania.

Em “O Futuro Presidente”, a trabalhadora se faz na figura de uma pobre mãe que sonha para seu filho um futuro diferente do que ela, naquele momento, pode lhe oferecer. Em seu devaneio, enquanto costura, sua atividade provedora de renda, sonha com um futuro para o filho, observando-o dormir. Nesse cenário, “O marido tardava; talvez passasse a noite toda fora, vigiando a fila dos bondes, com sua lanterna de cores, e ela aproveitaria o tempo para coser e adiantar serviço; a vida é tão cara e eles ganhavam tão pouco...” (Ibid, p. 216). Por sua vez, no conto “A morte da velha”, dedicado à amiga Presciliana Duarte de Almeida, o trabalho feminino vem representado por meio de uma velhinha, que, “muito surda, mas extraordinariamente bondosa e ativa, não parava de trabalhar, na sua cadeira de rodas, recortando papéis para confeitarias” (Ibid, p. 155), pois precisava ajudar na renda da família, uma vez que os recursos eram escassos e “o irmão, desde que se mudara para aquele sobrado da rua do Hospício, não lhe dava vintém e se queixava de sustentar tantas bocas” (Ibid, p. 155). No conto “Os Porcos”, é feita uma pequena referência ao trabalho da protagonista, Umbelina, uma trabalhadora do campo: “O amante, filho do patrão, tinha-a posto de lado...” (ALMEIDA, 2013, p. 36).

Quando burguesas, as personagens femininas estão em seus lares, “espaços minúsculos e sua representação indicam a importância do umbral que, como fronteira, separa o público e o privado” (PERROT, 1998, p. 48). Acerca delas, não se fala a respeito de trabalho, justamente por representarem outro segmento da sociedade, o qual a autora tinha mais conhecimento e, portanto, mais autoridade para discutir.

Em seus romances, bem como nos demais gêneros, Júlia Lopes representou, com sua habilidade de ficcionista, a realidade a que lhe era coetânea, destacando em suas personagens fatores psicológicos, políticos, religiosos, oferecendo ao leitor um cenário da época, que vai desde a Abolição da escravatura até o governo Getúlio Vargas. Baseada em histórias de amor, desencontros amorosos, adultérios, conflitos religiosos, a autora expõe, nas delicadezas da minúcia da escrita feminina, a diferença que se dava da produção literária masculina quando discutiam os mesmos temas, além de demonstrar o poder que tinham suas personagens ao reagir diante de situações que normalmente as punham em posição de imobilidade e sujeição.

Nas produções romanescas, a autora reforça seu perfil de engajamento e demonstra-se preocupada com o futuro do país. Contribui, para tanto, com a premissa de que a mulher pode ser uma força motriz nesse progresso, sendo alcançado com o conhecimento por meio dos

estudos e emancipação financeira, como ocorre em *A família Medeiros* (1892), romance escrito antes da abolição, mas publicado dois anos após, portanto uma propaganda abolicionista. A obra tem como ícone Eva, administradora de uma fazenda com ideias inovadoras para a época, pois era uma mulher forte, rica, inteligente, instruída, falava várias línguas e, por isso, era tida pela família Medeiros como perigosa. Filha de uma jornalista, “herdara da família materna aquela rebeldia e independência de caráter” (ALMEIDA, 2009, p. 191). Eva repudiava a espoliação do ser humano e o autoritarismo, contrapondo a realidade do trabalho escravo, a exemplo da fazenda da Família Medeiros, à mão de obra assalariada, praticada na “fazenda modelo” (Ibid, p. 83), a Mangueiral. Eva é um ideal de heroína traçado por Júlia que, além das qualidades já descritas, investe seu dinheiro na compra de liberdades. Júlia aproveita o ensejo para atribuir às mulheres, também, o papel de manutenção da escravidão ou busca pela abolição no Brasil. A protagonista, por suas atitudes em prol dos negros escravos e uma rebelião que aconteceria na noite de casamento da filha do tio Medeiros, tem sua reputação atacada por ele, de forma a inventar relações proibidas e desmerecê-la moralmente, prática comum à época. O primo Otavio, que mora na Europa, volta de lá abolicionista, mas logo no início da trama adoece e passa a narrativa em delírios. Logo se apaixona por Eva, porém não tem seu amor correspondido. Eva, mesmo independente e destemida, imagina-se insegura morando sozinha em sua própria fazenda e, para sair de Santa Genoveva, pensa em casamento, o que lhe gera um terror, cerceador de seus movimentos:

O marido seria seu escudo? Ela inteligente, ativa, honesta, não tinha direito nem podia assumir a responsabilidade dos seus atos! Era necessário que um homem qualquer, embora de menos escrúpulos, ou de espírito inferior ao seu, a tutelasse, lhe desse um nome, talvez menos limpo, menos honrado e menos digno do que dela! Sem o amar, sem lhe poder dar uma felicidade perfeita, ela teria de sujeitar-se à sua vontade, ao seu capricho, ao seu domínio, sacrificando a alma no exercício de mentirosos deveres (ALMEIDA, 2009, p. 182).

Para dar à sua heroína uma felicidade digna, sem que ela tivesse de abdicar de suas convicções, Júlia a presenteia com um companheiro, nem superior, nem inferior, mas um igual. Casa-se com um irmão de criação, após vários desencontros, pois concluem que não são irmãos de sangue, e sim de almas, “mas nem por isso um casamento menos incestuoso” (TELLES, 2012, p. 428). Iguais em suas metas, deixam-nos uma demonstração de que

O casamento entre iguais parece afirmar que os talentos e experiências da mulher, assim como seus desejos, não conduzem necessariamente a mudanças radicais nas normas estabelecidas, que uma mulher pode usar sua

inteligência, trabalhar e desfrutar de uma vida quase independente ao lado do homem, gozando das delícias do lar (Ibid, p. 428).

É interessante lembrar que Júlia Lopes, em suas declarações, teve um casamento ao modo de Eva, feliz, embora “A família não [visse] com bons olhos a união e, numa tentativa de separá-los, o pai [de Júlia Lopes] resolve levar todos para uma estadia em Lisboa” (Ibid, 2012, p. 438). Determinado, Filinto de Almeida, poeta e articulista, que a conheceu integrando o corpo de redatores de *A Semana* (RJ), viajou em busca de encontrar a família e convencer o pai, Sr. Valentim. Conseguem e, em 1887, se casam. Em suas declarações, a autora exalta seu casamento e a parceria advinda dele. Em “Um lar de artistas”, título dado à entrevista que Júlia Lopes concedeu a João do Rio, ilustra bem o elo entre vida conjugal e literária:

Filinto esquece os seus versos e pensa nos romances da esposa. Leva-a certos trechos para observar o meio onde se desenvolverão as cenas futuras, é o seu primeiro leitor, ajuda-a com um respeito forte e másculo. D. Júlia ama os versos do esposo, quer que ele continue a escrever, coordena o volume prestes a entrar no prelo. E ambos, nessa serena amizade, feita de amor e de respeito, envolvem os filhos numa suave atmosfera de bondade (RIO, 1905, p. 5).

Na obra *Correio da roça* (1913), romance epistolar de mulheres que narram suas próprias histórias, são contadas as lutas de uma família que, após perder seus recursos por conta de desmantelos do marido/pai, enfrenta as agruras da situação e se refaz das mazelas por meio do trabalho. Na narrativa, as mulheres, mãe viúva e suas filhas, ainda jovens e tolas, são obrigadas a deixar a cidade e mudar para o campo. O enredo versa em torno de ensinamentos sobre o bem plantar/cultivar. E são elas mesmas que executam as tarefas. Quando não sabem como proceder, é uma amiga da cidade que busca as informações necessárias e as ajudam. Em uma das correspondências trocadas pelas amigas, Fernanda diz à amiga do campo:

Nunca esperaste, por certo, que a educação que soubeste das ás tuas filhas tivesse uma aplicação tão nobre nem tão perfeita. Eu senti os olhos encherem-se-me d’água, ao imaginar as nossas lindas Cecília e Cordelia a corrigir docemente os erros da pequenada da colônia, á sombra rendilhada e de leve das jabuticabeiras do bosque. Dize-lhes que podem abusar de mim e encomendar o que quizerem: livros, louzas, lápis, papel! Já agora as minhas economias terão uma aplicação mais útil do que tinhas nos problematicos bilhetes de loteria e outras asneiras com que entretenho a imaginação...⁹ (ALMEIDA, 1913, p. 63).

⁹As palavras estão empregadas conforme se encontram no ano de edição da obra, 1913.

O trabalho árduo no campo e o conhecimento da mulher da cidade tornam-nas vitoriosas. As filhas crescem e se casam. Aqui, a tônica do discurso de Júlia Lopes é que a mulher e a família se refaçam por meio do trabalho honesto e estudos, numa forma de se combater o conformismo ou a autopiedade impostos pela sociedade. É interessante ressaltarmos que *Correio na roça* teve seis edições e a última, datada de 1933, conforme Margarida Lopes de Almeida, filha da autora, “rendeu direitos autorais suficientes para que ela pudesse levar toda a família para a Europa (TELLES, 2012, p. 463).

Diferente do teor que se esperava de uma mulher da época, Júlia Lopes traz em *A Silveirinha* (1913) e *A falência* (1901) assuntos que discutem problemas de ordem familiar, social e financeira. Na primeira, critica-se a sociedade fútil burguesa, a submissão da mulher ao marido e denuncia a hipocrisia do fanatismo religioso. Destaca o poder da igreja, um aparelho repressor ideológico e patriarcalista, representado pelo padre sedutor, o francês Pierre, quem se aproveita das fiéis, motivo que levou a obra à censura, promovida pela igreja católica na época, a qual exercia forte influência de repressão no comportamento feminino. Segundo Muzart (2014, p. 135), “Um exemplo, o livro de Frei Pedro Sinzig, *Através dos romances* (em que estabelece notas sobre 21553 livros de 6657 autores). Neste, os próprios romances de Júlia Lopes de Almeida são violentamente censurados, como *A Silveirinha*”. A personagem,

de aparência delicada, guardaria, embora depois de casada vinte anos, o nome por que fora sempre conhecida em solteira: - Silveirinha-, tanto era nela acentuada uma expressão de inconfundível individualidade (ALMEIDA, 1997, p. 74).

Silveirinha é uma moça forte, casa-se com a condição de que se mantenha seu nome de solteira. Decide casar-se depois de ser aconselhada pelo padre a ajudar a salvar a alma de um homem honesto, o Dr. Jordão; simpático, cuidador de ricos e pobres à mesma maneira, porém, ateu. A conversão dele se daria a partir da esposa, tão devota à fé católica. A intriga se dá por conta dos conselhos em encontros diários que o padre tem com a moça. Ela relata o que se passa entre ela e o marido e o clérigo aproveita para fazer desse momento uma oportunidade de flertes. Em uma dessas oportunidades, uma rival de Silveirinha desde os tempos de escola, a qual o padre já se mostrara afeiçoado, entra na sacristia e os vê em uma cena de desconcerto. Logo as outras mulheres da cidade fazem correr a notícia de uma possível relação proibida. A mulher fica mal falada, e, por isso, doente, febril, enquanto o padre mantém sua fama de santo e sábio, principalmente após o marido ateu conseguir sobreviver a uma autópsia. Ele se salva e, grato aos cuidados da esposa, aceita usar uma

medalhinha no pescoço, de forma que a cidade reafirme a fé nos milagres do francês. Além da crítica às damas da alta sociedade e ao clero, a escritora demonstra que “não suporta os preconceitos estreitos, ridiculariza as carolas em todos seus livros, assim como as credences das mulheres cartomantes e coisas do mundo sobrenatural” (TELLES, 2012, p. 466).

Por sua vez, *A falência*, diferentemente dos demais romances, não foi publicado primeiramente em folhetins, mas “pensado, trabalhado e revisado por vários anos” (MUZART, 2014, p. 137). É considerado um dos mais emblemáticos trabalhos da autora, pois discorre sobre o encilhamento que afligia o Brasil do início do século XX e aborda um tema delicado, o adultério. Um médico inserido na família para cuidar da filha doente do casal acaba por criar o desencadeamento da relação extraconjugal. Ele molda Camila, a protagonista da obra, a seu modo. Embora muito conservadora e defensora dos valores morais burgueses, como o casamento, Júlia Lopes não faz o julgamento à personagem como o faria a sociedade, é um olhar de compreensão. Dada a falência, o marido sucumbe à derrota e comete suicídio. Embora sofra a morte do cônjuge, passados meses, Camila sente-se mais disposta e seu desejo pelo médico reacende e os dois voltam a se encontrar ali mesmo, onde moram todas as mulheres. Em uma dessas visitas, o médico e a mulher são surpreendidos pelo filho de Camila, que cobra dela uma postura no sentido de casar-se e não dar mau exemplo às irmãs. Ela decide procurar o médico e é surpreendida quando ele diz que é casado. Nesse momento, uma comunidade de mulheres, abandonada à própria sorte, vê-se obrigada a buscar, por meio da alfabetização, que a própria mãe se encarrega de oferecer às filhas, um meio de sobrevivência a fim de que não dependam de homem algum. Despreparadas diante da situação que se encontravam, mas movidas pela solidariedade da confraria de mulheres tão recorrente nas obras de Júlia Lopes, elas se refazem e, mais uma vez, reforça-se a noção de que é possível viver sem que se tenha como pavimentador de caminhos um homem.

Por seu turno, *A intrusa* (1908) traz como protagonista Alice Galba, jovem e solteira, uma representação da moça determinada e disposta a lutar para conseguir refazer-se após ficar em situação de dificuldade em decorrência da falência e morte do pai que, assim como em outros romances, provoca a derrocada da vida de sua família. Alice diz na entrevista de emprego, uma vaga a ser preenchida como governanta na casa de um viúvo, que trabalha por necessidade. Lá ela cuidaria da casa e da menina, que é a primeira a ser conquistada. O viúvo Argemiro Menezes é um rico aristocrata, que impôs à moça nunca ser vista. Quando ele entrasse em casa, ela deveria desaparecer e não dirigiria a ele uma só palavra. A forma como Alice conduz seus trabalhos impressiona o viúvo, tanto pelo bom gosto, eficiência e por

alguns livros ingleses deixados pela casa. Alice trabalha para cuidar da casa e de um casal de criados que moraram com ela após a morte do pai, os quais já estavam doentes e dependiam dela. A moça escolheu viver em uma casinha reclusa, “somente para escapar do destino de toda moça naquele tipo de sociedade, casar e ficar fechada (TELLES, 2012, p. 457). O viúvo vai deixando-se encantar pela figura da moça até que, no final da história, eles se casam. No enredo, há a sogra do viúvo, que tenta atrapalhar a união, mas é inútil. A senhora lança mão até mesmo da cartomancia a fim de que essa união não se realize. Quanto à escolha de Alice ao casamento, foi uma outra visão proposta pela autora, pois a profissão de governanta não é uma possibilidade de crescimento pessoal e mudança em relação ao mundo e, diferente disso, “a governanta vai de uma prisão, junto aos pais, para a outra, a do marido, passando pela anulação total ao servir sem ser vista” (Ibid, p. 457).

Cruel amor (1921) é um romance que trata do ciúme, um tema que norteia a vida das personagens. Nele são contadas histórias paralelas: uma é a de Ada, quase noiva de Rui, um rapaz pobre e muito ciumento. A moça se apaixona por outro, Eduardo, rico e elegante. Ada resolve fugir e viver o amor. A outra história conta a vida de Maria Adelaide, noiva de um pescador negro, Flaviano, o qual é fascinado pela noiva, por quem nutre ciúmes demasiados. Ela, seduzida pela cor mais clara que a de seu noivo, apaixona-se por Marcos. Decide fugir para viver com Marcos e é assassinada pelo possessivo Flaviano. Outras histórias de sofrimento feminino são contadas no romance, como a mãe de Rui, tantas vezes espancada pelo pai. Como cenário, traz do Rio de Janeiro a Copacabana ainda em estado natural, sem palacetes, bondes e edificações. O que se representa são as histórias dos pescadores em meio à paisagem repleta de dunas, bromélias, pitangueiras que, ao final, já começa a ser ocupado pela especulação imobiliária, fato responsável pela saída dos trabalhadores e chegada de rapazes e moças de elite. Em *Cruel amor*, bem como nos demais romances, é possível notarmos detalhes de um olhar atento da escritora que, para produzir suas obras, “fazia-se de etnóloga” (Ibid, p. 458), o que lhe conferia uma escrita mais verossímil possível.

Obras finisseculares, *A viúva Simões* (1897) e *Memórias de Marta* (1889) trazem para o debate as relações entre mãe e filha e apresentam um panorama urbano e os problemas resultantes do crescimento das cidades. O modo como Júlia Lopes conduz as narrativas dessas duas obras, entre outras, faz da autora diferente das demais da época, pois, em conformidade com a pesquisadora Zahidé Muzart (2014), ainda se temia o valor da crítica e preferiam tender mais à brandura do Romantismo, embora já estivesse em decadência. O olhar analítico e as questões trazidas à luz pela autora conferem a ela uma aproximação maior ao Realismo e

também ao Naturalismo, sem os extremos de outros autores da época e, em alguns momentos, um “acentuado subjetivismo romântico” (SALOMONI, 2007, p. 8).

Em *A viúva Simões*, terceiro romance da autora, o cerne da questão está entre a relação mãe, conhecedora das artes da sedução, e filha, inocente, e a paixão delas pelo mesmo homem. Ernestina, a mãe, reencontra um antigo amor, Luciano, que, recém-chegado da Europa, é tomado pela ideia de ter um caso com a rica viúva. Porém, o homem se envolve também com a menina. Na trama, mãe e filha tornam-se rivais. A mocidade de Sara incomoda a madura Ernestina. Nasce aí um sentimento de inveja pela filha. Em virtude dessa disputa por Luciano, a mãe confronta a filha: “Sara! Vamos ver qual de nós duas vence!” (ALMEIDA, 1897, p. 73). No desenrolar da trama, Sara fica doente, acometida pela febre amarela tão comum à época, que a deixa em estado de dependência da mãe. Ernestina, sentindo-se culpada, pede ao antigo amor que as deixe em nome da paz e da família. É válido ressaltar que, na mãe, o homem enxergava, sobremaneira, seus predicados sexuais:

Não era positivamente como marido que ele queria beijar a boca pequena e rubra da viúva Simões! (...) O corpo esbelto e ondeante da moça, o negro azulado do seu cabelo farto, a doçura dos seus olhos rasgados e úmidos o moreno quente da sua pele rosada, acendiam-lhe no coração, não o amor puro e casto que o homem deve dedicar à companheira eterna, mas o fogo sensual de uma paixão violenta e transitória (Ibid. p. 54).

Para ele, ela é uma “bacante”. Por tentar reviver esse amor e lutar por ele, há na personagem de Ernestina uma desnaturalização do amor materno, o que soava muito avesso à época. Presas no solar de Santa Teresa, mãe e filha “[p]ermanecem encarceradas nos anseios-culpas, na consciência e na loucura próprias da mulher numa sociedade que não lhe dá oportunidades” (TELLES, 2012, p. 451). A viúva que dá nome à obra é mais um exemplo de mulher que sucumbe à viuvez, enfrenta os problemas e escolhe aquele que era tido como o mais valoroso e nobre sentimento defendido pela autora da obra: o amor de mãe.

Por sua vez, publicado antes da obra ícone do Naturalismo, *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *Memórias de Marta* (1889) antecede o cenário insalubre do crescimento desordenado das cidades e os problemas decorrentes dele, tais como doenças, a morte em consequência delas, a prostituição. Evidencia-se a questão do Determinismo em relação ao meio na forma como Júlia Lopes discorre sobre o espaço e os grupos étnicos retratados, embora suavizados, por tratar-se de uma escritora com uma ótica ainda muito envolta à atmosfera romântica na forma como se dava o manejo com as palavras, conforme comentado anteriormente. Da relação de aproximação da autora com os considerados cânones da época, é válido lembrar que

ao decorrer da leitura encontramos muitos pontos de contato entre as duas obras [*Memórias de Marta* e *O Cortiço*], perfeitamente aceitáveis em razão dos dois autores conviverem no mesmo espaço, na mesma época, e relacionarem-se amigavelmente, fato comprovado pela correspondência trocada entre os dois artistas (SALOMONI, 2007, p. 15).

As duas obras se aproximam, principalmente, ao transporem “para a literatura esses labirintos infectos de degradação humana onde se amontoam os despossuídos” (TELLES, 2012, p. 165).

Em *O cortiço*, o ambiente que dá nome à obra é o protagonista, e o narrador, que vê a história com um olhar onisciente, é apartado dela. Na obra de Júlia Lopes, a descrição do cortiço se dá por meio da narração dos fatos a partir da memória de Marta. Diferente da visão dada às personagens de Azevedo, caracterizadas em sua maioria com adjetivos estigmatizadores, em *Memórias de Marta* “os pobres não são chamados ‘gentilhas’, nem sua situação resulta de taras hereditárias. Ela os trata como deserdados, como vítimas de um mundo desigual” (Ibid, p. 447). Júlia, por intermédio dos olhos de Marta, entra em um ambiente a ela não habitual para criticar as discrepâncias sociais e econômicas da época, além de enfatizar, novamente, que, mesmo após a morte do patriarca da família, a vida pode ser refeita a partir da busca pelo conhecimento. Marta, uma heroína diferente das demais da época, porque feia, pobre, muito tímida, cresce pelo esforço e empenho de uma mestra em ajudá-la. É dessa forma que conseguem sair, ela e a mãe, do cortiço e, mais adiante, passa em um concurso para ser professora e é nomeada no dia do casamento de Luís, rapaz por quem ela se apaixonou, mas preferiu outra, rica e mais bonita. Realizada pela conquista da independência alcançada como professora em uma escola normal, Marta vê-se feliz e não deseja um casamento: “Não desejo casar-me [...] - Alcancei uma posição independente: não precisarei do apoio de ninguém (ALMEIDA, 2007, p. 149), mas, por insistência da mãe, já preocupada com a morte que se aproximava, casa-se. O discurso patriarcal é reforçado nas palavras da Marta-mãe: “Ouve-me, filha: a reputação da mulher é essencialmente melindrosa. Como o cristal puro, o mínimo sopro a enturva... Pensa” (Ibid, p. 150). Marta sente-se feia e sabe da importância que tem a beleza para o gosto masculino. Desprovida dessa qualidade, acreditava que seria quase impossível viver um grande amor. O casamento sem amor pode parecer uma contradição ao que apregoava Júlia Lopes, mas, conforme Simioni (2008), isso pode se dever ao fato de a obra ter sido escrita quando a autora contava seus vinte anos de idade.

Retomando a temática do casamento como instrumento de ascensão social, já trabalhado por José de Alencar em *Senhora* (1874), Júlia Lopes trabalha, em *A isca* (1922), com as consequências da compra do casamento, enquanto Alencar foca o olhar no processo da negociação. É importante notar que a semelhança vai muito além do tema, uma vez que a autora nomeia seu personagem como Antônio Seixas, mantendo o sobrenome do personagem de Alencar. O jovem interesseiro que integra a narrativa se casa com uma mulher rica, tola e despreparada. O sogro, que gasta todo o dinheiro de forma desmedida, os deixa em condições modestas. É aí que o marido, nulo de habilidades e ávido por negócios fáceis e meios espúrios, utiliza a mulher, Isabel, como uma isca para conseguir, por intermédio de um ministro, um emprego. Consegue e enriquece das manobras que o levaram ao *status* desejado. Cheio de si, ofende a esposa, em virtude de boatos amorosos surgidos a partir da forma como se pleiteou o emprego. Ela se recente e, muito consciente se sua inocência roubada, responde:

Eu sou a isca. Fui a isca... e não tenho sido outra cousa desde que me conheceste, (...) Estás rico, estás farto, não precisa de mais nada, podes zangar-te e defender a tua honra, mas a ingênua morreu e a outra mulher que existe dentro de mim, melhor é que não me provoques, para que não te diga as verdades desagradáveis (ALMEIDA, 1922, p. 84).

Mais adiante, o casal conversa e se reconcilia. Aqui, se reforça a importância do amor familiar e a crítica ao aspecto comercial do casamento, enfatizando a figura feminina como alguém que se torna crítica e consciente de suas atitudes e das de outrem.

Em *A casa verde* (1932), escrito juntamente com seu marido, Filinto de Almeida, e assinado inicialmente com o pseudônimo “A. Julinto”, narra-se a história gótica de uma casa com ares de mau-assombro, que, na verdade, esconde o segredo de uma jovem, caracterizada como independente, dada aos negócios e inteligente. Sentindo-se ameaçada por um jovem que parecia querer entrar na casa e roubá-la, a moça dispara uma espingarda e acaba por atingi-lo. Resolve escondê-lo do pai e contrata um médico para cuidar do ferido, o qual aceita guardar o segredo. Nessas entradas e saídas da casa por uma porta lateral, aumentam os bulícios do tal assombro. O médico se apaixona pela moça e se casam. A casa em ruínas, de estilo português, é uma metáfora do Brasil e suas heranças coloniais em um cenário de declínio da República. Chama-se a atenção para uma personagem feminina, uma trabalhadora italiana, que, em uma fala de revolta, após um incêndio na fábrica, ao ser inquirida pelo dono, diz:

Ah! ah! pensas que eu também não trabalhei, eu? Sou da Europa, como tu! tu és da Inglaterra poderosa, senhora do mundo; eu sou da velha Itália, nação de pobres.(...) Envelheci servindo ao patrão e ao amante que me roubou de meus pais. Desgraçada coisa, a mulher! Quando para um e para outro fui tida como inútil, deram-me um pontapé e... vai mendigar! Tive ódio da minha

terra, e da minha gente e fugi. Aqui estou agora semeando ruínas, nem outra coisa pode plantar o desespero e a miséria (ALMEIDA, 1934, p. 34).

No que tange aos textos dramaturgicos, em consonância com os demais gêneros, e sob a percepção advinda do Realismo, Júlia Lopes delinea as personagens conforme seus valores defendidos e explora as figuras das personagens que caracterizam a sociedade tal qual a época. Nessa produção, a autora desenvolveu

Temas como a escravidão, a agiotagem, o arrivismo social, o conflito intergeracional, a educação feminina, a assimetria das relações de gênero, a estratificação social e o correspondente preconceito de classe, o casamento por interesse, as convivências sociais, os vícios humanos, (a jogatina figura como o mais recorrente) e suas virtudes (a humildade, a retidão de caráter, a generosidade etc (FANINI, 2016, p. 45).

Diferente das determinadas Eva – *A família Medeiros*, Alice – *A intrusa* e Camila – *A falência*, a personagem apresentada em *Pássaro tonto* (1934), seu último romance, é sem ideais, cujo objetivo é ser a mais rica, bela e elegante; julga-se esperta, pois foge para sair e se divertir em boates, é audaciosa e sedutora, mas é próprio pássaro tonto do título. Sua astúcia não garante autonomia nem mesmo na hora de escolher com quem se casar, ao contrário, é escolhida por um único que a quer e, tão somente, por seu dote físico: o seio que fica à mostra em uma de suas bebedeiras. O fetiche do rapaz causa-lhe a vontade de desposá-la. Sem dilema existencial, sua preocupação é a vida ociosa na segunda década do século XX, em Paris. Esse, distinto dos demais romances, mostra uma mulher diferente, porque fútil e descompromissada com a realidade. Júlia Lopes demonstra certo desalento, pois “[b]atalhara durante quarenta anos tentando criar um modelo de mulher para as gerações vindouras e não enxergava, diante de si, nenhum resultado (...) e, já idosa, não presenciava bons resultados” (TELLES, 2012, p. 472).

A família e suas relações, tão discutidos por Júlia Lopes, ganham destaque em quase todos os contos de *Ânsia eterna*. Consideramos interessante ilustrar esse debate em três deles: “As três irmãs”, “A morte da velha” e “A valsa da fome”, em que se relativizam o amor e o desprezo, pois tratam do sentimento não somente entre mãe e filho, ou marido e mulher, mas abrange laços fraternais. No primeiro conto, é narrada a história do encontro de três irmãs, D. Teresa, D. Lucinda e D. Violeta, as quais não se veem há mais de trinta, quarenta anos. A primeira, a mais velha delas, sentia que “[o] seu corpo, nunca amado, caía, como um feixe de ossos partidos, para a sepultura” (ALMEIDA, 2013, p. 184). Com o medo da morte que sentia se aproximar, enviou uma carta para as irmãs convidando-as a irem até a casa onde morava desde suas mocidades para que pudessem escolher o que quisessem de lá, pois

só as irmãs receberiam com amor aqueles trastes antigos, em que tantas vezes rolaram juntas, onde os pais presidiam às suas travessuras de crianças e onde, depois, os noivos as beijaram com embriaguez...” (Ibid, p. 184).

Com muito afinco, D. Teresa havia cuidado de tudo desde que seus pais morreram e guardado exatamente como eram e, por isso, “vagava no ar das suas salas um cheiro de mofo, denunciador do triste isolamento da sua vida de solteirona, sem sobrinhos, nem afilhados, nem ninguém!” (ALMEIDA, 2013, p. 184). D. Lucinda, a segunda delas, recém viúva do segundo casamento, morava na Argentina, em um palacete, sobre o qual, garbosamente, se orgulhava de falar. D. Violeta, a mais nova das três, morava na Bahia com o esposo, “onde estava gozando os triunfos acadêmicos dos filhos e os respeitos delicados do seu *velho*” (Ibid, p. 18, grifo da autora). Para receber as irmãs, D. Teresa pediu à sua governanta, Emília, que deixasse tudo ao gosto delas, exatamente como à época que moravam juntas. Cada uma em seu quarto. A fim de muito agradá-las, D. Teresa recomendou: “para a mana Lucinda arranja o quarto azul, aquele da esquina... era o quarto de solteira, ela gostava de canários... tinha sempre uma gaiola no quarto... era isso: bota lá a gaiolinha dourada do canário novo... (Ibid, p. 184). Para comprazer a irmã a caçula, dizia: “prepara o quarto branco, das três janelas... Era o quarto dela! Vê se arranja muitas flores.... Violeta era a nossa jardineira....” (Ibid, p. 183).

O dia tão aguardado chegou. “D. Teresa esperava as irmãs com os olhos luminosos, molhados de lágrimas” (Ibid, p. 186). As duas irmãs pareciam mais jovens, embora já fossem todas velhas e dona Teresa as admirava “com certa alegria invejosa” (Ibid, p. 186), pois ela “era a mais acabada! Faltava-lhe o amor, faltavam-lhes as sagradas agonias da maternidade, e sua existência passiva, concentrada, inerte, levava-a àquele ponto, de passa seca” (Ibid, p. 187). As três senhoras reuniram-se para uma conversa enquanto olharam-se com tristeza e os lábios sorriam, “houve uns suspiros mal disfarçados e um brilho de lágrimas, que pareceu molhar ao mesmo tempo os olhos de todas, sem rolar pela face de nenhuma” (ALMEIDA, 2013, p. 187). A irmã que chegara da capital argentina se antecipou em dizer que não poderia voltar e foi a primeira a desdenhar das mobílias da casa e, rindo-se: “Teresa! (...) [i]sto é horrível! Nós *outras* temos coisas modernas, vindas de Paris! Meu marido gastava todos os anos uma fortuna em quadros, em louças, em cavalos e roupas!” (Ibid, p. 188, grifos da autora), ao passo que D. Violeta declarara: “Eu já não me importo com luxos... meus netos acabam com tudo! A não ser à missa não vou a parte alguma... o que quero é ter muito espaço para as crianças e uma capela bonita. Em minha casa celebra-se sempre, com alguma pompa, o mês de Maria... É o nosso sistema” (Ibid, p. 188). Conforme iam conversando, mais D.

Teresa se surpreendia e decepcionava com as irmãs. O desprezo com que se referiram às mobilhas feriram-na e

não chorava por vergonha, com respeito às irmãs, que vinham mais fortes, com outros hábitos e outros gostos, *cada qual educada por um marido, com o espírito influenciado pelo espírito deles*: uma adorando o luxo, a outra a família e a igreja. Era bem certo, o casamento e a distância roubaram-lhe as irmãs para sempre; a Lucinda e a Violeta de outrora estavam enterradas em algum cemitério de virgens; aquelas duas velhas de gênios opostos... não eram elas (Ibid, p. 189, grifos nossos).

O desgosto de D. Teresa foi maior à noite, quando D. Lucinda mandou tirar do quarto a gaiolinha e D. Violeta desaprovou as flores no quarto, retirando-as de lá. A anfitriã chorou e pensou: “Eu, só eu amo esta casa, não porque seja minha, mas porque era *nossa*... Serei melhor do que elas? De onde vêm esta ternura e esta saudade que elas não sentem?” (ALMEIDA, 2013, p. 190, grifos da autora). Ela percebeu que o laço de afinidade que as unia não mais existia, uma vez “[a]intenção de manter a afinidade viva e saudável prevê uma luta diária e não promete sossego à vigilância” (BAUMAN, 2004, p. 35), o que não foi mantido por elas, dado que as vidas construídas a partir de suas novas famílias, com outros valores e “cada qual educada por um marido, com o espírito influenciado pelo espírito deles” (ALMEIDA, 2013, p. 189), distanciaram-nas não somente fisicamente, mas fizeram de suas relações nada mais que vínculos parentescos perdidos no tempo.

No dia seguinte, D. Teresa mandou recolher todas as coisas e colocá-las no fundo do quintal. Muito magoada, imaginou que escreveria um bilhete no qual mandaria queimar tudo após seu enterro. Não escreveu e morreu dois dias depois. De forma prática, “D. Violeta recolheu as imagens do oratório, como lembrança piedosa; D. Lucinda, nada. Venderam a casa, repartiram os bens... e cada uma foi para o seu destino” (Ibid, p. 190).

Júlia Lopes traz um olhar crítico para como se dá o processo de banalização das relações familiares. É um conto que causa consternação em quem lê, uma vez que se “avulta a personagem que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeções, transferência etc” (CANDIDO, 2002, p. 54). Mesmo sabendo que estamos diante de uma obra a qual nos traz histórias que surpreendem e/ou chocam, trata da relação entre irmãs, o que nos gera, também, uma expectativa de ternura ao descrever a ansiedade e boas intenções com que D. Teresa espera receber as irmãs. D. Lucinda é o reflexo da empáfia das camadas mais abastadas da sociedade, as quais, quando valorizam mais as posses, minimizam os valores humanos. Retrato da ganância, pois, mesmo

muito rica, não desprezara parte da herança. Não fala de ninguém com afeto, refere-se apenas a seus luxos. A segunda, menos pernóstica, reflete a hipocrisia que se esconde em meio à religião, pois, além de afirmar-se muito crente na fé católica, recolheu do oratório as imagens como sinal de piedade, mas não demonstrou a mesma piedade pela irmã idosa e sozinha. D. Lucinda e D. Violeta são o retrato do egoísmo. Não apreciaram o momento idealizado pela irmã e não demonstraram respeito a ela. Frias e materialistas, ilustram que, “a menos que a escolha seja reafirmada diariamente e novas ações continuem a ser empreendidas para confirmá-la, a afinidade vai definhando, murchando e se deteriorando até se desintegrar” (BAUMAN, 2004, p. 35).

Além da relação familiar dissoluta traçada pela autora, Júlia Lopes reforça a importância que há o casamento e a maternidade em suas obras. A reflexão que D. Teresa faz de si e de suas irmãs a põe em uma situação de desmerecimento, pois não ter se casado e não ter sido mãe a fez sentir-se feia, murcha, sem vida, diferente das irmãs, como se esses valores tornassem ou fizessem a mulher mais mulher.

A velhice e seus desencantos, tendo como pano de fundo as relações familiares, voltam a figurar a obra no conto “A morte da velha”, narrativa dedicada a Presciana Duarte de Almeida, que nos alude ao conto “Feliz aniversário”, de Clarice Lispector (1925-1977), incluído na obra *Laços de família* (1960), o qual também traz na figura da protagonista uma senhora idosa a representação de como se dá a velhice em meio a uma família indiferente à questão do envelhecimento e o sentimento de abandono tão comum a essa fase da vida.

No conto em análise, Júlia Lopes apresenta-nos D. Amanda, a irmã mais velha do funcionário público e viúvo Luciano, a quem devotou cuidado como se fosse mãe. D. Amanda morava com o irmão e as sobrinhas. Muito velhinha e já sem mobilidade, trabalhava em sua cadeira de rodas para ajudar nas despesas, “cosia as meias de toda a gente de casa, cortava papéis de balas para a vizinha doceira e rendas para os pudins de confeitarias. Ganhava pouco, e esse pouco o dava, tão habituada estava desde moça a trabalhar para os outros” (ALMEIDA, 2013, p. 157). Luciano era mal-humorado e sem paciência com a irmã, mas ela, muito generosa,

gozava, relatando os episódios de meninice dele: os caprichos que lhe fazia para o não ver chorar, as horas que perdia do sono para o embalar nos braços, os sustos com as doenças e as quedas, e uma noite que passara em claro para fazer um traje de anjo com que Lucianinho foi à procissão do Corpo de Deus (Ibid, p. 156).

Os males da idade avançaram e tia Amanda começou a perder a memória, a habilidade com as mãos e os trabalhos ficaram escassos até acabarem em definitivo. A tristeza a pôs a chorar. Sabia que tudo ficaria mais difícil, pois “o irmão não lhe dava nada” (Ibid, p. 157). Problemas comuns a quem enfrenta a velhice, posto que traz consigo

consequências psicológicas: certos comportamentos são considerados, com razão, como característicos da idade avançada. Como todas as situações humanas, ela tem uma dimensão existencial: modifica a relação com o indivíduo com o tempo e portanto, sua relação com o mundo e com sua própria história (BEAUVOIR, 1990, p. 16).

O problema entre eles aumentou quando tia Amanda precisou penhorar um relógio antigo para ajudar uma família de viúva com sete filhos e uma comadre tísica. As sobrinhas souberam da desfeita e sentiram-se enfurecidas, dado que a tia havia prometido o valor do relógio para a primeira que se cassasse. Contaram ao pai e ele foi ter com uma irmã uma conversa muito dura, pois sua preocupação era que os de fora soubessem da precariedade financeira enfrentada. Aquilo o desmoralizava. Falou em tom colérico. A irmã “curvava a cabeça ao irmão, e obedecia-lhe, e temia-o! ela, que o criara desde pequenino, que por causa dele perdera um casamento, que por causa dele tinha sempre sacrificado!” (ALMEIDA, 2013, p. 159). Mas ela pensava: “Aquilo é doença; não é *ruindade* de coração!” (Ibid, p. 160, grifos da autora). A senilidade ia avançando e, desde a última conversa que teve com Luciano sobre a ajuda que ele negara à família da viúva, a situação de debilidade de D. Amanda aumentou. Agora dependia de todos para tudo. A criada ria-se dela. As sobrinhas, que também foram cuidadas por ela, já não se importavam mais e “Luciano repreendia-as, mas ia dizendo que efetivamente a irmã era insuportável!” (Ibid, p. 161).

O clímax da narrativa acontece quando, aos gritos de “fogo” de uma criada, todos correram para se salvar de um incêndio que havia começado dentro da casa. Tia Amanda, vendo tudo aquilo, não podia se mover e assistia a tudo aterrorizada, ao passo que

o irmão empurrava as filhas, atava num guardanapo as joias tiradas à pressa de uma cômoda, punha na mão da criada os talheres de prata, olhava para trás, para o fogo que vinha lambendo a parede, impelido pelo vento; corria, atirava para o telhado os móveis leves, pressurosamente, abria e fechava gavetas, e saltava por fim também pela janela, para o telhado do vizinho, o único meio de salvação que a Providência lhe oferecia! (ALMEIDA, 2013, p. 162).

Tia Amanda ficou pasmada com a atitude de fuga do irmão e percebeu, enfim, que ele carregava, sim, um coração cheio de “ruindade”. O fogo foi aumentando e avançando contra a velha, enquanto ela “sorria com ironia, lembrando-se da precaução do Luciano em arrecadar

as coisas que ela, a irmã abandonada, lhe ajudara a ganhar...” (Ibid, p. 162). Sua esperança surgiu quando viu um vulto pela janela. Era um bombeiro que entrava para resgatá-la, enquanto ela desejava ser o ingrato irmão. Tia Amanda, num gesto a pedir que se retirasse, negou a ajuda do homem que estendia a mão para ajudá-la. Desfecha-se a narrativa, em assombro, quando “um rolo de fumo negro interpôs-se entre ambos, como véu de crepe. Perderam-se de vista. O bombeiro voltou para fora, quase asfixiado. A velha fechou os olhos e esperou a morte” (Ibid, p. 157).

Nesse conto, Júlia Lopes discute a desvalorização presente nas relações familiares no que se refere à pessoa idosa. Sintetiza nas palavras da família, sobretudo do irmão, a ingratidão e a indiferença com que a pessoa é tratada após não ser mais útil e não ter, materialmente, o que oferecer. Tia Amanda resignou-se a uma vida de devoção ao irmão e à família, deixou de se casar para cuidar dele; trabalhou até o findar de suas limitações e, embora cheia de razões para constatar a mesquinhez do irmão, preferia afirmar e repetir para si a falsa ideia de que ele era doente, não de má índole. Para ela, cuidar da família significava “um gesto amoroso para com o outro. [Era] a mão estendida buscando outra mão ou a mão que se abr[ia] para a carícia essencial” (BOFF, 2008, p. 7). Aceitar a maldade do irmão, cuidado e amado como um filho, era ter diante de si a figura monstruosa que não corroborava a pessoa a quem ela destinara tanto carinho. Tia Amanda dedicou a vida a cuidar daquela família, assumiu para si o papel de mãe, atestou que “cuidar é mais que um ato; é uma atitude. Portanto, abrange mais que um momento de atenção, de zelo e de desvelo. Representa uma atitude de ocupação, preocupação, de responsabilização e de envolvimento afetivo com o outro” (Ibid, p. 7).

As filhas, desagradecidas, seguiram os valores do pai. Enquanto a tia tinha o relógio para lhes oferecer, era tida com outros olhos; minada a possibilidade, a velha passou a ser um peso para elas. Além da fragilidade nas relações familiares, movida pelo valor econômico, Júlia Lopes traz para a obra uma crítica à sociedade pela forma como se vê o idoso, aquele que, após ser tão útil e tanto oferecer, perde seu valor, torna-se uma carga e sente-se abandonado. Ainda que “[a]velhice do outro se torn[e] uma lembrança antecipada da própria velhice e o contato com a pessoa idosa abal[e] as fantasias defensivas que são construídas como muralha contra a ideia de sua própria velhice” (SOUZA, 2003, p. 1), as atitudes de Luciano, para quem o material foi o mais importante todo o tempo, não se justificam, apenas denotam, sobretudo na oportunidade que teve de se redimir das atitudes vis, a ótica reificante que teve ao fechar da narrativa. Saber que a irmã se desfaria em chamas não foi suficiente

para torná-lo humanizado. Dada a decepção desmedida, a velhinha, abandonada há tempos pela família, preferiu entregar-se à morte.

No que lhe diz respeito, no conto “A valsa da fome” o amor fraterno é revelado de forma diferente. É nele narrada a história de um artista, Hipólito, que, muito triste, está entregue à extrema miséria. A narrativa segue seu curso a partir da tarefa que tinha um “rapaz gordo, metido a literato” (ALMEIDA, 2013, p. 207) de contratar um pianista para a festa na casa da tia. Eis que o rapaz encontra Hipólito, “cabisbaixo, contemplando as ruínas dos botins” (Ibid, p. 209), a quem lhe oferta a oportunidade de apresentar-se naquela noite. Conversam sobre o evento. Hipólito falava da saudade que sentia de tocar piano e da fome que o consumia. O sobrinho encarregado da busca pelo artista, na tentativa de convencê-lo a ir ao evento, disse: “-Mais uma razão para ires tocar à casa de minha tia.(...) Lá matarás a fome a peru trufado e as saudades do piano num excelente *Bechstein*” (Ibid, p. 209). A saudade que Hipólito sentia se dava pelo fato de ter vendido, há cerca de seis meses daquele dia, o seu piano “para fazer o enterro à irmã, única pessoa da família que lhe restava ainda, e que morreu de penúria com outras complicações...” (Ibid, p. 208). Hipólito havia desaparecido após a morte da irmã, tamanha era sua mágoa. Foi um rompimento muito dolorido, pois, além de não ter mais nenhum familiar, os irmãos

amavam-se como nunca vi; ele tocava-lhe as suas composições e ela entendia-o, ia até ao fundo do seu pensamento, numa admirável intuição de arte, toda feliz, toda orgulhosa daquele irmão. Através do seu corpo diáfano como que se lhe via a alma iluminada e radiante (ALMEIDA, 2013, p. 208).

Após insistir, o rapaz convence o artista a ir até a festa. Dá-lhe um dinheiro para que alugue uma roupa e fique pronto. Hipólito é recebido com o choque do olhar das pessoas diante de sua aparência descarnada e, nas palavras de uma “dessas senhoras espirituosas e amigas de fazer comparações (...): – Quem teria tido o esquisito gosto de vestir aquela tocha funerária?” (Ibid, p. 207). Hipólito tomou seu lugar ao piano, emocionado, e “rolaram notas macias, num prelúdio que foi como que uma carícia por todas as teclas” (Ibid, p. 210). As pessoas dançaram a valsa que ele tocava e “[a] saudade da arte, a saudade dolorosa que havia tanto o pungia desafogava-se enfim!” (Ibid, p. 211). O pobre homem tocara incessantemente e tanto era sua ânsia que os convidados já diziam bastar. Para ele, não bastava. O tempo foi passando e

[h]avia mais de uma hora que durava aquela valsa, e Hipólito tocava sempre, exuberante, num alheamento místico, de sonho. (...) Levantaram-se todos, lívidos de espanto. A solenidade daquela loucura e a concepção de uma obra de arte e sua simultânea execução produziram em toda a gente o arrepio do gozo e o silêncio pasmo (ALMEIDA, 2013, p. 213).

No frenesi daquele momento, em que todos os presentes olhavam-no, “a fome estorcegava-lhe o estômago, fazendo-lhe escorrer pelas costas e os membros um suor de vertigem” (Ibid, p. 208). A plateia que o admirava mudava o tom e começava a ridicularizá-lo com gargalhadas, até que Hipólito desmaiou, exausto, sobre o piano. E o mesmo rapaz que o levou para a apresentação foi quem o acudiu.

Júlia Lopes dá um tom exagerado ao descrever a performance do artista e relata em entrevista a João do Rio:

Mandei o volume a uma das minhas primas em Lisboa e recebi logo uma carta sua. Oh! "A valsa da Fome", a verdade dessas páginas! Há dezesseis dias em Cascais deu-se um fato idêntico. Apenas o fim é que é diverso. Os rapazes levaram o pianista a jantar e ele desmaiou... Nós sorriamos (RIO, 1905, p. 11).

A autora chama atenção para a possibilidade real de que esta seria uma cena bem possível, pois não seria absurdo encontrar um artista na sarjeta, entregue à pobreza, quase em estado de inanição. Além disso, não deixa de criticar a postura das pessoas presentes ali, que, tão somente admiradoras da música promovida pelos dedos do pianista, eram alheias e egoístas à sua condição. Porém, o que destacamos nesse conto é a relação de amor fraterno entre o pianista e sua irmã, bem diversa daquela entre Luciano e tia Amanda do conto supracitado. O amor entre os dois irmãos, tão forte e verdadeiro, leva o rapaz responsável pela presença do artista na festa a refletir: “compreendo que para um homem não há amor tão doce como o de uma irmã, nem que maior saudade possa deixar” (ALMEIDA, 2013, p. 209). A valsa que Hipólito tocou naquela ocasião tirou-o momentaneamente daquele estado de miserabilidade. Rosenfeld (2002, p. 49) recorrendo a Goethe, aponta-nos que, por meio “da arte, (...) distanciamo-nos e ao mesmo tempo aproximamo-nos da realidade”. As lágrimas que lhes molharam a face mantinham Hipólito inserido na realidade de estar realizando seu grande desejo de tocar e, ao mesmo tempo, aproximava-o à irmã, pois a música os conectava. Quanto mais tempo tocava, mais podia senti-la presente. A música, além do amor, simbolizava um laço que podia uni-los após a morte.

Ao abordar os temas supracitados e levá-los ao público, “Júlia Lopes de Almeida escolheu pintar a sociedade de sua época e o fez nos vários romances com agudeza e perspicácia. E não procurou pintá-la sem problemas, ao contrário” (MUZART, 2014, p. 137), o que lhe confere características do Realismo, corrente literária inaugurada com a publicação

do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, escritor com quem a autora teve contato desde criança. Em suas palavras:

Eu era uma menina (...) cujos vestidos mal tocavam o chão, ele andava pelos seus quarenta anos, excedendo em dançar, por gentileza, para com a dona da casa. Ao levantar-me, da cadeira para dar-lhe o braço, eu tremia. Que iria eu dizer ao poeta de tão lindos versos? (ALMEIDA, 1941, p. 106-107 apud ELEUTÉRIO, 2005, p. 77).

Mais adiante, deixa explícito o frenesi ao dançar com “o primeiro escritor que pessoalmente conheci em minha vida, e a quem apertei a mão com o alvoroço de uma admiração de criança imaginosa” (Ibid, p. 78).

Por ter essa influência realista e desenvolver temas que discutem problemáticas voltadas não apenas ao universo familiar, como também ao social, mas de forma crítica, pode-se dizer que Júlia Lopes corresponde àquela literatura a qual Antônio Candido denomina interessada, pois, segundo o crítico, a literatura que se envolve com essas questões é “toda voltada, no intuito dos escritores ou na opinião dos críticos, para a construção duma cultura válida no país. Quem escreve, contribui e se inscreve num processo histórico de elaboração nacional” (CANDIDO, 1975, p. 18). Júlia Lopes não integra a tradicional lista de autores que formam a elite da literatura brasileira, tampouco é discutida pela crítica literária que a compôs, porém reflete a literatura comprometida e, portanto, representa a formação da literatura brasileira. Para a crítica literária feminina, a qual é responsável por resgatar as autoras que ficaram no limbo do esquecimento, republicando as obras, discutindo e trazendo a público seus valores tão significativos à cultura basilar literária brasileira, afirma, por exemplo, que “[n]o final do século XIX, é ela, [Júlia Lopes de Almeida] depois de Machado, o escritor mais importante do Brasil” (MUZART, 2014, p. 141).

1.3 Perfis femininos: subjetividades¹⁰ e percepções

Ao tratar das personagens femininas e seus perfis de forma que percebamos suas percepções de mundo, notamos que a elas Júlia Lopes deu características distintas, seja na classe social, seja na relação com a família ou a disposição para lidar com os infortúnios. De

¹⁰ Consideramos subjetividades o universo das sensações e emoções das personagens.

forma geral, na obra *Ânsia eterna*, a mulher é protagonista dos enredos, porém, em poucos deles, é ela quem os narra; em seu lugar, uma voz fala e abre, quando julga necessário, espaço para que a personagem se expresse. Diferente disso, quando protagonista homem, não regra, mas, geralmente, a história é narrada por ele; a ilustrar, os contos “O lote 578”, “O Redentor” e “A alma das flores”.

Ânsia eterna é uma obra na qual são apresentadas muitas dúvidas morais e, por serem textos construídos a partir do gênero conto, portanto mais breves, se baseia mais em imagens e sugestões, de forma que dispensa “parte das exigências estéticas do século XIX” (TELLES, 2012, p. 480). O foco está voltado para a personagem e como ela está disposta a agir, ou não, diante dos fatos. Os arquétipos de personagens aos quais Júlia Lopes dá vida na obra são

Seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações de modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (ROSENFELD, 2002, p. 45).

Expostas a “situações-limite”, como ilustra Rosenfeld, as mulheres representadas nos contos apresentam-se em condições de sofrimento, sujeição, desespero, angústia e, até mesmo, loucura. Protagonista ou não da história, ela está sempre figurando a vítima de uma situação. *Ânsia eterna* exibe um tom mais pessimista, lúgubre, representativo de figuras as quais não tiveram a ventura de viver as possibilidades de revezes das situações vividas pelas personagens romanescas. No decorrer da obra, o leitor não verá desfilar belezas diante dos olhos; diferente disso, as cenas são grosseiras e, em alguns casos, capazes de causar repugnância e assombro. *Ânsia eterna* traz a agudeza da vida, revelada, muitas vezes, em cenário de pobreza, dores, segredos, indefinições e angústias. As primeiras narrativas conduzem quem as lê a acreditar que não há outra expectativa, senão, a de se deparar, cada vez mais, com personagens desiludidas, as quais, em alguns casos, encontram na morte o escapismo para as desventuras experimentadas. São personagens que se apresentam em consonância com a realidade do mundo, “participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida” (CANDIDO, 2002, p. 65). Não podemos deixar de lembrar da existência de personagens que povoam o desdobramento do gênero, o estranho, mas que, embora envoltas em uma atmosfera surreal, traços psicológicos ou aflições a que estão sujeitas não as apartam das realidades às quais estão

inseridas as demais personagens que compõem a obra, dado que são perfeitamente compreensíveis e correlacionadas ao real.

Com o desígnio de ilustrar diferentes tipos de perfis femininos traçados por Júlia Lopes na obra que ora se discute, verificados com base em suas subjetividades e percepções, escolhemos as personagens de Ginoca, do conto “O voto”; Gilda, do conto “Perfil de Preta”; D. Catarina, de “Pela Pátria”, a moça, sem nome revelado, descrita no conto que dá nome à obra, “Ânsia eterna” e Umbelina, a jovem atormentada por uma horrenda ameaça, do conto “Os porcos”. São figuras femininas cujas personalidades e trajetórias revelam perfis distintos dos vistos nos romances, nos quais, embora sujeitas a diversos infortúnios aos quais a mulher do entresséculos era passível vivenciar, eram-lhes dadas, nas obras almeidianas, oportunidades de se tornarem sujeitos agentes de seus próprios destinos e se refazerem. Nos contos, por sua vez, as vicissitudes a que se deparam as personagens não lhes abrem muitas oportunidades a não ser escolher entre aceitar as mazelas a que estão submetidas e suscetíveis ou afugentarem-se sem que haja a possibilidade de solucioná-las. Há de se considerar, também, que as personagens vividas nessa obra de ficção têm um destaque maior que os panoramas sociais aos quais estão inseridas, de forma que “a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre pano de fundo social” (CANDIDO, 2002, p. 74), o que revela a concepção que norteia a obra e as intenções da autora, dado que “o autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas” (BAKHTIN, 2018, p. 11).

As personagens ora escolhidas refletem e acabam por enxergar o mundo numa perspectiva pessimista, reflexo do que lhes era reservado como sujeito feminino no século em que foram gestadas. No conto “O voto”, a personagem Ginoca, moça simples, sempre risonha, “saltitante e mimosa como a juriti” (ALMEIDA, 2013, p. 73), órfã de mãe, pintada como uma personagem romântica, dados seus gestos inócuos, morava no campo com o cuidadoso pai. Suas “faces cor de jambo maduro fizeram-se-lhe vermelhas como rosa de Alexandria” (Ibid, p. 74) ao ver chegar, ainda ao longe, seu noivo, o primo Maurício, estudante de medicina que, durante as férias, ia passar um tempo na casa do tio. O pai de Ginoca fazia-se apreciador do casamento do sobrinho com a filha, pois era “Um rapaz de mão cheia! (...) e sabe tantas coisas! Tem ciência para dez!” (Ibid, p. 75). Enquanto estava em férias na casa do tio, todos estavam felizes. Chegada a hora de Maurício voltar ao Rio, Ginoca cuidou em preparar o enxoval. O problema surge quando recebem uma carta avisando que Maurício estava à beira

da morte, acometido pela febre amarela, doença muito comum àquela época - curiosamente a mesma que mataria Júlia Lopes em 1934. Ginoca pede ao pai para ir visitar o noivo, mas é impedida. Na fazenda, tomados por um pressentimento de morte, o tio e a noiva de Maurício vivem atormentados pelo medo de perdê-lo. Ginoca, “já sem lágrimas, muito pálida, parecia um louca” (ALMEIDA, 2013, p. 77), quando as notícias já não chegavam mais, em um ato de desespero, “ajoelhou-se em frente ao quadro da Virgem e fez-lhe, com toda a fé da sua alma, uma promessa” (Ibid, p. 77).

Dois dias dali passados, receberam uma carta que lhes informava da recuperação de Maurício. O pai apressou-se em dizer à filha que o casamento não deveria tardar, afinal, dizia ele: “isto de cuidados e demoras não são coisas do meu agrado” (Ibid, p. 78), uma clara reprodução de um pensamento patriarcal. Que destino melhor poderia ter uma moça moradora do interior, senão o casamento com o rapaz bem-sucedido? É então que Ginoca torna-se “branca como o linho” (Ibid, p. 78) e diz ao pai que seria impossível a realização do enlace matrimonial. O velho, incrédulo daquela declaração, julgou que a filha devaneasse. Contudo, interrogado o motivo de sua declaração, ela revela: “- Fiz um voto... prometi a Nossa Senhora que se salvasse Maurício da morte, eu ficaria solteira a vida toda...” (Ibid, p. 79) e ele, embora muito abalado, concordou: “- Já que fizeste o voto... tens de cumpri-lo...” (Ibid, p. 79). O conto se encerra com a moça abanando a cabeça afirmativamente para o pai, num ar denotador da convicção de que a felicidade tão bem delimitada no início da história foi, definitivamente, interrompida, não com a doença de Maurício, mas com o voto de Ginoca. A ela foi exterminada a possibilidade de felicidade, pois a realização do matrimônio coroaria o quadro de perfeição que se encaminhava. A fé na religião, tão presente ao longo da obra, e o amor incondicional ao primo custaram-lhe sua nulidade como mulher. Não lhe restou nada além de ser reduzida à categoria de filha prendada e temente a Deus. É uma personagem que representa o perfil da mulher “piedosa, abnegada e, sobretudo, fiel e subserviente aos desejos e desmandos paternos. (...) [e] nenhum espaço para alargar suas ações e horizontes” (VIANA, 1995, p. 24). Quanto a Maurício, a vida não lhe tolheria a possibilidade de viver outros amores e realizar o sonho de outra moça, o casamento.

Por sua vez, em “Perfil de Preta”, conto dedicado a Machado de Assis, temos Gilda, a única personagem negra a protagonizar a antologia. A narrativa situa-nos em um período pós-escravagista, revelado pela figuração do espaço, um engenho, local onde ocorre o clímax da história e do qual Gilda faz parte como força de trabalho. Preta aparece na história com a missão de, naquele dia, fazer uma entrega que D. Ricarda, sua patroa, a incumbiu de realizar.

Seu caminho percorrido é descrito como verdejante, margeado por um rio, num dia ensolarado. Após a longa caminhada e feita a entrega, Gilda decide tomar o caminho de volta e, como já é noite e com medo de algumas histórias que ouviu ao longo desse trajeto, cogita ir ao encontro de João Romão, o galanteador da cidade, por quem ela nutria um forte sentimento, a fim de passar a noite com ele. Porém, ao se aproximar dali, depara-se, em meio à mata de bagaços de cana, com João Romão, Norberta e mais três parceiros em uma pescaria. Todavia, o que “enfureceu Gilda foi ver o mulato abraçar Norberta, mesmo ali, à vista dos outros...” (ALMEIDA, 2013, p. 169). Nervosa com aquela cena, tomada pelo ciúme, imagina ir até lá e bater naquela gente, mas muda de ideia e, já destemida da escuridão, “Gilda seguiu para adiante, tecendo ideias de vingança” (Ibid, p. 169). No outro dia, tomada pelo ódio e ciúme que sentira na noite anterior, Gilda, aproveitando um momento de distração da patroa, e, enquanto o mulato trabalhava na máquina que triturava e esfarelava as raízes de mandioca, “disse, num berro furioso: - João Romão!” (Ibid, p. 171). Movido pelo susto do grito, Romão perdeu a mão direita. “Gilda, vingada, num tremor de raiva e de espanto, dizia que só dera o grito ao perceber a catástrofe” (Ibid, p. 172).

E assim é traçado o perfil de Gilda, o “Perfil de Preta”, uma mulher vingativa, calculista, que, além de ter agido de forma a prejudicar o rapaz, tê-lo mutilado, não demonstrou nenhum arrependimento:

Apesar de o ver maneta e de o saber preguiçoso, Norberta fez-se a sua companheira. Essa trabalha por dois, e, sempre que vê a Gilda passar pela sua porta, cantando escarninhadamente com as mãos para as costas, ela cospe três vezes, dependurada do umbral o ramo de arruda, faz no vazio o sinal da cruz e diz de modo a fazer-se ouvir da outra: -Te esconjuro, diabo! (Ibid, p. 172)

Gilda sente-se perdedora do amor de João, embora não tivesse qualquer tipo de compromisso com ele. Ela premedita, ainda que aconteça tudo muito rápido, e espera a chance de distrair João Romão para atingi-lo.

Nenhuma sentença é aplicada à Gilda pela maldade que causara ao rapaz. A astúcia confere a ela sair da cena do crime como possível inocente, pois “todas afirmavam que o caso deveria ter sido como Gilda explicava, por que não? Fora tudo momentâneo, e a própria D. Ricarda Maria, ali de vigia, não se sentia habilitada nem pra acusar, nem pra defender...” (ALMEIDA, p. 172).

Júlia Lopes mostra-se diferente daqueles de sua época. Gilda não é uma desocupada. Embora carregue em sua personalidade características de um ser humano com índole má,

trabalha e, ao falar do sentimento que Preta tinha por João Romão, a autora não a sexualiza. É importante lembrar que Júlia Lopes não era imune a descrever o negro como alguém, de certa forma, estereotipado, apesar de ter lutado pela causa deles. Ainda que apresente algum traço que reproduza o perfil de como se via o negro naquela época, o conto não se aproxima de como eram descritos personagens negros pelos cânones da literatura brasileira, normalmente carregados de termos pejorativos, configurando um racismo velado ou, muitas vezes, explícito. Desses tipos de personagens:

quem não se lembra [...] da mulata assanhada, que nunca é mulher diurna, só noturna; nunca é espírito, só carne; nunca é família ou trabalho, só prazer? E bem conhecemos o complemento masculino dessa fantasia: o mulato malandro, chegado à festa e aos vícios, fator de degeneração e de equilíbrio social (DUARTE, s/d, p. 12).

Preta representa o segmento da sociedade no qual a mulher tinha infinitamente menor perspectiva de se viver uma vida que lhe oferecesse algo a mais. Era negra, portanto pobre. Instrução não lhe era possível. Sua meta de vida parecia ser cumprir os mandos da patroa, que a tratava como “cachorra”, e chamar atenção do homem por quem tinha interesse. Não alcançando seu objetivo, restam-lhe a raiva e a vingança. Realizado o sórdido desejo, sobram-lhe o deboche e o despeito. Não é dada a essa personagem uma oportunidade diferente. Não há, sequer, alguém que esteja ao seu lado, ou, mesmo ao longe, quem seja seu alento. Preta quase não fala na narrativa; há apenas duas passagens nas quais verbaliza algo. Em uma delas, quando fala consigo: “- João Romão me paga, deixa estar ele! Pensam que podem comigo... Não vê!” (ALMEIDA, 2013, p. 170) e ao chamar o rapaz para executar seu plano de vingança. O narrador é onisciente, mas se limita a falar somente desses traços de Preta. Se há algo bom no coração da personagem que pudesse contrastar com tamanha crueldade, não foi revelado. Cabem-lhe a frustração por não ter João Romão e amargar a desventura de vê-lo aos cuidados de Norberta, personagem que não tem destaque na narrativa, mas “apesar de o ver maneta e de o saber preguiçoso, (...) fez-se a sua companheira definitiva” (Ibid, p. 172).

Em se tratando do conto “Pela Pátria”, temos uma personagem cujo comportamento é marcado em virtude do amor aos filhos. Dona Catarina é a única personagem feminina de “Pela Pátria”, a qual vive em extremado sobressalto, porque “seus dois rapazes (...) estavam na guerra, o mais velho no exército, o mais novo na esquadra...” (ALMEIDA, 2013, p. 191) da guerra civil de 1893. Passado o tempo dos filhos na guerra, D. Catarina sofria e

perdera as forças na ansiedade e no pranto; o coração não lhe destilava a água purificada da lágrima, que escorrera toda, deixando só no fundo os resíduos de sangue negro envenenado, geradores de raiva. D. Catarina

odiava a terra em que nascera e que lhe roubara agora os filhos, execrava ainda mais os homens e a lei de tudo! (Ibid, p. 192).

Dona Catarina não se preocupava com a honra nem o brio da nação. O que ela havia pedido a Deus era que pudesse morrer “bem velhinha, deixando nesse mundo os seus dois filhos... os seus dois únicos filhos” (ALMEIDA, 2013, p. 192). Entre barulhos de tiros e clarões, a atormentada mãe devaneava numa noite de assombro quando

alguém vinha pela rua solitária, batendo a calçada com passos apressados. (...) Bateram, ela então, acordando daquele marasmo de extenuada, ergueu-se de chofre e correu para a porta. O coração saltava-lhe em ímpetos violentos, sufocadores (Ibid, p. 194).

A triste e ansiosa mãe foi acometida por uma surpresa. Era João, o filho mais velho, o soldado. A mãe cobriu-se de felicidade, estendeu os braços a ele e não foi correspondida. O rapaz, nitidamente perplexo e pálido, sentou-se. D. Catarina, em êxtase de alegria, preocupou-se com aquele estado do filho e, ao mesmo tempo, perguntava pelo outro. Sugeriu que o filho descansasse e ele disse que não poderia atender àquele pedido, pois estava ali fugido. Ela gostaria de escondê-lo, mas era em vão. Ele tinha de voltar à batalha. Inquirido novamente sobre ter visto Pedrinho, o irmão, respondeu positivamente com um gesto de cabeça. Notado que havia algo errado, a mãe, já em desespero, perguntava o porquê de o outro filho não estar junto. Questionado se Pedrinho estava vivo, foi, novamente, com um aceno de cabeça, que João respondeu. Desta vez, porém, negativamente. E dona Catarina, em desalento, gritou: “- Misericórdia! misericórdia! mataram meu filho!(...) – Quem foi que o matou? você não viu? por que não defendeu seu irmão? Diga, quem foi que o matou, diga, diga!” (Ibid, p. 196). Na insistência da mãe, João respondeu que fora ele o responsável pela morte do irmão, foi ele quem o matara. Dona Catarina bateu no filho várias vezes e prosseguiu: “Maldito! matar seu irmão! você, que mamou nos mesmos peitos, saiu do mesmo ventre, nasceu do mesmo amor! amaldiçoado... Caim (...). Diga tudo, maldito! por que foi que você o matou? Por quê?” (Ibid, p. 197). João respondeu que havia sido “Pela pátria!”. Na sequência, D. Catarina repete as palavras do filho, dizendo: “-Pela Pátria! (...) A pátria sou eu! eu que sofri, e eu só vivia do vosso amor! Isto não é guerra por amor da pátria: eu sei o que dizem por aí. Eu sei! Infame, maldito... some-te da minha vista, Caim! Caim!” (Ibid, p. 197). João contou, chorosamente, o que havia ocorrido. Em meio à escuridão da batalha, matara o irmão, “[m]atara quem o queria matar, defendera-se... porque, jurava, só conhecera a voz do irmão ao ouvir-lhe o ai derradeiro” (ALMEIDA, 2013, p. 197). Dona Catarina o amaldiçoou reiteradamente. Ele havia ido pedir-lhe perdão. Foi embora e não voltou à casa da mãe.

O tempo passou e dona Catarina começou a ter medo de perdê-lo, foi quando o sentimento de perdão passou a se concretizar. Na tentativa de encontrá-lo, partiu em busca do filho e, indagando um soldado sobre ele, ouviu que “João tinha sido baleado e fora levado com outros, um montão de cadáveres” (ALMEIDA, 2013, p. 198). Dona Catarina era viúva, se antes vivia enlutada em virtude da morte do marido, agora seriam três os motivos. A mulher não tinha mais a referência de base à qual se fazia tão necessária à época, que era representada pelo marido, e não existiam mais os filhos. Avultou a dor por saber que, além da perda dos dois filhos, João morreu com o desprezo e as palavras de maldição da mãe, estigma o qual a personagem teria de carregar enquanto vivesse. Sem uma família, D. Catarina carregava culpa e não lhe restava nem mesmo a fé, a qual perdera na espera pelo retorno dos filhos ao lar. Não lhe restava mais nada, além de uma vida triste e carregada de sentimentos de remorso. Era uma mulher que vivia em função da família e sua existência era condicionada, de certa forma, à vida deles. Na ausência, ora temporária, ela esperava, ansiava a volta dos filhos. Depois das mortes, há uma personagem em estado de invalidez, quiçá de loucura, pois, nas linhas finais da narrativa, D. Catarina ainda olhava para o céu e julgava ouvir da boca de seus filhos: “- Pela Pátria, Pela Pátria! (Ibid, p. 199) e respondia “em arrancos de louca: - Calai-vos, ingratos! A pátria sou eu! sou eu! sou eu!” (Ibid, p. 199).

Quanto ao conto “Ânsia eterna”, Júlia Lopes apresenta-nos um protagonista masculino, um escritor, homem rico, o qual conversa com um amigo, quem, já na primeira linha, o interroga sobre um livro que estaria sendo elaborado. O homem, sem nome na narrativa, discorre sobre o desafio e a peleja do ato de escrever e é, pois, “como se fosse uma profissão de fé da autora” (MUZART, 2013, p. 17). Ele deseja escrever um livro, mas isso lhe parece inexequível:

O que quero não é escrever meramente; não penso em deliciar o leitor escorrendo-lhe n’alma o mel do sentimento, nem em dar-lhe comoções de espanto e imprevisto. Pouco me importo de florir a frase, fazê-la cantante ou rude, recortá-la a buril ou golpeá-la a machado; o que quero é achar um engaste novo onde encrave as minhas ideias, seguras e claras como diamantes; o que eu quero é criar todo o meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora desta arte de escrever já tão banalizada, onde me embaraço com a raiva de não saber fazer nada de melhor (ALMEIDA, 2013, p. 27).

Além da declaração sobre o ato de criação da obra, cuja busca pela feitura causa-lhe algo como “sombra no vácuo, indecisa, impalpável” (Ibid, p. 29), há uma patente crítica da autora ao Romantismo, notadamente expresso nos trechos “mel do sentimento”, “florir a frase”. Sua visão de tentativa de captação e transposição do real para a obra também é

percebido na declaração do escritor personagem. Dito isto, a narrativa segue com a conversa dos amigos com o mesmo teor: o martírio de escrever. Ao ouvir o escritor declarar tamanha era sua ânsia em face do processo de criação, sugere-lhe o amigo que esse mal seja curado com o casamento. Como resposta à sugestão, ouve: “Não. Eu traria para casa uma inimiga. Por mais doce e modesta que fosse, ela teria a pouco e pouco ciúmes de tudo... As leituras são absorventes, e as mulheres não admitem preterições” (ALMEIDA, 2013, p. 29). O amigo não se sentiu tão convencido. Mas, a partir daí, somos levados a outra parte da narrativa. Conta ele que um dia estava a passeio em companhia de um amigo escritor e resolveram sentar-se à sombra de uma alameda quando avistaram, perto deles, brincarem duas crianças em companhia de duas belas mulheres. Uma delas era muito bonita e bem arrumada, a qual parecia ser a mãe das crianças, dada a forma como as cuidava; porém, a que lhe furtou a atenção foi

A outra, mais franzina, era de uma beleza singular comovente. Trazia um vestido de lã simples e um chapeuzinho de palha que mal lhe encobria a trança loira e grossa. Todos os seus traços eram regulares; mas, de tudo, o que mais me impressionou, viva e extraordinariamente, foram os olhos, de um azul escuro, triste, onde me pareceu sentir uma alma grande, séria, capaz de todas as lutas e de todos os sacrifícios. Nunca vi uns olhos assim (Ibid, p. 31).

O êxtase, ao ver os olhos da moça, naquele dia de passeio, fez o aflito escritor pensar em se casar, em uma idealização notadamente corriqueira à época, pois, em suas palavras,

assaltou-me logo uma ideia: eu podia ter uma casa, num canto de arrabalde, onde as rosas trepassem para o telhado e em que duas crianças saltassem no jardim, enquanto a mãe as vigiasse de um banco. (...) A minha vida não se consumiria na febre de um desejo vão; ter um lar feito por mim, risonho e confortável (Ibid, p. 31).

À “febre de um desejo vão”, o personagem está se referindo ao ato criador que tanto o consumia, situando-nos em outra temática desenvolvida pela autora neste conto, a metaficção, “que é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre a própria identidade narrativa e/ou linguística” (HUTCHEON, 1984, p. 1)¹¹, de forma que se evidencia uma intensa autoconsciência em relação à produção artística, convidando o leitor a adentrar, também, ao mundo do espaço literário, no que se refere à sua composição.

Com o casamento e a ventura de viver ao lado da mulher idealizada e amada, suas angústias seriam findadas. Mas foi em um dia em que não mais aguentava a espera, num

¹¹ Tradução nossa.

desejo de ser notado, porque a ele não mais bastava somente vê-la, que o escritor foi novamente ao passeio. Sem muita esperança de encontrá-la, teve, para sua surpresa e júbilo, a oportunidade de aproximar-se, pois, dada a queda de uma das crianças, aproveitou a oportunidade para pegá-la no colo e levá-la até as duas mulheres. A mãe abraçou a criança e o agradeceu, ao passo que a outra, sua idealização de esposa e busca incessante, ficou sentada e calada, mesmo ao ser cumprimentada. Vendo o moço constranger-se da atitude da moça, a mãe, na tentativa de se desculpar, respondeu-lhe, tristonha: “É cega...” (ALMEIDA, 2013, p. 34). Assim se encerra o conto, abruptamente.

A cegueira da personagem deu fim ao sonho do sôfrego escritor. A incapacidade de visão da mulher encerrou sua possibilidade de ventura. Contudo, lembremo-nos de que nosso foco de análise é a personagem feminina. Suas relações com as demais pessoas e o mundo são de fundamental importância para a percebermos, mesmo que a elas seja dado pouco destaque. Não dar determinada notoriedade e atribuir-lhe poucas ou nulas oportunidades de se exporem é, também, uma expressão de que a fala feminina, naquela sociedade, pouco importava. É uma crítica que Júlia Lopes de Almeida faz à visão de uma civilização falocrática. Percebemos a nulidade da mulher como sujeito de suas próprias escolhas a partir das divagações que o escritor faz ao imaginar o seu ideal de vida conjugal. Novamente se faz presente a mulher anjo, rainha do lar.

Um ponto a ser destacado é o fato de a personagem, tão fundamental na obra, não ter, sequer, uma palavra proferida. Até mesmo a condição física que a condena a não ser digna de um casamento tão sonhado pelo protagonista é verbalizada pela mãe. Vítima do infortúnio, do imutável, do destino, a moça cega é atribuída uma fala, mas que é revelada por meio de seus olhos, em: “seu brilho discreto e sagrado (...): “- Eu farei a tua felicidade. Sou educada, sou ativa, sou modesta; compreendo e amo as artes e tenho o coração aberto para as ternuras conjugais e maternas. Vê como sou simples” (ALMEIDA, 2013, p. 31-32). É uma expressão, porém, do pensamento do homem, revelador de seus desejos. A moça, de fato, em nenhum momento fala na narrativa. Ela não passa de um vislumbre de todo um cenário permeado pela idealização de mulher dotada de todas as qualidades: bela, olhos azuis, loira, jovem, compreensiva em relação ao seu trabalho, pois se fazia sensível e amadora da arte, além de nata mãe e esposa. O que ela pensa, quais seus anseios, suas dores não são revelados.

A declaração “É cega” foi sentenciadora. Sua limitação física a condenou a não ter, ao menos, a possibilidade de dizer se eram seus objetivos casar-se e ter filhos, cuidar de uma casa e ser dela a rainha. E se não fossem? Nesse conto, o homem rico e intelectual

protagoniza a história e se faz dono de suas escolhas e, também, do destino da personagem feminina. Ele já traçara em seu pensamento o destino dela. E foi a partir de sua decisão que tudo se desfez. Sua resposta à impossibilidade de realização amorosa mediante a cegueira da moça denota uma sentença que a imputa um destino de ser não mais que um objeto de admiração, e sim um modelo de uma beleza fugaz, limitado à omissão de sua possibilidade de enxergar. O que o caráter simbólico da cegueira representado na personagem demonstra é a impossibilidade pessoal de se viver uma vida feliz, no que se refere à convivência conjugal, pois, embora não se possa afirmar que represente o pensamento de todos os homens, a atitude que teve o protagonista revela a visão de marginalização a que as pessoas portadoras daquela deficiência estariam sujeitas, sem que suas subjetividades e perspectivas pudessem ser levadas em consideração.

No que diz respeito ao conto “Os Porcos”, é importante salientar que Júlia Lopes de Almeida apresenta-nos uma relação dialógica com a obra *Canaã* (1902), de Graça Aranha (1868-1931), na qual a personagem Maria é presa por matar o próprio filho, o que a faz uma injustiçada, dado que, na verdade, ela teve o filho devorado por uma vara de porcos. Sobre a tenebrosa história que se narra no conto, Júlia Lopes declara a João do Rio, quando questionada sobre a possibilidade de suas produções serem pautadas em histórias reais:

com exceção dos *Porcos* e da *Família Medeiros*, que não seja pura imaginação. O caso dos Porcos eu ouvi contar numa fazenda, quando ainda era solteira. Os homens do mato são em geral maus. A narração era feita com indiferença, como se fosse um fato comum. Horrorizou-me (RIO, 1905, p. 11, grifos do autor).

Ainda sobre o fato em si, PAGNAN (2010, s/p) sugere que Aranha, uma vez juiz municipal de Cachoeiro, teria se inspirado em um acontecimento ocorrido em agosto de 1889, sobre o qual

uma moça acusada de matar o próprio filho recém-nascido (...) a qual deu à luz uma criança do sexo masculino. Segundo seu depoimento, a criança teria nascido morta. Apesar disso, foi acusada de infanticídio e levada à prisão.

Além da declaração da autora e da relação com a obra de Aranha, as duas mulheres representadas são pobres e seduzidas pelo filho do patrão. No conto em discussão, Júlia Lopes apresenta-nos como protagonista Umbelina, uma mulher julgada transgressora de valores que, de forma grotesca e assustadora, será punida por ter infringido um preceito tão elementar na época em que se passa a narrativa, valor tão reforçado e defendido pela autora ao longo de suas obras: a preservação do corpo imaculado antes do casamento. É importante ressaltar que,

no início do século XIX, “[p]reservar, proteger a virgindade da jovem solteira é uma obsessão familiar e social. (...) Infeliz daquela que se deixa[va] capturar. Torna[va]-se para sempre suspeita de ser uma mulher fácil” (PERROT, 2017, p. 45), pois, uma vez maculada, não mais seria vista como alguém ideal para se ter como esposa. Umbelina é o tipo de personagem que não atende às expectativas determinadas ao ideal de virtude feminina do romance sentimental, pois a roceira inicia a narrativa grávida do filho do patrão, motivo que desencadeará seu sofrimento:

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 cruelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto dum banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfiamento (ALMEIDA, 2013, p. 35).

A protagonista sentiu-se perturbada com a ameaça do pai e carregou durante toda a gravidez a crueldade daquelas palavras. Olhava os porcos e pensava em um plano que desse fim à vida do filho “duma maneira menos degradante e menos cruel” (Ibid, p. 36). Os porcos assumem um papel metonímico de vilania, dado que a monstruosidade das palavras do pai é transferida para eles. A forma como são descritos dá o tom tenebroso que circunda toda a narrativa,

sempre ali arrastando no barro os corpos imundos, de pelo ralo e banhas descaídas com o olhar guloso, luzindo sob a pálpebra mole e o ouvido encoberto pela orelha chata, no egoísmo brutal de encontrar em si toda a atenção. (...) Os porcos não a temiam [Umbelina], andavam perto, fazendo desaparecer tudo diante da sofreguidão dos seus focinhos rombudos e móveis, que iam e vinham grunhindo, babosos, hediondos, sujos da lama em que se deleitavam (Ibid, p. 36).

Umbelina imaginava a morte do filho como uma forma de vingança contra o pai do bebê, pois este, mesmo que todos a achassem bonita, “tinha-a posto de lado... diziam até que ia casar com outra!” (Ibid, p. 36). O abandono do pai e o desprezo do amante alimentavam-na de uma raiva pela vida que era carregada em seu ventre. Porém, impulsionada por um sentimento não maternal, e sim pela monstruosidade do ato que a assombrara, decide salvar o bebê daquela prometida morte. Consciente de que o bebê era resultado de sua desobediência, mas também fruto do falso amor de um homem que a seduzira, Umbelina pondera que “[m]atá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca!” (Ibid, p. 37).

Decide, em uma madrugada enluarada, deixar a casa paterna e seguir em direção à casa daquele que a enganara e a “ideia era ir ter o filho na porta do amante, matá-lo ali, nos degraus de pedra, que o pai havia de pisar de manhã, quando descesse para o passeio costumado” (Ibid, p. 38). Sua caminhada pela mata em meio ao escuro foi carregada de medo e “[a] raiva e o pavor estrangulavam-na. Não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira” (ALMEIDA, 2013, p. 37).

Umbelina estava diante de uma situação em que se via sem possibilidades, pois a gravidez, que “para algumas mulheres é o cúmulo da alegria e a realização de seus mais fervorosos votos, é para outras uma fonte de desgostos e contrariedades” (ROHDEN, 2003, p. 53). A mãe a havia renegado, o pai a surrara e o amante a desprezara; ela vivia o que a mulher transgressora das leis pressupostas pela esfera social estava sujeita à época. Em seus pensamentos: “iam ver agora a cabocla! Desprezam-na? Riam-se dela? Deixavam-na à toa, como um cão sem dono? Pois que esperassem! E ruminava o seu plano, receando esquecer alguma minúcia...” (ALMEIDA, 2013, p. 39). A ávida mulher seguiu sua viagem até a casa do amante, assombrada com a presença dos porcos e a escuridão da noite, enquanto “[a] criança tremia-lhe no ventre, como se pressentisse que entraria na vida para entrar no túmulo” (Ibid, p. 38). As dores que anunciavam o parto aumentavam e

[a] cabocla caiu de joelhos, amparando-se para a frente nas mão espalmadas. O choque foi rápido e as últimas dores do parto vieram tolhê-la. Quis reagir ainda e levantar-se, mas já não pôde, e furiosa descerrou os dentes, soltando os últimos e agudíssimos gritos da expulsão (Ibid, p. 41).

O tom sombrio no que se refere à forma como Umbelina enxerga a própria condição da maternidade transformou-se quando

[U]ma onda de poesia invadiu-a toda: eram os primeiros enleios da maternidade (...) sentia uma grande ternura tomar-lhe o coração, subir-lhe aos olhos. Não a sabia compreender e deixava-se ir naquela vaga sublimemente piedosa e triste... (Ibid, p. 40).

Umbelina deu à luz seu filho e o envolveu em um xale, “sem olhar quase para ele, com medo de o amar... No seu coração de selvagem desabrochava timidamente a flor da maternidade” (ALMEIDA, p. 41). A cabocla olhou para o filho e começou a admirá-lo. Sonhou com a hipótese de que, ao ver o filho, o amante passasse a amá-lo. Mas uma fraqueza tomou-lhe o corpo e, com as luzes do amanhecer que já tocavam seu rosto,

mal distinguiu um vulto negro, que se aproximava lentamente, arrastando no chão as mamas pelancosas, com o rabo fino, arqueado sobre as ancas enormes, o pelo hirto, irrompendo raro da pele escura e rugosa, e o olhar guloso (Ibid, p. 42).

Nascida a criança, a sentença do pai de Umbelina se concretiza, pois, morbidamente, no trecho final do conto. Era uma porca que se aproximava e levava, naquela boca imunda, o filho de Umbelina. E, antes de morrer, “viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne pendurado nos dentes” (ALMEIDA, 2013, p. 42).

Umbelina mostra-se como exemplo de que os acontecimentos produzem novos sujeitos. A raiva que a tomou no início da narrativa, motivada por toda a rejeição e dores a que se sujeitou, transformou-se, nos últimos momentos de sua vida, em amor materno. A vontade de ter o filho em seus braços e protegê-lo só não foi maior do que a fraqueza que se deu no desfecho da narrativa. Um final trágico a essa personagem era garantido, uma vez que, se tivesse sobrevivido, teria seu filho entregue aos porcos pelas mãos do pai, pois tinha certeza, com base em evidências, de que ele seria capaz de tal perversidade; não teria o amor do homem que a desonrara, visto que não era mais pura, além de ser a empregada do pai do rapaz, fator de ordem econômico-social que os distanciava naturalmente. A personagem é uma vítima da sociedade patriarcal, a qual

destinou a mulher à castidade; reconhece-se mais ou menos aberta ao homem o direito de satisfazer seus desejos sexuais ao passo que a mulher é confinada no casamento: para ela, o ato carnal, não sendo santificado pelo código, pelo sacramento, é falta, queda, derrota, fraqueza, ela tem o dever de defender sua virtude, sua honra (BEAUVOIR, [1949], 2016b, p. 126).

Desonrada, portanto, sem o apoio da família e sem um homem para ampará-la, não haveria à Umbelina um final em que pudesse desfrutar de felicidade. Ela foi sentenciada a amargar as dificuldades a que uma mulher descumpridora de preceitos morais da sociedade da época era sujeita. Apanhou, viveu sob ameaça durante toda a gravidez e morreu consciente de que foi rejeitada pela família, pelo homem que a deflorou, pela sociedade que a julgou e viu a vida do filho ser devorada pelo monstro que passou a gravidez a execrar.

Desse modo, as personagens apresentadas exemplificam como são os perfis das mulheres representadas por Júlia Lopes em *Ânsia eterna*. Ginoca, a pura e feliz moça romântica apaixonada; Gilda, a perversa e vingativa; D. Catarina, a solitária e aflita mãe; a anônima e sem perspectivas moça cega e a rejeitada e ameaçada Umbelina ilustram como as mulheres dessa coletânea não tinham possibilidades de ventura, além de que suas subjetividades são pouco ou nada relevantes, o que reflete uma época marcada pela anulação e silenciamento da mulher, sobretudo daquela impossibilitada de acessar o mundo exterior, seja pela falta de conhecimento intelectual, seja pela escassez econômica, ou pela condição de

naturalização de viver confinada ao lar. São personagens destinadas a amargarem desilusões e sofrimentos, vítimas do acaso, ou colhedoras de suas atitudes, numa confirmação de que a condição feminina não lhes favorecia oportunidades diferentes.

2. O AMOR E A DOR

O amor, sentimento causador de sussurros, calafrios, ternuras, desejos, devaneios, frenesi, mas do qual também se depreendem tormentas e ódio, vingança e arrependimentos, foi sempre abordado na literatura que, segundo Xavier (1991), não se opõe à realidade. Cada época, conforme suas referencialidades históricas, valores e reflexões, expõe, em sua produção, como se dá e se desenvolve esse sentimento que envolve pessoas, numa tentativa de observar e explicar a necessidade inexorável que há de alguém por outrem. Em *Ânsia eterna*, Júlia Lopes de Almeida trabalha temáticas de forma que o amor permeie todas as narrativas, seja ele romantizado, idealizado e não correspondido; seja o amor impossível, ou o amor maternal e fraterno. Em todo o curso da obra, percebemos que, embora os desfechos não sejam nada idealizados, o considerado mais nobre dos sentimentos está lá, motivando grande parte das engrenagens propulsoras das histórias. Caminhando junto a ele, estão o ódio e a dor, numa perspectiva de que, uma vez amando, o ser estará passível de experimentar, naturalmente, sensações opostas. Discutidos os sentimentos dessa maneira, a obra nos faz aludir a Aristóteles, para quem, em sua obra *Retórica (II, 1378a)*, as paixões são “tudo o que faz variar os juízos, e de que se seguem sofrimento e prazer” (ARISTÓTELES, 1378, p. 20 apud LEBRUN, 2009, p. 14).

É sob essa perspectiva que discutiremos alguns contos, em que amor e dor são apresentados pela autora como sentimentos relacionados de forma intrínseca. Nas narrativas, nos depararemos com histórias as quais revelam o nobre sentimento como “um dos grandes mistérios humanos: a mistura inextricável de ódio e amor, despeito e desejo” (PAZ, 1994, p. 52), de forma a desmistificar, por exemplo, a incondicionalidade desse sentimento.

Para tanto, é importante lembrar que um homem ou uma mulher do entresséculos deve ser entendido em seu contexto, observando suas ideias e conceitos retratados, numa noção de que, “se por um lado a literatura reflete questões que permeiam a vida social de um

determinado período, por outro, ela interfere em maior ou menor medida, nas discussões e na maneira de enxergar a fisionomia dessa mesma realidade” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 108).

Percorrer a história do amor é notar as várias definições que lhe foram atribuídas; por isso, consideramos interessante apontar, ao longo deste capítulo, algumas abordagens a respeito do assunto a fim de que tenhamos uma noção mais apurada de como esse sentimento foi desenvolvido, o qual, conforme “sugere *Fedro*¹², (...) é tema que não se encerra nem se exaure: apesar de permanentemente retomado, permanece inconcluso, aberto sempre à possibilidade de novas variações” (PESSANHA, 2009, p. 83, grifo do autor).

Tomando como exemplo a obra *O Banquete*, escrita por Platão por volta de 380 a.C, portanto, antiguidade clássica, momento em que a mitologia vigorava, notamos que, na narrativa a qual se estabelece numa forma de diálogos entre importantes filósofos da época, há uma discussão em que se faz suscitar se era *Eros*, o deus do amor, o mais novo ou o mais velho dos deuses. Por intermédio da fala de Pausânias, uma das personagens do diálogo, Platão (2015, p. 25) afirma: “Eros [...] não é um”. Tal questionamento girava em torno de saber a influência do Amor na vida das pessoas. Um ou vários, mais jovem ou mais velho, a fala platônica revela que o amor se manifesta pluriforme. Já o poeta Aristófanes, imbuído de uma visão mais romantizada, logo, mais parecida com a representação que comumente lançam mãos os que pensam tal qual ele, diz que o amor pode ser entendido como a necessidade a qual um ser tem do outro, quando este é para aquele sua metade verdadeira, envoltos numa atmosfera de intimidade e confiança, sem que se deseje se separar, constituindo um todo homogêneo. Dada a separação das partes, “A saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo é o que denominamos amor” (LACAN, 1992, p. 92); visão que denota o sentimento, além de conexão corporal, uma relação de complementaridade e essência.

Já para a ciência, no século do Renascimento, o amor foi tema de tratados médicos, como exemplo, *O antídoto do amor* (1599) e *A genealogia do amor* (1609), nos quais investigavam o sentimento tanto “pelas definições filosóficas do amor quanto pelas técnicas, pelos diagnósticos e pelos tratamentos envolvidos em sua cura” (PRIORE, 2015, p. 96). Em busca da definição do sentimento, valiam-se da história, literatura e ciência e concluíam, a saber, que “o amor erótico (...) era o resultado dos humores queimados da paixão (...) e que

¹²Fedro - no original em grego, Φαῖδρος – Faidros - é o nome de um texto filosófico escrito por Platão, por volta de 385-370 a.C. O nome da obra é o mesmo de um dos personagens principais do diálogo, que ao lado de Sócrates, discute o amor como uma metáfora para a discussão sobre o uso adequado de retórica.

todos os sintomas observados nos amantes e cantados em prosa e verso poderiam ser explicados em termos de patologia” (PRIORE, 2015, p. 96). No século XVII, essa mesma ciência acreditava no amor como uma doença, uma espécie de infecção do sangue, transferida a partir dos “espíritos do objeto contemplado, através do olho do contemplador” (Ibid, p. 96), o que, para os leigos, era o poder que o amor tinha de acometer “o corpo como um feitiço ou encantamento” (PRIORE, 2015, p. 96).

Discutido na literatura, representado nas artes, investigado pela ciência, o amor, como temática, passou pela antiguidade, permeou os escritos cristãos e chegou até a contemporaneidade como algo a ser debatido, conceituado, estudado. Tomemos como nota o trecho bíblico Epístola de Coríntios 13:1-4-7, um dos mais emblemáticos textos do Novo Testamento, escrito pelo apóstolo São Paulo:

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor seria como o metal que soa ou o sino que tine (...). O amor é sofredor, é benigno; o amor não é invejoso; o amor não trata com leviandade, não se ensoberbece (...). Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta (BÍBLIA, 2008, p. 1032).

Nesse livro, é reforçada a percepção de que o amor é o sentimento mais nobre e mais importante; mas é, também, sofredor, generoso e sinônimo de doação, valores disseminados por convicções religiosas cristãs, as quais, embora não sejam apresentadas com um foco avultado, estão presentes na obra estudada. Veremos, ainda, que esse sofrimento recai, sobretudo, nas personagens femininas, além de que, contrariando os preceitos cristãos e em nome desse mesmo sentimento, algumas agem com leviandade e são tomadas pela inveja e soberba, além de outros sentimentos e práticas repelidas pela mesma doutrina. Em se tratando do amor materno, tão extremado e exaltado, aplica-se com mais aproximação a impressão de que é sinônimo de tudo sofrer, crer, esperar e suportar, como trataremos logo adiante.

Já no século XX, temos em Beauvoir a impressão díspar quando trata do amor na perspectiva do homem e da mulher, em especial, quando se refere a relações conjugais. É uma noção bem aproximada do que Júlia Lopes nos apresenta na obra analisada. Para a francesa,

A palavra amor não tem em absoluto o mesmo sentido para um e para outro sexo. E é isso uma fonte de mal-entendidos que os separam. (...) Em certos momentos de sua existência, alguns homens puderam ser amantes apaixonados, mas nenhum há que se possa definir como ‘um grande apaixonado’, nunca abdicam totalmente, mesmo em seus mais violentos transportes; ainda que caíam de joelhos diante de sua amante, o que desejam afinal é possui-la, anexá-la; permanecem no cerne de sua vida como sujeitos soberanos; a mulher amada não passa de um valor entre outros; querem integrá-la em sua existência, e não afundar nela uma existência inteira. Para

a mulher, ao contrário, o amor é uma renúncia total em proveito de um senhor (BEAUVOIR, 2016b, p. 461).

Júlia Lopes traz para o cenário de *Ânsia eterna*, embora envoltas em uma linguagem ainda muito “floreada”, personagens mais reais, reflexos de uma realidade de sua época, a qual transitava entre Realismo e Naturalismo. Numa visão não romantizada, suas personagens, sobretudo as femininas, depois de amargarem dores e sofrimentos, quase sempre resultados de um amor malogrado ou desprezado, nunca alcançam um final feliz, forma bem diferente da abordada por escritores anteriores a ela, os românticos. Acerca disso, Del Priore, recorrendo à socióloga Maria Ângela D’Incao (1998), lembra-nos de que o amor já havia sido encarado de dois modos, “um real, feito de namoros atrás das portas, e um literário, que apresenta o amor como estado da alma, tal como mostram Alencar e Macedo” (PRIORE, 2015, p. 129). Em Júlia Lopes, não só o amor em estado de alma, como também os caracteres mais nefastos de suas personagens são apresentados. Perceber a maneira como as pessoas lidavam com esses sentimentos e como isso se refletia em seus relacionamentos é uma das formas que temos para compreender o comportamento social da época.

2.1. O amor materno

Júlia Lopes de Almeida foi, em uma época eminentemente patriarcal, louvada por saber conciliar sua carreira de escritora com a de primorosa mãe. Era admirada pela crítica da época não somente pela grandiosidade de sua produção, mas também pela defesa que sempre fazia à família e pela forma cuidadosa como descrevia sua relação com os filhos, espelho da sociedade burguesa do entresséculos, conforme podemos verificar nas palavras de João do Rio:

Então, enquanto o tramway descia a montanha, com a visão daquelas duas horas embaladoras, eu pensei que o adeus perfumado das crianças fora como um resumo e um símbolo do espírito daquele lar. Filinto dividiu o tempo entre o esforço material e o verso, para lhes dar o conforto. *D. Júlia, a criadora genial, tem a doce arte de ser mãe. E os seus livros não são outra coisa, na sua intensa verdade, que a evocação do Amor, do Amor multiforme, fatal como o viver, o Amor em que se desnastra como um harpejo de alegria, como a esperança mesma da vida presente, crendo no futuro, o riso cantante das crianças...* (RIO, 1905, p. 13, grifos nossos).

Suas personagens mães, conquanto apresentem algum tipo de atitude nas quais as ponham em situação de questionamento, são sempre redimidas pela ternura capaz de seus atos, caracterizando-as como símbolos da mais alta generosidade, retrato do ideal da boa mãe, de maneira que traduza o amor como um aproximador do sujeito a virtudes. Na obra *Livro das noivas* (1896), uma coletânea de crônicas, dedicado ao marido, o qual Júlia Lopes escreveu voltado para as moças inexperientes que tinham a intenção de se casar, refletem-se os ideais da santa mãe, “o núcleo da família, o modelo do altruísmo e resignação, a educadora dos filhos” (TELLES, 2012, p. 159), frutos das ideias positivistas, as quais elevavam a mãe a um pedestal. Conforme Almeida, dirigindo-se às moças:

Ser mãe é renunciar a todos os prazeres mundanos, aos requintes do luxo e da elegância; é deixar de aparecer nos bailes em que a vigília se prolonga, o espírito se excita e o corpo se cança no goso das valsas; é não sair sem temer o sol, o vento, a chuva, na desgraçada dependência do terror imenso de que a sua saúde sofra e reílicta o mal na criança; é passar as noites num cuidado incessante, em somnos curtos, leves, com o pensamento sempre preso á mesma creaturinha rósea, pequena, macia, que lhe suga o sangue, que lhe magoa os braços, que a enfraquece, que a enche de sustos, de trabalho e de prevenções — mas que a faz abençoar a ignota Providencia de a ter feito mulher, para poder ser mãe¹³ (ALMEIDA, 1914b, p. 171-172)

Abunda na obra analisada a discussão sobre o amor materno e, principalmente, a incondicionalidade desse sentimento, apontando a capacidade de abnegação em nome dos filhos. Nas obras de Júlia Lopes, isso se evidencia de tal maneira que é como se as mulheres mães fossem mais mulheres do que as que não o fossem. A maternidade dá à mulher brilho, valor, realces diferentes. Mesmo com toda a supervalorização dessa condição feminina, não podemos deixar de atentar ao fato de que

a maternidade é ao mesmo tempo um dos pilares que sustentam o patriarcado, mas também um elemento importante da identidade feminina: todos nós temos mães, mesmo as mulheres que hoje, felizmente, podem exercer sua sexualidade desvinculada da reprodução (STEVENS, 2007, p. 5).

Nesse sentido, e mesmo sendo tão fixada na ideia de a maternidade ser uma espécie de elevação da feminilidade, Júlia Lopes discutiu o poder maternal não somente a partir de uma visão essencialmente biológica. Ainda segundo Stevens (op. cit., p. 1, grifos da autora),

Embora a origem da palavra *mother* (latim: *mater*, em inglês: *matter*) associe a mãe com seu aspecto concreto, corporal, já existe considerável produção teórica sobre o corpo da mãe como construção discursiva e a maternidade como *performance*.

¹³ Mantivemos o trecho citado conforme publicação do ano referenciado.

Como exemplo disso, temos, em *Ânsia eterna*, uma personagem feminina não mãe, mas tia, como vimos no capítulo anterior, no conto “A morte da velha”, cujas atitudes de uma vida inteira foram de desempenhar a função materna com perfeita dedicação e amor, ainda que não tenha sido reconhecida e valorizada pelo irmão e os demais membros da família. Mesmo não sendo mãe, não foi tirado dela o valor materno, pois ela é aquela que cuida, zela, se doa e abdica em nome do outro, revelando “a mais alta espécie de amor, o mais sagrado de todos os laços emocionais” (FROMM, 1961, p. 76).

Em *Ânsia eterna*, somos apresentados a personagens maternas que representam o ideal de mães as quais renunciam quaisquer prazeres que não os filhos para serem inteiras a eles. É salutar ressaltar que essas ideias coincidem com as propagadas pela Igreja católica, a qual “prometia à mártir uma vida futura em um céu de bonança” (TELLES, 2012, p. 159). Essas personagens carregam em suas histórias marcas de sofrimentos, os quais, ironicamente, têm como motivadores os próprios filhos. Com perspicácia, Júlia Lopes apresenta-nos personagens resignadas, entretanto, capazes de expressarem, devido às circunstâncias de adversidades de suas vidas, embora efêmeros, sentimentos opostos ao mais sublime amor.

É esse amor que encontramos em um de seus mais representativos e discutidos contos, “A Caolha”, o qual se encontra na coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000), organizados pelo poeta e intelectual Ítalo Moriconi. É, talvez, nessa narrativa, que encontremos a mais completa expressão de amor materno. A desventura da protagonista começa pela alcunha “Caolha”, pois é dessa forma, ao longo de toda a história, que a pobre mulher é denominada. A miséria em que vive rouba-lhe a felicidade, a dignidade, as palavras - ela pouco fala -, e seu nome. A apresentação que se faz dela ao descrevê-la fisicamente, uma desconstrução da beleza feminina, já apresenta ao leitor uma noção da penúria que a assola:

era uma mulher magra, alta, macilenta, peito fundo, busto arqueado, braços compridos, delgados, largos nos cotovelos, grossos nos pulsos; mãos grandes, unhas grossas, chatas e cinzentas, cabelo crespo, de uma cor indecisa entre o branco sujo e o loiro grisalho (...) boca decaída, numa expressão de desprezo, pescoço longo, engelhado, como o pescoço dos urubus, dentes falhos, cariados (ALMEIDA, 2013, p. 115).

A Caolha era uma mulher que assustava crianças e causava repugnância nos adultos, não somente pelas características descritas, mas por um detalhe que a rotulava: “a desgraçada tinha um defeito horrível; haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante” (Ibid, p. 115). Ela era o retrato de que “a mulher velha, a mulher feia não são somente objetos sem encantos: suscitam um ódio impregnado de medo” (BEAUVOIR, 2016a, p. 223-224). Exagerando na

descrição da decrepitude da personagem, Júlia Lopes continua: “era essa pinta amarela sobre o fundo denegrado da olheira, era essa destilação incessante de pus que a tornava repulsiva aos olhos de toda gente” (Ibid, p. 116), o que causa no leitor, logo no início do conto, comiseração.

A narrativa segue e nos deparamos com uma mulher trabalhadora, pois, no contexto da época e não diferente dos dias atuais, “as mulheres pobres, como os homens, vendem sua força de trabalho, e ao contrário deles, devem ainda trabalhar para manter em forma a força de trabalho em casa” (TELLES, 2012, p. 82). Ela lavava roupas para um hospital e cuidava de todo o serviço de casa, não poupava esforços para dar ao único filho, Antonico, aquilo que sua condição poderia alcançar. Quando criança, o menino retribuía todo o amor que a mãe lhe oferecia. Comia com alegria os simples jantares feitos e oferecidos por ela, “às vezes até no mesmo prato” (ALMEIDA, 2013, p. 116). Porém, para a desgraça da pobre mãe, o tempo foi passando e a cara de repugnância do filho não mais poderia ser disfarçada. Moravam em uma casa simples, paga pelo salário do filho, operário em uma oficina de alfaiataria. Com a desculpa de que já poderia comer fora, pois o salário oferecia-lhe essa oportunidade, deu à mãe a desculpa de que mudaria a dinâmica das refeições por conveniência. Ela, embora muito ressentida, “fingiu não perceber a verdade, e resignou-se” (Ibid, p. 116). Afinal, “que lhe importava o desprezo dos outros, se o seu filho adorado lhe apagasse com um beijo todas as amarguras da existência?” (Ibid, p. 116); beijos estes que, desde a infância, ficaram cada vez mais escassos. Primeiro passaram a apenas ao lado do rosto que não tinha vestígios da doença para, depois, limitarem-se à mão, diferentemente da infância, quando ele “apertava-a nos bracinhos e enchia-lhe de beijos” (Ibid, p. 116).

A inominável mulher sofria, mas compreendia tudo e calava-se, corroborando o perfil maternal da mesma autora que lhe dera vida, quando disse na obra *Maternidade* (1925, p. 5), que “a maternidade sabe perdoar e transformar em flores os próprios espinhos com que dilacera a indiferença dos filhos”. Embora toda a aspereza da vida e os infortúnios advindos da maternidade, o amor do filho era tudo de que precisava a miserável mãe.

A narrativa segue e Júlia Lopes transporta-nos à infância de Antonico. Nesse momento, deparamo-nos com uma questão bastante discutida na atualidade e que não parece comum à época: o *bulliyng*¹⁴, pois o garoto já sentia o peso que era ter uma mãe com deficiência física. Logo no início da vida escolar, recebeu a alcunha de “o filho da Caolha”.

¹⁴ O termo inglês refere-se ao verbo “ameaçar, intimidar”.

Isso foi o motivo para que a mãe deixasse de levá-lo, a pedido dele mesmo, desde cedo, à escola. Foi espezinhado a princípio ali; depois, a espoliação se estendeu além da escola e não se limitava às crianças a prática de tamanha maldade. Em decorrência dessa atrocidade, aconteceu com Antonico o que é tão comum hoje, a evasão escolar, pois o garoto deixou os estudos aos onze anos de idade. Preocupada acerca da importância que tem a escola no processo de esclarecimento a respeito da aparência física, Júlia Lopes, em “A arte de envelhecer”, do *Livro das donas e donzelas* (1906), coletânea de crônicas, afirma que “desde os primeiros anos de escola que os mestres se esforçam por fazer compreender às crianças que a beleza, sendo transitória, menos vale do que a bondade” (ALMEIDA, 1906, p. 9). Nesse conto em análise, não somente as crianças, mas também os adultos, parecem não ter aprendido essa lição, pois a chacota feita à mulher e, conseqüentemente ao filho, foi maior e ninguém, além de Antonico, parecia saber as virtudes e bondades de sua personalidade.

O garoto sofreu na escola, depois no trabalho: “os seus colegas agrupavam-se à porta, insultando-o, e o vendeiro achou prudente mandar o caixeiro embora” (ALMEIDA, 2013, p. 117). Primeiro a exclusão da escola, depois do trabalho. Passado um tempo de ócio em casa, aos dezesseis anos, conseguiu o emprego na alfaiataria. Lá encontrou mais tranquilidade e respeito.

Tempo mais tarde, a mãe se vê surpreendida pelos carinhos do filho, pois Antonico havia se apaixonado por uma “linda moreninha da esquina fronteira, uma rapariguinha adorável, de olhos negros como veludo e boca fresca como um botão de rosa” (Ibid, p. 119). Quando tudo parecia mais ameno, a desgraça da protagonista se acentua. A moça só estaria disposta a casar-se com Antonico com a condição de ele se separar completamente da mãe, uma vez que o epíteto “a nora da caolha” poderia acometê-la. O rapaz entristeceu-se, chorou, “não podia crer que a sua casta e gentil moreninha tivesse pensamentos tão práticos!” (Ibid, p. 120), mas a escolha pelo amor da moça falou mais alto. Numa atitude egoísta e injusta, revoltou-se com a mãe e atribuiu a ela toda a desgraça de sua vida:

lamentava por ter nascido de uma mulher tão feia, e resolveu procurar meio de separar-se dela, considerar-se-ia humilhado continuando sob o mesmo teto; havia de protegê-la de longe, vindo de vez em quando vê-la, à noite, furtivamente... (Ibid, p. 120).

Decidiu, então, ter com a mãe uma conversa: “A Caolha levantou para ele o rosto, e Antonico, vendo-lhe o pus na face, disse: - Limpe a cara, mãe...” (Ibid, p. 120). Irritado, o filho disse à mãe que o motivo daquela sua imperfeição jamais havia sido revelado. Questionada novamente, ela disse: “foi uma doença (...) melhor não lembrar isso!” (Ibid, p.

121). Instigado pela imposição da pretendente, Antonico diz à mãe que não iria, a partir daquele momento, dormir em casa e mente: havia sido imposição do patrão dormir mais perto do trabalho; logo, havia alugado um quarto. Eis que a mãe, dessemelhante às demais vezes,

fixando o filho com uma expressão terrível, respondeu com doloroso desdém: - Embusteiro! o que você tem é vergonha de ser meu filho! Saia! que eu também já sinto vergonha de ser mãe de semelhante ingrato! (Ibid, p. 122).

Surpreso com as palavras da mãe, pois nunca a tinha visto falar daquela maneira, foi embora e a pobre desabou em choro. Queria, na manhã seguinte, voltar à casa da mãe, mas não teve coragem, porque

via o rosto colérico da mãe, faces contraídas, lábios adelgaçados pelo ódio, narinas dilatadas, o olho direito saliente, a penetrar-lhe até o fundo do coração, o olho esquerdo arrepanhado, murcho – murcho e sujo de pus; via a sua atitude altiva, o seu dedo ossudo, de falanges salientes, apontando-lhe com energia a porta da rua; sentia-lhe ainda o som cavernoso da voz, e o grande fôlego que ela tomara para dizer as verdadeiras e amargas palavras que lhe atirara no rosto; via toda a cena da véspera e não se animava a arrostar com o perigo de outra semelhante (ALMEIDA, 2013, p. 122).

A única amiga da Caolha, madrinha de Antonico, e de papel fundamental na trama, entra em cena para o clímax da narrativa. Quando procurada pelo afilhado para que pudesse intervir no problema que tivera com a mãe, ouve a história, comovida, e diz: “- Eu previa isso mesmo, quando aconselhava tua mãe a que te dissesse a verdade inteira; ela não quis, aí está!” (Ibid, p. 123). Seguiram juntos à casa da mãe de Antonico. Arrependida do que havia dito ao filho, a mãe ficou surpresa e aliviada ao vê-lo chegar. A madrinha foi objetiva ao dizer que revelaria, naquela oportunidade e, na frente da comadre, o que já deveria ter sido dito. A Caolha ordenou que a amiga se calasse, porém a madrinha prosseguiu:

– Não me calo! Essa pieguice é que te tem prejudicado! Olha, rapaz! Quem cegou a tua mãe *foste tu!* (...) – Ah, não tiveste culpa! Eras muito pequeno quando, um dia, ao almoço, levantaste na mãozinha um garfo; ela estava distraída, e antes que eu pudesse evitar a catástrofe, tu enterraste-lho pelo olho esquerdo! Ainda tenho no ouvido o grito de dor que ela deu! (Ibid, p. 123, grifos nossos).

E o filho? Caiu desmaiado. A mãe, em sua infinita bondade e amor incondicional, acudiu-o e cochichou, dando desfecho à história: “Pobre filho! vês? era por isto que eu não lhe queria dizer nada!” (Ibid, p. 123).

A mesma mãe sofrida e bondosa que dá início à narrativa fecha a história de igual maneira. Júlia Lopes não deixa de trazer ao conto o sofrimento pelo qual passa o filho,

sobretudo na vida escolar. Ele é vítima da hostilidade e preconceito das pessoas; reflete como uma criança pode sofrer com a maldade nessa fase da vida e o que decorre disso. Porém, mostra que a principal vítima é a mãe, quem não é poupada nem mesmo pelo filho e é, principalmente, vindo dele, o que mais a machuca. Resignada a viver uma vida de rejeição social, a mulher sem identidade definida aceita as agruras decorrentes de sua situação física em nome do amor ao filho, do qual, segundo ela, “vinha-lhe todo o bem e todo o mal” (Ibid, p. 116). Todo o bem dela era o amor do filho, que, aparentemente diminuindo ao longo dos anos, era o que a impulsionava a transformar em ações tudo que pudesse agradá-lo. O mal, por sua vez, era, obviamente, tudo o que a submetida a viver calada, também, em nome da felicidade de Antonico. É interessante notar que os sentimentos a respeito do que a mulher tem sobre os ataques e desprezos que enfrentou durante todo aquele tempo não são relevantes. Não há registro na história sobre o que ela sentia sobre ser tão humilhada. O foco está no amor, simplesmente no amor que nutre pelo filho, pois “o esforço para a perfeição material é sempre improficuo, e para o aperfeiçoamento moral sempre bem coroado” (ALMEIDA, 1906, p. 9). O olho porejante por tantos anos é uma forma utilizada por Júlia Lopes para enfatizar o sofrimento da mãe. O exagero de uma ferida que não se fecha é como uma metáfora para apresentar a condição de padecimento a que aquela mãe estava destinada a viver.

O rosto colérico, visto somente uma vez pelo filho, contrastado com uma vida inteira de puro amor, se desfez ao vê-lo voltar, porque daquela mãe excedia o mais sublime sentimento. “A Caolha” é uma exaltação da mãe, mesmo de forma insólita. A autora dignifica os sacrifícios maternos como um fator inerente à vida materna, que, segundo ela, começam desde a concepção: “nove meses de angústia, nauseativos, mal dormidos, mal vividos, de corpo pesado, cheia de apreensões aterradoras” (ALMEIDA, 1925, p. 19).

É importante lembrar que em nenhum momento se faz menção ao pai de Antonico. Segundo Mary Del Priore, desde o Brasil colônia, “para as mães solteiras, sem família nem companheiro, o filho deixava de representar o arrimo e a ‘bênção’, (...) para significar mais uma ‘boca para encher’” (PRIORE, 2009, p. 63). No entanto, ao longo de toda a narrativa, a pobre mulher não se mal diz por ser sozinha, ou por ter de cuidar do menino sem a presença de uma figura masculina. O amor e o trabalho dela parecem, dentro do cenário em que são inseridos, suficientes para supri-lo. O retrato da protagonista, bem como sua condição, mais uma vez, é um exemplo da preocupação que Júlia Lopes tinha em retratar camadas mais pobres da sociedade da época. Vítima de um sistema que exclui os menos favorecidos econômica e intelectualmente, e ainda que não saibamos detalhes de sua condição

psicológica, percebemos na figura da mãe de Antonico uma mulher forte. Somos apresentados àquela mulher que não esmorece diante dos percalços que a dura vida lhe obstinou.

Muito engajada em causas sociais, Júlia Lopes de Almeida podia desenvolver temas e descrever situações que eram alheias à sua realidade, como o estado de pobreza relatado nesse conto, pois, conforme Norma Telles, “[n]o século XIX, a caridade, a assistência social, a filantropia, tiveram vários efeitos. Permitiam às burguesas descobrirem o mundo da pobreza (TELLES, 2017, p. 438), o que se pode verificar na obra analisada.

Além disso, urge destacar que em *Ânsia eterna* há três contos nos quais a autora versa sobre a cegueira: “Ânsia eterna”, “A Caolha” e “O último raio de luz”¹⁵. Em todos os contos, a deficiência visual acomete somente as personagens femininas.

A cegueira como tema se faz presente também em *Histórias da nossa terra* (1907), um de seus livros didáticos, no qual Júlia Lopes de Almeida apresenta uma narrativa intitulada “A pobre cega”, em que se exaltam as virtudes de uma mulher, a protagonista, mendiga, cuja cegueira se explica por ter sido a responsável por salvar a vida de uma criança em um incêndio.

Com o conto “A Caolha”, Júlia Lopes trouxe para sua obra a importância sempre atribuída à figura materna, porém, de forma bem realista, nada romantizada. A mãe é exaltada por suas virtudes e amor incondicional, pois, mesmo sofrendo dores e humilhações, a protagonista não transformou o que sentia por qualquer sentimento oposto a ele. Além disso, expõe a crueldade e mesquinhez do ser humano que marginaliza e ofende, desmedidamente, a pessoa com deficiência física e as próximas a ela.

Outras duas narrativas em que podemos observar a importância atribuída à figura materna e o sentimento que decorre dessa condição são os contos “O Futuro Presidente” e “E os Cisnes?”. No primeiro, protagoniza a narrativa uma mãe que, em meio às privações que uma vida humilde a circunda, sonha com um futuro diferente para o filho. No segundo, somos convidados a percorrer uma história de mistério, a qual nos leva a uma atmosfera de suspense e, finalmente, comoção.

Em “O Futuro Presidente”, a protagonista não tem nome, é simplesmente “a mãe”, uma mulher simples, descrita de forma semelhante à caolha: “maltratada, magra, de olheiras

¹⁵ Nossa análise privilegiará apenas os dois primeiros contos por considerarmos que estes contemplam, de maneira mais ampla, a perspectiva de nossa pesquisa.

fundas e dedos calejados” (ALMEIDA, 2013, p. 215), uma representação de que a escassez de recursos rouba delas, além de uma aparência menos degradante, suas identidades. A narrativa segue durante uma noite, no interior de uma casa simples, com “um lampião de querosene sobre uma mesa de pinho; um armário sem vidros, com cortinas de chita; cabides, máquina de costura e uma rama de caixas de papelão empilhadas em um canto” (Ibid, p. 215).

Nesse cenário, “a mãe de vez em quando tirava da costura o seu olhar cansado e deixava-o cair sobre o filho” (Ibid, p. 215). O filho era um bebê que dormia em um berço, “um pequerrucho, gordo, com a cabeça enterrada na almofada e as mãozinhas papudas abertas, espalmadas sobre a colcha vermelha” (ALMEIDA, 2013, p. 215). Enquanto isso, o marido trabalhava vigiando a linha dos bondes, mas já era velho e tinha apenas uma das pernas. Por isso, seu esforço em costurar até tarde era tão necessário, mas ela pensava que a vida poderia melhorar, pois dali “a alguns anos, haveria mais alguém para ajudá-los” (Ibid, p. 212).

Nessa narrativa, percebemos a consciência de que tinham as pessoas das camadas mais pobres da sociedade sobre as dificuldades de se galgar um futuro melhor. Com a atenção voltada para o trabalho e para a criança, refletia a pobre mãe sobre uma conversa que ouvira de dois homens que a havia impressionado:

falavam de pessoas de condição humilde, quase desprezíveis muitas vezes, mas cuja inteligência, atividade e esforço conquistaram coisas estupendas no mundo das artes, no mundo da ciência e no mundo da política! (Ibid, p. 217).

A mãe pensava sobre aquilo e desejava que o filho tivesse a mesma oportunidade, embora ele ainda fosse um bebê, revelando em seu pensamento um excesso de preocupação e ansiedade. É aceitável seu desejo de que o filho tenha uma vida plena, sem privações financeiras a que estavam acostumados, uma vez que “a mãe tem a função de fazê-lo seguro na vida (...) deve ter fé na vida, não ficando, portanto excessivamente ansiosa e, assim, não contagiando o filho com sua preocupação” (FROMM, 1961, p. 69). Em sua consciência, martelava: “É preciso que ele seja rico, para ter completa felicidade! (ALMEIDA, 2013, p. 217). Aspirava, além disso, a que o filho fosse admirado por seu caráter e honestidade, tal como o pai, “probo, e digno, e leal” (Ibid, p. 217), mas que fosse rico, para não sofrer como ele, que “estava quase inutilizado, desde que a maldita máquina de um trem lhe esmigalhara uma perna, mudando-lhe o gênio desembaraçado e viril por aquela atual inércia, doentia e triste!” (Ibid, p. 217), homem que um dia sonhara em fazer fortuna, mas que o infortúnio do acidente mudou a história e cobrou dela uma postura mais ativa e de ânimo.

Aquela conversa rememorada enchia de esperança o coração da mãe e, sempre de olhos fitos na criança, a admirá-lo, sonhava:

Há de ser formoso, há de ser amado! virá um dia em que o solicitem outros amores, em que a paixão de uma mulher o atraia a ponto de esquecer-me! O sacrifício que eu faço, as dores que sofri, as forças que eu esgotei amamentando-o, tendo-o ao colo, perdendo com ele as noites, serão coisas ignoradas, ou de que ele não faça senão uma ideia incompleta! Meu filho! Como eu já tenho ciúmes dessa outra que lhe há de absorver toda a intensidade do seu afeto! Mas não; ela será toda meiguice e amor, ela me ajudará a fazê-lo feliz!... (Ibid, p. 218).

A preocupação da mãe extrapola a questão de um futuro promissor para o filho e transcende, pois sente-se ameaçada com a presença de outra mulher na vida dele, aquela que ocuparia um espaço maior em sua vida, ofuscando sua importância. É uma mãe que, dotada de tanto amor, não consegue imaginar o amor do filho sendo dividido. Porém, como tenta resolver todos os problemas que a aflige, imagina uma companheira generosa e amorosa tal qual si mesma. Nesse sentido, alerta-nos Fromm (1961, p. 69) que “parte da vida deve ser o desejo de que o filho se torne independente e acabe por separar-se dela.” O desejo de ter o filho feliz, independente e bem-sucedido era enorme, mas imaginar-se distante dele e apartado por outra pessoa a punha em sobressalto.

Além disso, é interessante notar que, nesse trecho, a mãe assume para si a condição da felicidade do filho e atribui à possível companheira a mesma função, lembrando-nos de que ela representa a mulher da época, a qual era portadora e doadora do amor incondicional e a imaginada esposa, portanto, “a responsável pela felicidade dos cônjuges” (PRIORE, 2017, p. 55). Porém, enquanto esse tempo não chegava, a felicidade do filho era sua responsabilidade. Seguia sonhando: “Qual será meu orgulho ouvindo chamarem-no: ‘Senhor doutor!’ e vendo-o deputado, a falar nas câmaras, com muita nobreza e distinção, correto, simpático e justo! Depois... por que não virá a ser meu filho o presidente da República?” (ALMEIDA, 2013, p. 218).

Júlia Lopes destaca da fala da simples mãe o desejo de que o filho tenha um futuro diferente daquele em que está inserido e mostra-lhe ciente de que isso se faça por meio de esforço e estudos. O retorno financeiro é almejado, e ela sonha: “terá carros luxuosos, cavalos, criados” (Ibid, p. 218), porém, o que mais se reforça em seus pensamentos é que ele seja bondoso, caridoso, clemente:

As mães atirarão flores a seus pés; os moços saudá-lo-ão alegremente e as crianças cantarão hinos agradecendo a sua proteção, o seu amparo, a sua simpatia. A todos os recantos escuros descera o seu olhar luminoso! para

cada chaga terá um bálsamo, para cada mágoa um consolo, para cada vício uma reabilitação! (Ibid, p. 218).

A maior preocupação dela era que o filho seguisse uma vida de retidão e, por isso, fosse admirado; que ajudasse os necessitados e os amparasse, como uma forma de livrá-los das privações que um dia tivessem experimentado. E pulsava o grande anseio de que jamais fosse esquecida, que fosse por ele sempre amada. Finalizava seus pensamentos daquela noite:

meu filho será o melhor dos homens! Triunfante, poderoso, ativo, belo, adorado, há de levar-me pelo braço, a mim, velha, cansada, trêmula, e dirá à vista de toda a gente, sem se envergonhar de minha figura nem da minha ignorância: “esta é minha mãe!” (Ibid, p. 220).

O pensamento da mãe representa a ideia de que o filho alçaria outras dimensões, bem além daquela condição de pobreza econômica e intelectual em que viviam, ao passo que ela continuaria ignorante, mas não parecia problema, pois seu desejo de realização voltava-se todo para o filho. Vê-lo feliz seria sua felicidade. Era dele que viria todo seu júbilo. Tê-la como orgulho e não motivo de vergonha, apesar de suas restrições, revela um medo de que isso fosse diferente, tal como verificamos na protagonista de “A Caolha”.

Contudo, seu sonho momentâneo fora interrompido quando o marido chegou “carrancudo, confessando logo, à queima roupa, estar sem emprego. (...) guardava as explicações para o outro dia. Deitou-se e adormeceu” (ALMEIDA, 2013, p. 220). Ela, “arrefecida, gelada por semelhante notícia, voltou para a costura; duplicaria o seu esforço, faria serão até mais tarde, talvez toda a noite...” (Ibid, p. 220).

Diferente do destino dado às mulheres pobres nos romances, às quais são apresentadas possibilidades de mudança pessoal e social, tirando-lhes do desamparo financeiro e emocional, nos contos analisados, as mães de análoga situação não saem dessa condição, continuam a sofrer sem que haja para elas quaisquer alternativas de mudança. Elas somente sofrem e suas realizações pessoais se restringem a amarem seus filhos. Por mais que a mãe dessa narrativa sonhe com um futuro promissor para o filho, a forma como o conto se encerra é uma espécie de indicativo sinalizando que tudo aquilo não passaria das “quimeras daquele sonho irrealizável” (Ibid, p. 220), mesmo que, mergulhada em tamanho devaneio, ela já o julgasse exequível.

A chegada do marido e a notícia que dera trouxeram-na, porém, à realidade, tornando-a ciente de que haveria muito a se fazer para que a conjuntura mudasse. Daquela forma, o filho dependia ainda mais dela. Mesmo chamada à realidade de forma tão contundente, a

sonhadora mãe não deixou de olhar para o “bercinho de vime [onde] dormia regalado o *futuro presidente*” (Ibid, p. 221, grifos da autora), a admirá-lo, ratificando-nos a noção de que “a mãe ama a criança recém-nascida porque é seu filho, e não porque o filho tenha preenchido qualquer condição específica ou correspondido a qualquer expectativa específica” (FROMM, 1961, p. 66). A criança nada mais precisava fazer do que existir para que fosse amada. Ela significava o motivo pelo qual a mãe se esforçaria, sem lamúrias, para garantir-lhe a felicidade tão almejada.

Por sua vez, no conto “E os cisnes?”, é importante lembrarmos, antes de discutirmos a questão da maternidade, que, no século XIX, questões médicas ocuparam espaço no cenário literário, época em que “o médico aparece com a palavra na literatura” (TELLES, 2017, p. 430). Ícone dessa época, a obra *O Alienista* (1881), de Machado de Assis, traz à luz a figura do alienista e seus objetos de estudos. Sua produção inova ao deixar que o louco fale por si, “ou melhor, mistura alienista e alienado, confunde, borra as diferenças entre um e outro” (TELLES, 2017, p. 430). De forma mais suavizada, menos contundente que no conto machadiano, uma vez que seu enfoque aqui é voltado ao sentimento maternal, Júlia Lopes também dá voz a quem não tinha espaço nesse cenário, pois o enfermo também fala. E é no ambiente de um hospital psiquiátrico que se passa essa história, iniciada pela chegada da viscondessa de S. Roque, pois estava, naquele dia, à procura de emoções. Chegando ao local, perguntou pelo diretor da instituição, Dr. Aguilar. Sabendo de sua ausência e que seu retorno não demoraria, dirigiu-se ao escritório a fim de esperá-lo, quando notou a presença de alguém, era

uma mulher de uns trinta anos, baixa, clara e delgada, de rosto longo como o dos carneiros e olhos meigos. Tinha o andar macio como o das freiras, as mãos delicadas, pequeninas e pálidas, e um sorriso que lhe iluminava a fisionomia triste e vaga... (ALMEIDA, 2013, p. 88).

Muito solícita, a mulher que se apresentara como enfermeira do local se ofereceu para ajudar a viscondessa, pois, segundo ela, talvez o diretor nem voltaria naquele dia. As duas partiram em visita pelos corredores do hospital. A mulher ia explicando: “Por aqui..., veja, esta é a sala dos doidos pacíficos, (...) passemos agora à escola das crianças” (Ibid, p. 88). A enfermeira hesitou ao imaginar que a viscondessa pudesse se impressionar com o que veria adiante. Mas a mulher, que procurava emoções, preferiu seguir o percurso. Queria conhecer o local, mesmo depois da afirmação da atenciosa enfermeira: “É muito triste. Enfim, é bom ver tudo!” (Ibid, p. 88). A visitante quis saber o nome da distinta mulher e esta,

como se fizesse um esforço para se lembrar do seu nome (...) disse com um sorriso: - Chame-me... irmã Serafina. Não sou freira, mas fui educada num convento e os meus irmãos, em casa, por brincadeira, deram-me esse nome. Acostumei-me (Ibid, p. 89).

Serafina demonstrava nobreza em suas palavras, afirmava que poucas vezes sentia medo de viver ali, mas dizia: “os doidos fazem-nos passar bocados perigosos!... mas tenho compaixão, dediquei-me a isto e já agora hei de envelhecer ao lado deles. Pobre gente!” (Ibid, p. 89). O semblante e a expressão de piedade da enfermeira comoveram a viscondessa. Ao entrarem na escola, a visão que tiveram das crianças, em meio a gritos, um menino a fazer um discurso, outro a imitar um gato com expressão de dor, fizeram a curiosa mulher voltar arrepiada para o corredor. E a irmã Serafina, muito cuidadosa com as crianças, emendou: “- Não avisei de que se havia de impressionar na escola das crianças? Pobres anjos! Eu ainda não me habituei a olhar sem lágrimas para aqueles entezinhos condenados, por uns pais sem consciência, a uma vida de agonias!” (Ibid, p. 90).

Para ela, a culpa da desgraça dos filhos era advinda dos pais, pois acreditava que as patologias eram de origem hereditária. Aquilo cortava o coração da dedicada enfermeira. Quanto maior o sofrimento da criança, maior era o amor que lhe dispensava. Explicava à viscondessa: “Afinal, boas ou más correm para mim. Sabe que todas as crianças gostam das aves. (...) que tenham asas que as agasalhem” (ALMEIDA, 2013, p. 90). Cada vez mais, a visitante se impressionava com a suavidade das ações e palavras da irmã. Atravessaram todo o edifício. Na hora de se despedir, a viscondessa estendeu a mão à irmã Serafina, que tinha o rosto colado ao vidro de uma porta. Eis a resposta: “E os cisnes?” (Ibid, p. 93). Tal foi o susto da viscondessa, pois

a irmã Serafina tinha o olhar branco de cólera, uma transformação súbita quebrara-lhe o encanto. Ela movia-se abrindo os cotovelos e esticando o pescoço (...) e volteava, volteava, repetindo cada vez com mais força: E os cisnes? (Ibid, p. 93).

É a partir daí que o mistério se desfaz. O diretor do hospital chega e conta à viscondessa que “a loucura daquela mulher provinha de ter perdido uma filha afogada por causa de uns cisnes. A criança, debruçada no lago, quis agarrar as aves; - as aves partiram e a pequenina mergulhou. – desde então a mãe finge-se de cisne” (Ibid, p. 93). Lembremo-nos de que, quanto ao cisne, dentre outros símbolos, “segundo a crença popular, seu canto anuncia a própria morte” (LURKER, 1997, p. 140). E a curiosa mulher, que havia ido em busca de um dia de emoções, chocou-se com a revelação do alienista, para quem a interna era inofensiva e havia apenas “a mania de se ter encarnado no inimigo” (ALMEIDA, 2013, p. 93).

É importante ressaltar a fala final do diretor à fina senhora sobre a fixação que a paciente alimentava pelas aves, malgrado estas tivessem sido o motivo de sua desgraça: “também acontece lá fora adorarmos às vezes a própria causa do nosso mal...” (Ibid, p. 94). Tal qual Machado de Assis, em *O Alienista*, em que se confundem as diferenças entre sãos e loucos e dialogando com Jules Romains, quando afirma: “todo homem com saúde é um doente que se ignora” (ROMAINS apud LEBRUN, 2009, p. 31), Júlia Lopes alerta o leitor sobre o fato de que, diferente dos ditos insanos, os sãos, muitas vezes, escolhem prender-se ao que lhes causa dor e sofrimento, o que se difere da natureza inerente à mãe, pois, na perspectiva abordada pela autora, a mãe está, inexoravelmente, sujeita a sofrer. Outrossim, o médico enxerga o sujeito além de sua patologia, vê a bondade da pobre mãe, não a culpa por quaisquer atitudes, pois “a alma dos loucos não é louca (...) o louco será salvo, seja o que for que tenha feito durante sua loucura: sua alma esteve afastada durante esse tempo, protegida da doença e preservada, pela doença, do mal” (FOUCAULT, 2017, p. 210). Aqui notamos uma visão mais amena a respeito da doença psiquiátrica, mais humanizada, um avanço ocorrido no século XIX. Conforme o mesmo autor,

a era positivista, durante mais de meio século, foi testemunha incansável dessa ruidosa pretensão de ter sido a primeira a libertar o louco de uma confusão lamentável com os condenados, de ter separado a inocência do desatino, da culpabilidade dos criminosos (FOUCAULT, 2017, p. 394).

Amparada por uma visão científica e defensora da figura materna, Júlia Lopes, com perspicácia e cuidado, dá uma impressão amena do hospital onde se tratavam os alienados. Entretanto, é pertinente lembrar que, embora o século XIX já tivesse avançado no que se refere a dar um tratamento diferenciado ao portador de doença psíquica, a literatura brasileira do século XX tem na obra *Hospício é Deus* (1965), de Maura Lopes Cançado (1929-1993), escrita em forma de diário, relatos de como eram tratadas as pessoas em sanatórios. A autora compartilha suas experiências como paciente em hospícios de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Nas palavras de Ferreira Gullar, a obra configura “um dos mais contundentes depoimentos humanos já escritos no Brasil”¹⁶ dada a clareza e acuidade da autora em suas palavras. No diário, Cançado (2016, p. 49), declarou:

Se me tornar escritora, até mesmo jornalista, contarei honestamente o que é um hospital de alienados. Propalam uma série de mentiras sobre hospitais: que o tratamento é bom, tudo se tem feito para minorar os sofrimentos dos doentes. E eu digo: É MENTIRA.

¹⁶ Declaração dada ao jornalista Maurício Meireles, quem escreveu o perfil biográfico da autora, exposta na capa do box que reúne as obras *Hospício é Deus* e *O sofredor do viver*, publicadas pela editora Autêntica em 2016.

Porém, quase meio século antes da publicação de *Hospício é Deus*, num ambiente bem mais ameno traçado por Júlia Lopes, motivada pela morte da filha, a protagonista está em estado de loucura. A descrição que se faz dela é de uma pessoa muito calma, contida e bondosa. Ao ser apresentada ao leitor, não há qualquer suspeita de que ela não seja somente a boa e receptiva enfermeira do hospital, pois foge ao estereótipo que se tinha do portador de doenças psíquicas à época, sujeito vítima de preconceitos. À medida que a narrativa vai se desenvolvendo, a descrição dos caminhos percorridos por ela e a visitante, em corredores silenciosos, notamos que algo pode surgir e mudar o tom daquela calma. Porém, atentemos à atitude de zelo e carinho com que a suposta enfermeira trata as pessoas, sobretudo, as crianças. Ela as acolhe e diz ter pena daquela condição em que vivem. Mostra-se serena e feliz com a tarefa que supostamente exercia e a fazia com verdade, pois “o louco tem seus bons momentos, ou melhor, ele é, em sua loucura, o próprio momento da verdade, insensato, tem mais senso comum e desatina menos que os atinados” (FOUCAULT, 2017, p. 211). Em sua verdade, como não tinha mais a filha, de forma inconsciente, tomava para si aquelas crianças que precisavam de cuidado. Dava a elas o carinho que pareciam não receber.

O estado de insanidade dela era tão grande que não tinha noção de ser, como os demais, uma condenada a uma vida, como ela mesma definia, de agonias. Dessa forma, era tomada por um acesso de devaneio, transformava-se na figura do animal que motivara a morte da filha. Mesmo quando colérica, não fazia mal algum a quem a cercava. O desvario não foi capaz de furtá-la o sentimento de amor materno, pois, mesmo incôscia de sua condição, doava-se a oferecer a outrem o amor que não pôde dar à filha.

A loucura provocada pela perda do filho aparece em outra história da coletânea. Lembremo-nos de Dona Catarina, do conto “Pela Pátria”, a qual dá lampejos de insanidade ao final da narrativa, quando tem ciência da morte do segundo filho, repetindo em sequência: “Pela Pátria, Pela Pátria!” (ALMEIDA, 2013, p. 199).

Em oposição à obra *Livro das noivas*, a maternidade, nos contos de *Ânsia eterna*, mostra o outro lado dessa experiência feminina, a face atormentada e monstruosa, de maneira a se estabelecer uma relação entre maternidade e deformidade, nascimento e morte. A respeito disso, cabe ressaltar que Júlia Lopes tem em sua própria história como mãe a ferida da morte, pois perdeu dois filhos ainda pequenos, o que “pode ter agravado suas angústias” (TELLES, 2012, p. 481).

O amor que se estabelece na relação entre mãe e filho é discutido, também, focando a dor quando é a mãe quem morre e ficam os filhos a sofrerem a ausência. A respeito disso, Júlia Lopes aborda no conto “O lote 587” a inconformidade do filho perante a ausência da mãe. Antes de discuti-lo, é interessante mencionar que é um diálogo que se estabelece com a obra *Encarnação* (1877), de José de Alencar, na qual o protagonista tem o objetivo muito parecido com a personagem do conto almeidiano, o que nos leva a supor uma possível intertextualidade. Na obra de Alencar, o protagonista, tendo perdido a esposa, muito amada, encomenda várias bonecas semelhantes a ela, em variadas posições a fim de que possa sentir sua presença.

Em “O lote 587”, o narrador-personagem da história conta sobre seu interesse em um leilão de antiguidades que aconteceria na casa do colecionador Onofre, o qual havia viajado para a Europa e pedira ao leiloeiro que dispusesse de tudo com a máxima urgência. No porão onde estavam guardados os objetos para a venda, o comprador, que estava em busca de um oratório, entrou em uma “alcova no andar térreo onde jaziam objetos velhos e imprestáveis” (ALMEIDA, 2013, p. 46). Em meio a tantas coisas acumuladas, espantou-se ao ver “duas pernas finas de mulher calçadas de meias brancas, erguendo-se de trás de um baú a apontar o teto com rígida desfaçatez” (ALMEIDA, 2013, p. 46). Era a senhora Dona Luíza Marta Guimarães de Mendes Onofre, quem “já tinha a pontinha do nariz roída pelos ratos e aos seus sedosos bandos de cabelo grisalho, enredavam-se peganhentas teias de aranha” (Ibid, p. 47). O mordomo explicou o porquê daquilo:

Quando a senhora Onofre faleceu, o filho, coitadinho, ficou como louco. Tão afeito estava à convivência da mamã, que não podendo suportar a falta concebeu a ideia original (...) de mandar fazer uma figura de cera à sua imagem e semelhança. (...). É verdade que o trabalho custou rios de dinheiro e levou tempo a ser executado; aquilo eram sessões e mais sessões, retratos consultados, impressões fornecidas ao artista sobre a expressão da morta, até que ele pôs como viva cá pra dentro da casa. Como estão vendo, a figura é articulada (...), de modo que podíamos pô-la em pé, sentada ou de joelhos, de braços encolhidos ou distendidos, como melhor favorecesse a ilusão do senhor doutor (Ibid, p. 48).

Percebemos a não aceitação da morte da mãe e a dependência que o filho, já adulto, tinha dela, numa nítida noção de que ele, amado uma vida inteira pela mãe, tinha ainda a necessidade de continuá-la amando, pois, uma vez que passamos a fase da infância e percebemo-nos capazes de não somente receber o amor materno, mas também capazes de dar-lhe amor, segundo Fromm (1961, p. 65), “dar torn[a]-se mais satisfatório, mais alegre do que receber; amar mais importante mesmo do que ser amado”. É claro que não estamos afirmando

que o filho preferia amar uma boneca à mãe, mas, diante da dificuldade da separação e em virtude dessa capacidade de amar, era a maneira que tinha para enfrentar a distância que a morte o impusera. Além disso, em consonância com o mesmo autor, o amor maduro é aquele ciente e capaz de dizer: “Necessito de ti porque te amo” (Ibid, p. 66).

Na tentativa de não se apartar da mãe e mostrando-se ainda totalmente dependente de sua presença, o filho

dedicado que sempre foi, não se sentava à mesa antes de ver à cabeceira a senhora dona Luíza com a sua amável cabecinha voltada para ele (...) punhalhe o alimento no prato e o vinho fino no copo, tal como antes. O melhor bocadinho era sempre para a mamã (ALMEIDA, 2013, p. 48).

O filho conversava com a mãe, contava sobre seu dia. Até mesmo a criada de dona Luíza era mantida. Porém, com o passar do tempo, o senhor Onofre foi deixando a mãe em ambientes afastados. Ela não estava mais sempre nas reuniões com os amigos, nem nas refeições. Os primeiros indícios de superação davam sinais. A grande mudança veio quando uma mulher foi fazer uma visita ao filho de dona Luíza. A presença dela colocou-o nervoso e agitado a ponto de ordenar ao mordomo: “Tire isso daí!” (Ibid, p. 50). A figura da amada mãe passou a ser, de fato, algo; não tinha mais o mesmo valor, agora era “isso”; a boneca tornava-se o que deveras era: um objeto. Porém, motivado por um remorso que o tomou, na noite do mesmo dia, pegou a boneca e tentou, numa atitude meio forçada, agir com naturalidade e tê-la em sua companhia, como antes. Paulatinamente, disse o mordomo: “a patroa antiga foi sendo afastada da convivência familiar, até que, para evitar embaraços, pusemo-la no quarto dos trastes inúteis. Assim é a Vida...” (ALMEIDA, 2013, p. 52). Finalizando a narrativa, a visita à casa terminou com a boneca da senhora Onofre tendo a testa etiquetada pelo leiloeiro com os dizeres “Lote 587”, do qual renderam “pelo menos uns quarenta quilos de cera...” (Ibid, p. 52).

Nesse conto, Júlia Lopes trata da dificuldade da superação da perda da mãe que o filho demonstrava sentir. Notamos que, além de discorrer sobre a dificuldade da fase de separação pela morte, portanto irreversível, a autora reflete sobre a visão do processo de materialização ou desvalorização que damos às pessoas. Para o senhor Onofre, a boneca era mais que um objeto, era a representação fiel da mãe. Para as demais pessoas, não passava daquilo que realmente era: uma boneca. Para estas, os atos do homem soavam como loucura; para ele, era o contato que ainda podia estabelecer com a mãe. Mesmo que a autora não acentue características psicológicas da personagem e levando-se em consideração que a atitude do filho não soa comum às pessoas quando vivenciam a morte materna, é interessante refletir que

uma “causa de desenvolvimento neurótico pode residir no fato de ter um menino uma mãe amorosa, mas ultra-indulgente ou dominadora (...) Pode ele permanecer agarrado a um afeto materno antigo, desenvolvendo-se numa pessoa que depende da mãe, que se sente desamparada” (FROMM, 1961, p. 70). Assim, a figura materna, em forma de boneca de cera, era um subterfúgio substitutivo que o mantinha, simbolicamente, dentro de uma zona de conforto.

Esse conto nos exemplifica como a figura da mãe se faz tão importante, a qual não aparece diminuída entre as outras personagens, muito menos sua importância se reduz diante das demais relações apresentadas no decorrer da narrativa. A relevância que tem a figura materna na história é tão grande que perdê-la para a morte é como perder a referência da vida.

A perspectiva dada pela autora à maternidade mostra ao leitor uma visão muito louvada quanto à incondicionalidade do amor. É o modelo de máximo altruísmo e doação, mas também de mártir, portanto, de sofrimento, de forma a percebermos que a “maternidade constitui, ao mesmo tempo, uma especificidade valorizada – o poder de dar a vida -, (...) e uma das fontes de opressão” (COLLIN e LABORIE, 2009, p. 133).

Júlia Lopes uniu preceitos herdados da metade do século XVIII, quando Rousseau expressou ideais reforçados até os dias de hoje, os quais promoviam “um novo tipo de mulher, a boa mãe e um novo valor, o amor materno” (COLLIN e LABORIE, 2009, p. 133) ao que foi fortemente difundido pelas feministas do final do século XIX, inicialmente na Europa, as quais buscavam “assegurar bem-estar e proteção social que o Estado deve[ria] proteger” (COLLIN e LABORIE, 2009, p. 133), glorificando a maternidade a fim de obter novos direitos. De forma geral, era esse o modelo almeidiano: a mãe dedicada, amorosa e emancipada, capaz de oferecer ao filho, além de seu mais puro amor, a autonomia de uma vida pautada na busca e usufruto de direitos sociais. Os contos, em sua maioria, em se tratando da relação mãe-filho, focalizam o segmento menos abastado da sociedade, mas, em todos eles, a mãe emana amor e não poupa esforços para ser o maior exemplo de devoção e incondicionalidade, aspectos reforçadores de que, na obra analisada, “a maternidade é um *locus* de poder e opressão, autorrealização e sacrifício, reverência e desvalorização, aspectos complexos que precisam ser trabalhados a partir da ótica da mulher” (STEVENS, 2007, p. 5). Encontramos, pois, na perspectiva de Júlia Lopes, essa temática sendo discutida de forma que, ao mesmo tempo em que exalta a maternidade, não deixa de desvelar as intempéries que lhe são intrínsecas. Em *Ânsia eterna*, o dito popular “ser mãe é padecer no paraíso” soa com perfeita aplicabilidade.

2.2. O amor e suas faces

Ao manter correlacionados amor e sofrimento, bem como amor e ódio, notamos que Júlia Lopes trabalha em *Ânsia eterna* esses sentimentos configurando-os ambivalentes, numa clara noção de que “o objeto que satisfaz é o mesmo que frustra. O amado e o odiado são um só” (KEHL, 2009, p. 544). No capítulo anterior, ao traçarmos os perfis femininos a partir de alguns contos escolhidos, pudemos perceber essa dicotomia presente e, bem marcadamente, por exemplo, em “Perfil de Preta”. Nessa narrativa, os sentimentos que movem e consomem a personagem Gilda são a inveja e o ódio, muito mais latentes que quaisquer outros, o que a diferencia das demais personagens femininas da obra, pois, em todas as outras, o sofrimento vem de fatores externos ou da própria condição de ser mulher. Aqui é a própria mulher que provoca o sofrimento, não a ela, mas ao outro e, neste caso, o outro é um homem. Se Preta sofre, não sabemos; se ama, tampouco; o que lhe emana são hostilidade e iniquidade.

De Preta não advém qualquer expressão que lhe atribua bondade. Ambicionando ter João Romão e percebendo que não seria possível, sente-se tomada por inveja, ódio e um sentimento de desejo de destruir a relação entre ele e Norberta. Em se tratando de inveja, recorremos a Mezan (2009, p. 128) que afirma ser “difícilmente confessada, e, quando o é, costuma vir acompanhada do qualificativo ‘saudável’”. Orgulhosa e debochada, Preta não assumiu sua inveja com palavras, mas seus atos a denunciaram, pois, vendo João Romão entregue aos encantos de outra mulher, sentiu-se preterida, ilustrando-nos que “o objeto invejado é invariavelmente algo que já pertence a outrem e cuja falta em mim percebo súbita e dolorosamente” (MEZAN, 2009, p. 128).

Surpreendida, “o que enfureceu a Gilda foi ver o mulato abraçar Norberta, mesmo ali, à vista dos outros...” (ALMEIDA, 2013, p. 169). Gilda não pensou em vingar-se do rapaz de forma a fazê-lo, por exemplo, sentir ciúme, querê-la para si, exatamente porque, essencialmente invejosa, o que lhe importava era tomar da outra, sua rival, o objeto desejado, João Romão, porque “a coisa invejada importa mais do que procurar obter a posse de um objeto análogo” (MEZAN, 2009, p. 133). Consciente de que não haveria outro igual a João, portanto frustrada e tomada pela inveja, Preta tramou seu plano sórdido: mutilá-lo-ia. Tirar-lhe uma parte do corpo não o traria para si, mas faria a ele e a companheira tristes, o que

regozijaria a personagem invejosa, pois “o invejoso procurará, dessa forma, destruir a alegria alheia, e nisso age movido também pelo ódio (...) tomando dele este ‘algo’, ficarei feliz por minha vez” (Ibid, p. 134).

Preta agiu com o intento de prejudicar tanto João como Norberta, pois dos dois sentia inveja. Desta, porque tinha João e era feliz com ele; daquele, porque era seu desejo e o via feliz ao lado da outra. Dessa forma, aludiremos a Espinosa, quando diz:

Se imaginamos que alguém se alegra com uma coisa que pode ser possuída apenas por uma só, esforçar-nos-emos para fazer de maneira que ele não possua esta coisa [...] Vemos assim como os homens são geralmente dispostos por natureza a invejar aqueles que são felizes e a invejá-los com um ódio tanto maior quanto mais amam a coisa imaginam na posse do outro (ESPINOSA apud MEZAN, 2009, p. 135).

Afirmar que o ódio de Gilda por João Romão é o oposto a amor é arriscado, talvez caiamos em erro, pois não há evidências disso na narrativa. O que se nota, deveras, é o desejo de posse. Sentindo-se desprezada, Gilda vê-se disposta a acabar com aquilo que seria a felicidade de Norberta e seu companheiro, reportando-nos a Lebrun (2009, p. 14), quando afirma:

sinto cólera quando sinto desejo de me vingar de uma manifestação de desprezo, de uma humilhação ou insulto. Sinto ódio quando, a qualquer preço, desejo a destruição de alguém, mesmo que eu não seja testemunha do mal que esse alguém sofre.

Gilda, colérica, frustrada, vendo-se humilhada e desprezada, trocada por outra mulher, vinga-se com o intento de destruir não somente a relação do casal, mas feri-lo, de forma que sua fúria custe a amputação de um membro do rapaz. Enquanto João trabalhava em uma máquina moedora de mandioca, Preta gritou o homem pelo nome e

O mulato voltou-se assustado e a máquina segurou-o logo pela mão direita, e levar-lhe-ia o braço se D. Ricarda Maria não o tivesse puxado imediatamente para trás. Com um movimento rápido e violento. O sangue espadanou, houve rumor, o mulato caiu (ALMEIDA, 2013, p. 170).

Tirar de Romão uma parte do corpo não o impediria de amar Norberta, mas poderia ser a chance de esta não mais desejá-lo. A crueldade se faz ainda maior, pois, diferente da possibilidade apresentada por Lebrun, que é a de não se testemunhar o mal provocado ao outro, Gilda vê, triunfante, a realização de sua cilada, embora a tragédia não faça Norberta desistir do rapaz, que, “apesar de o ver maneta e de o saber preguiçoso, Norberta fez-se a sua companheira definitiva” (Ibid, p. 172).

Gilda planeja, executa, nega a responsabilidade do fato e, clinicamente, tripudia a desgraça do homem. Fria e calculista, prejudica-o, deixando-lhe marcas por toda a vida. Se não o marcou da forma como desejava, estando ao lado e possuindo-o, o fez arrancando-lhe parte do corpo. Preta torna-se uma antítese na vida de João Romão, pois é a partir da ausência de sua mão mutilada que ela se faz presente em sua vida. De forma cruel, marcou a vida de João para sempre. Ela não ocupou o lugar de sua rival, mas seria uma marca presente na relação entre os dois. Para Norberta, além de carregar a imagem da tragédia ocorrida, houve um encargo a mais, pois, conta-nos a história que “[e]ssa trabalha por dois” (Ibid, p. 172) a fim de compensar a força de trabalho de João Romão.

Totalmente consciente de seus atos, a protagonista torna-se ainda mais perversa. Ora, mesmo que sua atitude, por mais cruel que tenha sido, tivesse como justificativa um sentimento de afeto pelo rapaz, essa passionalidade não seria justificável, pois, conforme Lebrun (2009), a paixão não é motivo para que o ser se torne ignorante de seus atos. Para ele, “aquele que age sob impulso da cólera ou da luxúria é como um homem que comete um crime em estado de embriaguez: cabe-lhe moderar sua paixão, como cabe ao bêbado não se embriagar” (Ibid, p. 26). A natureza do ato de Preta foi puramente consciente e intencional.

Júlia Lopes apresenta-nos Preta como exemplo de uma representação feminina que, munida de maldade, egoísmo, mesquinhez e, principalmente, ódio e inveja, é capaz de imprimir em outrem dores de maneira a mudar-lhe o curso da vida ou torná-la mais difícil. É importante percebermos que a autora versa sobre sentimentos que podem acometer qualquer ser humano, independente de gênero ou raça, uma vez que todos nós somos passíveis de frustrações e alguns, imbuídos de má índole e de valores morais contestáveis, atuam potencialmente mais violentos e inconsequentes de suas condutas quando contrariados. Por isso, não cairemos em risco de afirmar que há uma associação de cor da pele à índole, o que seria refutado com a análise do conto a seguir, uma vez que mostra o perfil perverso de outra personagem, quem não apresenta qualquer característica de ordem étnico, cultural, social análogas à Preta.

Por sua vez, no conto “O Redentor”, Júlia Lopes discute como, instigado por interesses próprios, o ser humano é capaz de causar no outro o extremo dos males. Apresenta-nos a uma narrativa protagonizada por um homem, quem, em tom confessional, revela: “Meu irmão, guarda contigo este segredo: não me casei por amor” (ALMEIDA, 2013, p. 131). O protagonista, cujo nome não é revelado, age como os homens dos romances da autora, que “são, o mais das vezes, interesseiros e inescrupulosos, casam-se por dinheiro, tomam amantes

pelo mesmo motivo” (TELLES, 2012, p. 464). Esse, em particular, tinha um motivo a mais para agir de tal modo. O dinheiro é o grande gerador das desventuras quando Lucrecia, mulher má e maquiavélica, por quem o homem revelou-se apaixonado, disse, um dia: “-Só poderei ser tua pelo casamento, e isso é impossível porque és pobre e eu sou ambiciosa e estou acostumada ao luxo” (ALMEIDA, 2013, p. 131). Usando seu poder de sedução e certa louca paixão que o homem tinha por ela, emendou: “Conheço uma menina riquíssima que, se quisesses, poderia vir a ser a tua mulher...” (Ibid, p. 131). Foi proposto ao apaixonado que se casasse com a garota, que era órfã e frágil, quem não sobreviveria aos sacrifícios da maternidade: “Deixa-la-ias viver só o tempo de te dar um filho... garante da herança... depois... partiríamos para onde quisesses e só voltaríamos casados...” (Ibid, p. 131). É interessante notar que, embora frágil e órfã, o casamento era para a tal menina uma maneira de ganhar força e vida, pois “a mulher, ser menor e frágil, só existia amparada pelo homem” (PRIORE, 2017, p. 46).

Lucrecia dizia acreditar que a vítima de seu plano não sobreviria por muito tempo e, caso não tivessem o filho, a fim de que o homem fosse totalmente convencido ao plano, sugeriu: “Se no fim de um ano não tiveres um filho, fugirei contigo, sujeitando-me às contingências do acaso. Reflete e escreve-me” (ALMEIDA, 2013, p. 132). Para Lucrecia, o plano parecia fácil de ser executado, uma vez que no século XIX “o amor não era essencial para as uniões matrimoniais” (PRIORE, 2017, p. 47).

O homem, apaixonado e envolvido com os encantos da viúva, cedeu à proposta e tratou de conhecer a noiva: “uma criança pálida, mal penteada, mal vestida” (ALMEIDA, 2013, p. 132), uma impressão de que a maturidade da “menina” não a obrigava a se preocupar em se tornar mais apresentável ao pretendente ou que a falta de interesse do homem não era capaz de perceber nela as qualidades físicas admiradas à época. Lucrecia venceu e o casamento foi consumado. Ao casal, a ambiciosa mulher fazia vistas semanais.

A esposa, por sua vez, dava sinais de melhora. Conforme o narrador-personagem: “percebi que se ia operando nela uma mudança singular; transparecia-lhe no rosto uma espiritualidade nova, começava a ter atitudes...” (ALMEIDA, 2013, p. 133), corroborando a ideia de que o casamento fazia bem à mulher, difundida, também, pela ciência, que afirmava, nas palavras de um médico da época à própria filha:

a fraqueza de seus órgãos, e mesmo por certo grau de insuficiência para poder viver por si só e independente, necessita mais dessa união e deve procurar casar-se, não tanto para satisfazer o apetite da natureza como para ter um amigo e protetor (COUTINHO, 1994 apud PRIORE, 2017, p. 46).

O marido, contudo, notou que a esposa, também sem nome revelado na narrativa, mostrava-se abatida, malvestida e despenteada nos dias de visita da falsa amiga. Sentindo as oscilações do comportamento da esposa, contou ele que um dia a viu entrar no jardim “corada, cheirava a saúde” (ALMEIDA, 2013, p. 133), oportunidade em que ela, atirando-lhe um buquê sobre os joelhos, disse: “Todo este ouro é para ti!” (Ibid, p. 133). A atitude da esposa suscitou desconfiança do marido, que olhava para ela boquiaberto. Surpreendidos pela amante, a face suave da esposa se desfez, ao passo que Lucrecia não se mostrou admirada. Preocupado e receando que a esposa estivesse desconfiada de algo, conduziu Lucrecia a um canto do jardim, quando fora, repentinamente, interrompido pela esposa. Ali, ela disse, rindo: “Repara bem, meu marido, e dize-me: qual é a cor dos meus olhos?” (Ibid, p. 134).

A esposa já não se mostrava tão inocente. Agora ele tinha certeza, mas seu gesto “era tão infantil e ao mesmo tempo tão fino e alheio à grosseria do ciúme, que parecia nascido da mais cândida inocência” (ALMEIDA, 2013, p. 134). A menina parecia tornar-se mulher. Ele a via diferente. E isso fez surgir em Lucrecia o cuidado para que não perdesse o espaço que tinha naquela história. Tratou de armar um plano para passar uns dias na casa do casal, mas a esposa, já mais esperta, “achou jeito de evitar a hospedagem inventando motivos tão naturais que a própria Lucrecia, com toda a sua astúcia, acreditou neles” (Ibid, p. 135). A impressão de ver na esposa uma mulher mais astuciosa despertou no homem uma imensa admiração, mas não foi suficiente para diminuir a paixão que sentia pela amante.

A respeito dos perfis femininos e das relações que se estabeleciam à época da produção de Júlia Lopes, é interessante lembrar que “distinguiam-se dois tipos de mulher: a respeitável, feita para o casamento, que não se amava, forçosamente, mas em quem se faziam filhos; e a prostituta, com quem era tudo permitido e se dividia as alegrias eróticas vedadas” (PRIORE, 2017, p. 64). A esposa da narrativa é a representação dessa mulher ideal ao casamento, embora o matrimônio tenha acontecido por interesses diferentes; Lucrecia, por sua vez, não é prostituta, mas é a mulher por quem o homem mantinha a chama do desejo e da paixão acesas.

Passados uns seis meses casados, a esposa, após acordar de um mal súbito, revelou ao marido, na presença de Lucrecia, que esperava um filho e que o bebê nasceria em oito meses. A amante sentiu-se em júbilo, pois seu plano estava se concretizando. O marido estremecia de medo ao se lembrar do trato. Conforme passava o tempo, mais Lucrecia se fazia presente, até oferecer-se como enfermeira da gestante. Com medo do que pudesse acontecer, o homem foi até a casa de Lucrecia disposto a pedi-la que renunciasse o pacto. Não sabia quais palavras

utilizar para tal proposta, pois, conforme ele, por “medo de que essa renúncia a afastasse para sempre de mim...” (ALMEIDA, 2013, p. 136).

Imaginando-se sortudo por não encontrar a amante em casa, resolveu deixar-lhe um bilhete explicando o que teria dificuldade de dizer pessoalmente, foi quando viu “uma brochura cujo título gordo saltou aos olhos: VENENOS” (Ibid, p. 136), no qual havia uma página anotada com a letra de Lucrecia. Nada foi escrito no bilhete. O medo agora era de que a amante, sentindo-se traída, contasse tudo à esposa. O tempo passava e o medo de que a cōnjuge morresse era maior. Ele refletia: “se eu a deixasse continuar abandonaria a um destino injusto uma criatura inocente e a quem eu *já amava...*” (Ibid, p. 137, grifos nossos). O abandono da aparência de fragilidade e a maternidade que se aproximava fizeram o marido apaixonar-se pela esposa.

O tempo do nascimento se aproximava e Lucrecia, astuciosamente, fazia-se indispensável quando o marido não estava em casa, o que o atormentava ainda mais. Numa dessas conversas, Lucrecia convenceu a gestante a ser sua enfermeira. A notícia deixou o homem apavorado e, na mesma noite em que soube dessa notícia, encontrou a mulher enxugando as lágrimas e ele, antes de qualquer palavra dela, caiu aos seus pés a soluçar. Ela exclamou: “Até que enfim!... Partamos! Partamos sozinhos, sem dizer nada a ninguém para onde...” (Ibid, p. 138). Dez anos se passaram do fato e terminando de revelar o segredo ao irmão, disse: “nunca ouvi minha mulher proferir o nome de Lucrecia, mas já a ouvi uma vez chamar o filho – Redentor!” (Ibid, p. 138).

A postura da esposa diante de tudo o que vivera até ali mostra como a sociedade machista da época impunha à mulher um lugar de submissão e silenciamento. Nesse cenário, “A mulher devia ao marido fidelidade, paciência e obediência” (PRIORE, 2017, p. 26). Seis meses casada e a esposa, sutilmente, deu sinais de que sabia da traição, mas resignou-se e aceitou viver uma vida pautada nas aparências, em nome da família, revelando uma época em que ao homem se permitia práticas que às mulheres eram totalmente repudiadas.

O amor que nasceu da relação entre o marido e a esposa alude-nos ao amor platônico, denominado, entre outras formas, como o sentimento que “[c]onduz do condicionado ao condicionante, do corpóreo ao incorpóreo. Tende ao absoluto: (re) conduz a alma do contingente e do efêmero ao essencial e ao eterno” (PESSANHA, 2009, p. 94). O casamento arranjado perdeu força e deu espaço ao amor que nasceu da relação entre o casal e se fortaleceu a partir da gravidez anunciada. Cabe ressaltar aqui a importância dada à maternidade, sobretudo ao filho, o “Redentor”, o qual, ameaçado antes mesmo de sua

existência, foi o responsável pela libertação das amarras que impediam a relação do casal. Com esse final da narrativa, Júlia Lopes expressa, novamente, o valor que dá à família e sinaliza, ao modo romântico, que o amor sempre vence.

O amor que se estabeleceu entre o legítimo casal nada se assemelha ao que existia entre Lucrécia e o amante. Ardilosa e perversa, entretanto sincera a respeito de suas intenções - luxo e poder-, construiu a relação com o homem pautada em seus interesses. Má e gananciosa, foi capaz de planejar a morte da esposa do amante, mesmo grávida, quando se percebeu ameaçada pelo diferente elo que surgia entre eles. Construída a partir de um pacto, a relação entre Lucrécia e o narrador-personagem não envolve amor por parte dela, uma vez que amar é não querer servir-se do outro, pois “se amo a outra pessoa, sinto-me um com ela, ou ele, mas com ela *tal como é*, não como eu necessito que seja para objeto de meu uso” (FROMM, 1961, p. 51, grifos do autor). O vínculo entre eles se deu simplesmente pelo que o amante poderia oferecer à Lucrécia; dele ela se serviu. Sem nada material a oferecer, o homem não lhe era interessante.

Ainda segundo Fromm (op. cit.), são comuns a todas as formas de amor os seguintes elementos: cuidado, responsabilidade, respeito e conhecimento. Para o autor, amar é cuidar, preocupar-se com o outro, o que implica responsabilidade, estar pronto para responder de forma involuntária às necessidades do outro. O respeito, por sua vez, é a ausência de exploração de quem se ama. Fromm entende que não se pode respeitar uma pessoa sem conhecê-la, “cuidado e responsabilidade seriam cegos se não fossem guiados pelo conhecimento” (Ibid, p. 52). Nesse sentido, é possível afirmar que a inominada esposa ama o marido a partir do momento em que percebemos suas ações nas quais se mostra ciente da relação entre ele e a amante, pois ela cuida da relação, o protege o quanto pode da astuta Lucrécia; responsabiliza-se pelo relacionamento, embora saiba dos riscos que corre; respeita o marido, pois nada exige dele, além do que sua humilde condição poderia oferecer. Apesar de tudo que os envolvia, mostrou-se determinada ao levar adiante o compromisso do casamento.

É interessante notar que a imagem de ingenuidade associada à esposa se desfaz no decorrer da narrativa. Com perspicácia, Júlia Lopes mostra à sociedade da época, principalmente ao homem, acostumado a ver a jovem mulher como frágil e facilmente manipulável, que não se deixe enganar: essa mesma a quem se atribuem características de fragilidade indefensável pode ser bem diferente do que se pode imaginar. A personagem foi ensinada dentro da própria casa a arte de se defender da maldade do inimigo. Aprendeu, com aquela que daria fim à sua vida, a agir com sutileza e dissimulação. Teve como exemplos a

própria traição do marido e a falsa fidelidade da suposta amiga. Nessa narrativa, se discute até que ponto essa fragilidade e ingenuidade são reais, além de sugerir que os homens, considerados no contexto da época mais espertos e inteligentes, poderiam ser facilmente manipuláveis pelo sexo oposto e subordinados a ele.

Além de criticar a forma interesseira como se estabeleciam algumas relações na época, focadas em interesse econômico, desprovidas de amor e marcadas por traições, Júlia Lopes expôs uma sociedade hipócrita, que procurava mostrar-se recatada, mas que, conforme Telles (2012, p. 79), “se mostrou posteriormente falsa, pois nela se grassaram prostituição, pornografia e vidas secretas”.

Outro conto que merece destaque nessa discussão é “As Rosas”, o mais curto da coletânea, mas de conteúdo contundente, teor agressivo, o qual nos oferece mais um exemplo de violência a que a vulnerabilidade expunha e ainda expõe a mulher. Protagonizado por um sujeito masculino, mas narrado por uma voz feminina, reflete como, movido por argumentos vãos, pessoas agem de modo a imprimirem em outrem a máxima dominação e violência física. Com justificativas irracionais da personagem para tal ato, Júlia Lopes antecipou-se à sua época ao tratar de um tema tão contemporâneo e debatido, o feminicídio, assassinato de mulheres devido ao fato de serem mulheres, configurando uma violência em razão do gênero. É uma narrativa que coloca o leitor a refletir sobre o que pode estar velado no brutal ato da personagem principal da trama, uma representação fidedigna à realidade do patriarcado, pois, na sociedade em que há patriarcalismo ou traços dele,

o feminicídio tende a ser um ato punitivo e disciplinador, praticado contra uma vítima que se tornou vulnerável por ter atentado contra a honra masculina, por não contar com proteção ou ainda por se comportar de modo considerado moralmente inadequado (MENEGHEL at. al. 2017, sp).

O conto é envolto em uma atmosfera de mistério e suspense, a começar pela descrição que se faz da personagem central, um jardineiro, funcionário da casa onde se desenrola a trama: homem de “feio aspecto, todo coberto de pelos eriçados, vermelhão de pele e de olhar desconfiado e sombrio” (ALMEIDA, 2013, p. 237).

Por conta dessa aparência um tanto duvidosa, a sociedade julgava-o suspeito e alertava: “- Olha que aquele sujeito compromete a tua casa! põe-no fora!” (Ibid, p. 237), mas muito cuidadoso com as flores do jardim, a dona da casa não acatou os conselhos.

A narradora da história e dona da casa relata uma noite em que o jardim estava repleto de botões de flores, os quais anunciavam um dia farto de rosas, levando-a a decidir: “Eu mesma queria colhê-las ainda frescas de orvalhos: mandaria um ramalhete à minha mãe,

cobriria de rosas a sepultura de minha filha, encheria de rosas a minha casa...” (Ibid, p. 238). Anunciou sua decisão ao sujeito “calado, metido consigo” (Ibid, p. 238), cujos modos se assemelhavam aos de um “animal bravo” (Ibid, p. 237). Porém, a ordem não foi seguida e, enfurecida, ao acordar na manhã seguinte, a dona da casa encontrou o roseiral devastado, sem uma única flor. Colérica, gritou pelo empregado, que veio, conforme ela:

como por encanto, num momento, mas com tal jeito e tão desmudadas feições, que tive medo. Os olhos, de vermelho, eram só sangue; a barba áspera, longa e ruiva, estava revolvida como por um vento de loucura, e nos grossos braços tismados tinha sinais fundos de unhadas... (Ibid, p. 238)

Nesse momento, a figura do jardineiro, de fato, se faz assustadora e põe a mulher em situação de pavor. Questionado pelas rosas, ele não hesitou em levá-la ao local em que estavam: num outro quarto, o dele. Com medo e imaginando um possível perigo a que o empregado poderia lhe infringir, mas sem supor o que viria acontecer, a dona das rosas estacou e não quis entrar no local indicado por ele. É nesse momento que se dá o clímax da narrativa:

Encostei-me ao umbral para não cair no meio do quarto, sob uma avalanche de rosas, entrevi o corpo de uma mulher. – Era minha filha, – disse o jardineiro, entre soluços que mais se assemelhavam a uivos que a dor humana; – um dia abandonou-me, correu por esse mundo... Esta noite, veio bater ao portão muito chorosa... que o amante lhe batera... Ouviu bem, senhora?! Quis fazê-la jurar que desprezaria esse bandido, para viver só no meu carinho.... (Ibid, p. 239).

Recusando-se a desprezar o amante e dizendo que ainda o amava, o pai se fez descontrolado, pois a queria, dizia ele: “para viver só no meu carinho... só no meu carinho!” (Ibid, p. 239). O assustador homem continuou a descrever a cena aterrorizante: “Cego de raiva, matei-a! ah! matei-a e não me arrependo... Antes *morta por um pai honrado* do que abatida por um cão qualquer...” (Ibid, p. 239, grifos nossos).

Rejeitado pela filha mais uma vez, o pai sentiu-se no direito de tirar-lhe a vida, como se o ato pudesse revelar quem tinha o poder de determinar o destino dela. Tomado por uma ira que parecia ser motivado por um sentimento de posse, ciúme, agiu cômico e violentamente, sem marcas de arrependimento. A vítima saiu de uma situação de dominação e violência para outra. Em momento algum o homem quis omitir o fato. Sua fala objetiva revela um tipo de coragem que, conforme Bourdieu (2018, p. 78):

muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo, basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo dos “homens” sem

fraquezas, dos que são por vezes chamados de “duros” porque são duros para com o próprio sofrimento e sobretudo para com o sofrimento dos outros.

O assassino matou a filha porque não a queria com o outro homem. Conforme ele, a filha “correu por esse mundo” (ALMEIDA, 2013, p. 239), ou seja, amparou-se em um relacionamento ilegítimo para a época. Nesses moldes, configuraria vergonha a ele, pois seria julgada pela sociedade, uma vez que sua conduta colocaria sob suspeita sua honra e a do pai. Para ele, seu ato brutal tinha justificativa em nome dessa honra; ter a filha morta por suas próprias mãos seria menos vergonhoso do que vê-la amasiada e “batida” por um sujeito qualquer. Agiu pensando no julgamento que faziam antes e no que pensariam caso a filha voltasse aos braços do agressor. Representando o pensamento daqueles que se preocupam com a imagem pública que fazem de si, aludamo-nos a Ribeiro (2009, p. 116), ao afirmar que

glória, honra, fama e reputação apontam o renome que tenho, a imagem que os outros veem de mim. A imagem, pública, assim se opõe à intenção: quando os outros me valorizam ou depreciam pelo que de mim é visível não importa o que eu esteja sentindo no mais íntimo.

Para o pai, matar a filha era menos doloroso do que vê-la com “um cão qualquer” (ALMEIDA, 2013, p. 239). Se o julgassem assassino, não seria pior, dado que sabia o que sentia. Sua violência parecia-lhe tão justificada que, mesmo cometendo o mais violento ato contra a filha, ainda se via socialmente honrado. Em sua lógica possessiva, a brutal atitude seria louvável. A filha assassinada, que não tem nome definido na narrativa, mas para quem a autora chama atenção, ocupa pequeno espaço na história. Duplamente vítima da sociedade machista, não teve a oportunidade de viver um destino diferente e sua vida foi interrompida justamente por aquele que ajudou a dar-lhe a vida.

Acostumada a versar sobre o amor materno em toda sua produção, Júlia Lopes não dá destaque ao sujeito paterno nas demais histórias da coletânea. Quando ele aparece, figura papéis quase irrelevantes, mas, na maioria dos contos, nem existe. Analisadas sob a ótica da autora, em *Ânsia eterna*, maternidade e paternidade apresentam valores bem diferentes, na qual a primeira aparece sobreposta à segunda não somente em quantidade de personagens, mas em valores, uma vez que a maternidade é, apesar das intempéries, louvada, confirmando a percepção de que “a mãe é o lar de que proviemos, é a natureza, o solo, o oceano. (...)” (FROMM, 1961, p. 67); isto é, a mãe é o ser em que fomos gerados e temos abrigo, é quem ama incondicionalmente. O amor paterno, ao contrário, de acordo com o mesmo autor,

é condicional. (...) Seu princípio é: “Amo-te porque preenches minhas expectativas, porque cumpres o teu dever, porque é como eu”. Pertence à

natureza do amor paterno o fato de tornar-se a obediência a principal virtude e a desobediência o principal pecado – sendo sua punição a retirada do amor paterno (Ibid, p. 68).

Sob esse viés, na narrativa em análise, ao desobedecer e, naturalmente, não corresponder às expectativas do pai, a filha transgride as normas que estabelecem a relação de subordinação a ele e tem como punição a retirada não do amor, mas da própria vida. Nesse caso, não é a perda do amor, porque nem atos nem palavras do homem refletem esse sentimento. A maneira como se refere à filha denota desejo de posse e obsessão, estimulado, também, por uma espécie de raiva e ciúme, sentimentos que o levam a romper a possibilidade da continuidade da relação que tanto o incomodava.

Completando à dona da casa a explicação sobre o destinado que havia dado às rosas, terminou: “Depois de morta... achei-a linda, linda! mas coitadinha! vinha miserável, quase nua... tive pena, e, para fazê-la aparecer bem a Nossa Senhora, vesti-a de rosas!...” (ALMEIDA, 2013, p. 240). Essa atitude após o assassinato confirma-nos que

a mulher brasileira, herdeira que é das ‘benesses’ de uma civilização calcada num catolicismo dogmático, não pode fugir também à segregação imposta por uma ideologia sexista, fundada e sustentada no patriarcado, em que o homem detém o poder e o mando sobre a função, o espaço e o desejo dela (VIANA, 1995, p. 24).

Ao cobrir-lhe o corpo quase nu, livrando-a da imagem de mulher pecadora, desobediente e impura, o pai fê-la à imagem de Nossa Senhora, modelo de pureza e santidade, como se aquela feição a redimisse do que julgava pecado. Ceifando-lhe a vida, impediu-a de ser dona de suas escolhas, de delimitar seus espaços e realizar seus desejos. Uma vez que sua tentativa de persuasão: lágrimas, promessas e joelhos ao chão não foram eficazes, covardemente eliminou a vida da filha.

Bem à frente de sua época, mais uma vez, por tratar da violência no âmbito familiar e de forma grotesca, Júlia Lopes trouxe à luz da discussão mais um exemplo de representação feminina, que sofre rechaços sociais em função de ser do gênero feminino, procurando não julgar a mulher por suas escolhas, que, naquele contexto, desviavam das normas sociais aceitas, mas combater, por meio da cena chocante descrita em poucas páginas, a ideia de que não é com a violência que se resolvem problemas. Afinal, a mulher, morta, não estaria mais sob a violência do homem com quem escolhera viver, mas também não estaria, nunca mais, envolta nos braços do pai, aqueles que a mataram, mas que, segundo ele, seriam os que dar-lhe-iam carinho.

Nas três narrativas analisadas, notamos que as personagens as quais desejam ter o poder de controle da vida de outras pessoas em suas mãos, motivadas por sentimentos maléficos, como inveja, ganância, obsessão, ciúme, lançam mão de recursos vis, perniciosos e agem em benefício próprio, sem se importarem com o sentimento do outro ou levar em consideração o que aconteceria com este em decorrência de suas implicações. Essas personagens representam e revelam a face oculta do ser humano quando não hesita em agir, planejar e executar seus planos, mesmo lesando o outro, a quem, muitas vezes, se jura amor ou insinua qualquer sentimento de nobreza.

2.3. O desejo e o corpo violado

Conforme observamos, em *Ânsia eterna*, embora a obra seja marcada por deslizes ao estilo romântico, sobretudo no que se refere às descrições e alguns valores apregoados pela sociedade burguesa da época, o amor, segundo a visão proposta por Júlia Lopes, não é idealizado, bem adverso a isso, dele sempre incorrem situações que levam o sujeito que ama ao extremo sofrimento, sobretudo, quando ele é feminino. Da relação que se dá entre homem e mulher, a autora trabalhou um tema que suscita reflexões bem atuais e que, certamente, configurou, à época de sua publicação, manifestação de estranhamento, principalmente por se tratar de uma produção de autoria feminina. Utilizando-se do tom insólito das narrativas, fez da obra um espaço de denúncia à dominação masculina e às violências decorrentes dela. No que concerne a isso, é importante lembrar que a violência se dá de diversas maneiras e, para discutir essa temática, recorreremos, entre outros teóricos e teóricas, ao sociólogo Pierre Bourdieu (1930-2002), para quem a dominação masculina, em sua imposição, se dá, também, de forma simbólica, conforme explica:

Eu chamo violência simbólica, a violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2018, p. 12).

Nesse aspecto, explícitas ou veladas, encontramos nos contos discutidos a seguir várias dessas manifestações, as quais, não muito divergentes dos dias atuais, ocorrem no seio familiar ou muito próximo a ele. Para as personagens almeidianas, porém, isso se faz mais

ameaçador, pois as mulheres daquela época “permaneciam literalmente fechadas dentro de casas e sobrados, mocambos e senzalas, construídos por seus pais e maridos ou senhores. Viviam em espaços desenhados e planejados pela arquitetura masculina” (TELLES, 2012, p. 245). A autora, marcada pelos preceitos realistas, marcadamente influenciados pelo positivismo, apesar dos valores científicos e racionalistas, “dava espaço ao conservadorismo, dos valores éticos tradicionais, muitos caros à nossa sociedade, em especial, à média burguesia” (VIANA, 1995, p. 27). Porém, condicionadas a viverem reclusas e sem o espaço para a fala, Júlia Lopes se fez veículo de enunciação dessas mulheres que ela representa nas obras e abordou a condição de subalternidade e iminente risco de vulnerabilidade em que viviam. Além disso, apontou como essa mesma sociedade conservadora se fazia hipócrita, julgadora ou passiva diante dessas situações, fator que ratifica evidências fortemente patriarcalistas.

Tomando por base esses aspectos, elegemos da coletânea os contos “O Caso de Rute”, “O Coração tem Razões” e “Sob as Estrelas” para discutirmos, sob a ótica de Júlia Lopes, a temática a partir das relações humanas. No primeiro conto, o ambiente onde acontece a narrativa é bem simbólico: um casarão antigo, sombrio, sobrecarregado de móveis pesados, que remetem a um passado e transmitem um ar bastante instigante, pois causam uma atmosfera de mistério. Ambiente, portanto, propício para esta narrativa, com uma trama que gira em torno de um segredo do passado.

Rute, a protagonista, representa a condição da mulher na sociedade brasileira da época, sobretudo da mulher de classe alta. A personagem, como todas as demais mulheres brancas e de condição social de prestígio, era, desde o nascimento, preparada para o matrimônio — uma instituição em que seus membros têm papéis sociais definidos e unem-se por motivos, sobretudo, econômicos, em casamentos arranjados. Ao longo do conto, somos apresentados a uma mulher idealizada, reflexo daquilo que a sociedade esperava do sujeito feminino, conforme as ideologias vigentes, como podemos ver no trecho a seguir, momento em que Rute é apresentada ao futuro noivo:

Além disso, Rute está com vinte e três anos; parece-me ser já tempo de se casar. Há de ser uma excelente esposa: é bondosa, regularmente instruída, nada temos poupado com a sua educação; e se não aparece e brilha muito na sociedade é pelo seu excesso de pudor. Eu às vezes cismo que esta minha neta é pura demais para viver na terra. Todas as pessoas de casa têm medo de lhe ferir os ouvidos e escolhem as palavras quando falam com ela. Não admira: a mãe teve só esta filha e foi rigorosíssima na escolha das mestras e das amigas [...] (ALMEIDA, 2013, p. 62).

Evidencia-se, aqui, que a mãe se esmera em manter a educação subalterna da filha, a fim de que ela sirva ao marido.

A mulher idealizada era aquela que fosse recatada, tivesse “bons” modos; instruída, a que estivesse à altura do pretendente e que não o envergonhasse em público; bondosa, ou seja, passiva, além de possuir diversas outras prendas para que, efetivamente, estivesse pronta para ser uma “boa” esposa. Logo, as mulheres de classe alta eram preparadas para servir ao marido e à família. Viviam, com isso, apagadas, no sentido de que sua subjetividade era completamente desconsiderada em função do outro, o sujeito masculino, e em função de manter o *status quo* daquela sociedade.

No trecho acima, percebemos, ainda, que havia uma preocupação em torno da idade das mulheres, reificando-as a ponto de dar-lhes prazo de validade. Precisavam cumprir o papel social a elas destinado em tempo hábil, caso contrário, eram pejorativamente chamadas solteironas. No contexto de produção da obra em que se insere o conto, conforme Del Priore (2015), a idade mínima para se casar era de, no mínimo, 14 anos para as mulheres e 16 para os homens. Por isso, investia-se na educação das moças casadoiras¹⁷, no seu aprimoramento e no forte controle familiar, para que fossem, de fato, “produtos” de valor, perceptível na descrição dos predicados de Rute.

Sobre os casamentos arranjados, ou seja, que tinham por base alianças políticas ou econômicas, Maria Ângela D’Incao (2017, p. 229), em seu estudo sobre a mulher e a família burguesa, enfatiza:

O casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do *status* (ainda que os romances alentassem, muitas vezes, uniões “por amor”). Mulheres casadas ganhavam uma nova função: contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães. Cada vez mais é reforçada a ideia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família ‘burguesa e higienizada’. Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época [...].

Logo, podemos perceber, claramente, o papel exercido pela própria mãe de Rute, uma mãe rigorosa, que, com base nos valores morais de sua classe social, fora seletiva em relação às pessoas que mantivessem contato com a filha, restringindo, sobretudo, seu círculo social,

¹⁷Essa educação dava-se no que tange ao aprimoramento dos assuntos de âmbito doméstico, e não intelectual e/ou técnico.

algo enfatizado de maneira positiva pela avó da jovem. Podemos afirmar, ainda, que, em relação à avó, a baronesa Montenegro, e à mãe (sem nome, sem identidade), no que tange à posição que ocupavam na sociedade da época, elas cumprem, com afinco, a função a elas destinada: que é a de ser “esposa, mãe, ocupando dentro da família uma posição secundária e inferior” (VASCONCELLOS, 1999, p. 120), responsáveis, portando, por cuidar dos assuntos da casa e da educação da prole, ficando completamente apartadas dos demais temas, já que encarregavam-se apenas da administração doméstica, reflexo dos padrões culturais de sua época. Em relação ao apagamento do sujeito feminino, Vanconcellos (Ibid, p. 131) ressalta, ainda, que “a identidade da mulher é dada por meio do homem ao qual está relacionada, mostra[ndo] também a perda total da individualidade feminina”. Por isso, a mãe de Rute, literal e metaforicamente, sai da narrativa, isto é, fica paraplégica, após a morte do marido, o que sugere a fragilidade que tinha a mulher ao perder o que lhe dava vida e sustentação. Tornar-se viúva significaria a anulação. O marido da mãe de Rute era seu padrasto e era, de acordo com a avó, um dos responsáveis pelas qualidades da educação da moça, pois “tratava-a também com muita severidade, embora fosse carinhoso” (ALMEIDA, 2013, p. 62).

Sem a figura da mãe, insistentemente, a avó constrói de Rute a imagem da mulher completamente apaixonada pelo noivo; da mulher que não tem coragem de revelar seu amor por ser muito contida. No entanto, o que podemos inferir é que Rute era oprimida pela conjuntura social e política da qual fazia parte. No início da narrativa, observamos essa impassibilidade, quando a baronesa justifica ao pretendente:

- Não se admire daquela frieza. Olhe: eu sei que Rute o ama, não porque ela o dissesse – esta menina é de um melindre de envergonhar a própria sensitiva – mas porque toda ela se altera quando ouve o seu nome. Outro dia, porque uma prima mais velha, senhora de muito respeito, ousasse pôr em dúvida o seu bom caráter, a minha Rute fez-se de mil cores e tais coisas lhe disse que nem sei como a outra aturou! (Ibid, p. 61).

A avó ratificava as qualidades de candura da neta a fim de que Eduardo Jordão levasse adiante o intento do casamento, “[a]final, ‘pureza’ era fundamental para a mulher, num contexto em que a imagem da Virgem Maria era o exemplo a seguir” (SOIHET, 2017, p. 390). Os destaques aos detalhes que faziam da moça um exemplo de candor estavam nas sutilezas das palavras da avó, “fazer-se de mil cores” tornava-a tímida, envergonhada, o que significava “demonstrar o desejado nível de pudor, pudor que elevava as mulheres à categoria de deusas, santas, anjos” (PRIORE, 2015, p. 122). Arrematando os elogios, antes de sair do recinto e deixar os noivos a sós, emendou: “Tenho outras netas, filhas de outras filhas, tenho

criado muitas meninas, minhas e alheias, mas em nenhuma encontrei nunca tanta altivez nem tanta *pudivícia*” (ALMEIDA, 2013, p. 63, grifo nosso).

Eduardo, apaixonadamente, fixava o olhar em Rute, admirando “sua brancura de pétala de camélia não tocada” (Ibid, p. 62), ao passo que a moça continuava acuada no canto da sala, ao que “seus grandes olhos negros chispavam febre ela amarrotava com as mãos, lentamente, em movimentos apertados, o laço branco do vestido (Ibid, p. 62).

A avó de Rute retirou-se. Quando Eduardo balbuciou o nome da noiva, Rute saiu do mutismo e o interrompeu, revelando-lhe: “Minha avó mentiu-lhe. (...) Eu não sou pura. Amo-o muito para o enganar. Eu não sou pura!” (Ibid, p. 66). Jordão, “com latejos nas fontes e palpitações no coração, amparou-se a uma antiga poltrona, e olhou espantado para a noiva, como se olhasse para uma louca” (Ibid, p. 66). A fim de esclarecer-lhe tudo, Rute continuou:

Foi há oito anos, aqui, nessa mesma sala... Meu padraсто era um homem bonito, forte; eu uma criança inocente... dominava-me; a sua vontade era logo a minha. Ninguém sabe! oh! não fale! não fale! não fale, pelo amor de Deus! Escute, escute só; é segredo para toda a gente. No fim de quatro meses de uma vida de luxúria infernal, ele morreu, e foi ainda aqui, nesta sala, entre as duas janelas, que o vi morto, estendido na essa¹⁸. Que libertação que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera seus primeiros beijos... ali! ali! oh, o danado! Como lhe quero mal agora! Não fale, Eduardo! Minha avó morreria, sofre do coração, e minha mãe ficou paralítica com o desgosto da viuvez... Desgosto daquele cão! e ela ainda me manda rezar por sua alma, a mim, que o quero no inferno! Às vezes tenho ímpetos de lhe dizer: “limpa essas lágrimas: teu marido desonrou tua filha, foi teu amante durante quatro longos meses...” Calo-me piedosamente; e acodem todos: que não chorei a morte daquele segundo pai! (Ibid, p. 66).

Mesmo sendo uma narrativa escrita há mais de um século, a autora retrata uma mulher que tenta, em meio às limitações a ela impostas, mostrar-se um sujeito com uma história. Quando tem direito à voz, isto é, quando assume o seu lugar na enunciação, confessa seu segredo ao pretendente Eduardo Jordão. Rute confessa ao noivo que, na realidade, não é pura, como a apresenta sua avó. A partir dessa confissão, a personagem começa a descortinar as reais relações familiares (os escândalos) por detrás das aparências das famílias solidificadas.

De maneira surpreendente, Rute inicia sua confissão se apoderando de estratégias de discurso que motivem o noivo a ouvi-la. No ato, reconhecemos “o testemunho como evento singular [que] desafia a linguagem e o ouvinte” (SILVA, 2008, p. 72). Conforme Spivak (2010, p. 15), “o subalterno, nesse caso em especial, a mulher como subalterna, não pode falar

¹⁸ A expressão está em conformidade com a edição citada.

e quando tenta fazê-lo não encontra os meios para se fazer ouvir”. Reconhecendo sua impotência diante da situação, ela, cuidadosamente, opta por narrar seu trauma partindo das qualidades físicas atrativas do seu abusador, o padrasto que a tratava com tamanha severidade, embora fosse carinhoso, e que era, segundo a avó de Rute, um homem de índole impecável, “um santo homem” (ALMEIDA, 2013, p. 12). Aqui, podemos perceber a figura masculina usufruindo de todos os prestígios dados ao homem (com um título aristocrático) numa sociedade patriarcalista. Em contrapartida, Rute parecia ter consciência do lugar destinado à mulher naquela sociedade, por isso “seus pensamentos e suas percepções estão estruturados em conformidade com as estruturas mesmas da relação da dominação que lhes é imposta, seus atos de *conhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão” (BOURDIEU, 2018, p. 22, grifos do autor), quando enfatiza que a vontade dele era logo a sua, tornando o desejo feminino mecânico, ou seja, atrelado ao anseio do homem.

A casa onde se passa o enredo, o único lugar permitido às mulheres - já que a elas não era permitido estar nos espaços públicos -, de certa forma, personifica o estado da alma de Rute: extremamente triste. Fora confinada naquele lugar em que perdeu a única qualidade valorizada em uma mulher: a honra. O comportamento do padrasto é a própria demonstração de que “o ato sexual em si é concebido pelos homens como uma forma de dominação, de apropriação, de posse” (Ibid, p. 30). Confirmando nossa assertiva, ou seja, a de que a mulher devia submissão ao homem, o autor complementa que “o assédio sexual nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa, com a posse, a nada mais que a simples afirmação da dominação em estado puro” (Ibid, p. 31).

Quando se refere ao padrasto, há, na fala da protagonista, um ar de ojeriza. À medida que a personagem vai ganhando espaço na trama, mostra-se uma mulher crítica, aparentemente consciente do abuso que sofrera e que, de fato, não era assim tão presa às convenções vigentes, já que sabe que aquela confissão poderia colocar em risco o seu matrimônio.

A narrativa desenrola-se com base em um segredo do passado, focalizando a experiência negativa da protagonista e retratando os maus tratos a ela infligidos por meio da usurpação de sua honra por seu transgressor. No conto, o “trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa” (SILVA, 2008, p. 69). Em um cenário sombrio, Rute revela não ser mais uma mulher honrada, colocando em perigo o casamento, uma vez que

a virgindade feminina era um requisito fundamental [...] a virgindade funcionava como um dispositivo para manter o *status* da noiva como objeto de valor econômico e político, sobre o qual se assentaria o sistema de herança de propriedade que garantia linhagem de parentela (D'INCAO, 2017, p. 235, grifo da autora).

As reflexões do noivo, a partir de então, davam-se em torno das relações conjugais, de quão frágeis podiam ser os casamentos. Ele sentia dúvida se devia ou não consumir aquele matrimônio, pois Rute, “a pudica açucena de envergonhar sensitivas é uma mulher desonrada” (ALMEIDA, 2013, p. 68). A partir desse fragmento, o conto possibilita a reflexão de quão superficiais podem ser as aparências, e Júlia Lopes de Almeida soube representar, devidamente, personagens com “personalidades fragmentadas, divididas entre as aparências e os sentimentos mais profundos” (D'INCAO, 2017, p. 238).

A protagonista, outrora feliz, tornou-se melancólica após ter sido violada. Rute, traumatizada, figurou-se uma menina contida e recatada, manifestando o seu luto por meio de sua reclusão. A personagem, após a afirmação do pretendente em concretizar o casório, perturbada com as lembranças do abuso que sofrera e consciente de que isso lhe possibilitaria uma vida conjugal completamente conturbada, mostrou-se arredia à organização do casamento:

O casamento de Rute alvoroçava a casa. A baronesa ocupava toda a gente, sempre abundante em palavras e detalhes. Só Rute, ainda mais arredia e séria, se encerrava no seu quarto, sem intervir em coisa alguma (ALMEIDA, 2013, p. 69).

Rute estava tentando transcender à sua condição de mulher objeto para mulher sujeito. Ela precisava que o futuro marido conhecesse sua história e lhe garantisse uma vida com amor e dedicação, que seu passado não fosse motivo para desprezá-la e/ou inferiorizá-la. A protagonista aspirava a uma vida feliz e tinha consciência de que, naquele contexto, somente o sujeito do sexo masculino podia lhe proporcionar (VASCONCELLOS, 1999), uma vez que, em uma sociedade patriarcal, era no homem que se via a possibilidade de realizações pessoais. Júlia Lopes de Almeida, com muita perspicácia, traça um perfil de mulher que é capaz de refletir sobre sua condição, contrariando o protótipo de mulher passiva, serviçal, que vivia em função do marido, incapaz de pensar em si.

É na reflexão de Eduardo Jordão a respeito da revelação da noiva que notamos uma das maiores críticas de Júlia Lopes à visão machista vigente da época. Ele pensa:

Dizem todos que Rute é puríssima! Assim o creem. Deverei contentar-me com essa credulidade? Bastará mais tarde, para a minha ventura, saber que toda a gente me imagina feliz? (...) Poderei sempre conter meu ciúme e não

aludir jamais ao outro? Ele morreu há oito anos... ela tinha só quinze... ninguém sabe! só ela e eu!... e ela ama-me, ama-me, ama-me! Se não me amasse e fosse em todo caso minha noiva, dir-me-ia do mesmo modo tudo? Não... parece-me que não... não sei... se me não amasse... nada me diria! Daí, quem sabe? (...) Não a devo adorá-la assim! É uma desonrada (ALMEIDA, 2013, p. 67-68).

Não obstante soubesse da condição de violência a que havia se submetido a pretendente, Eduardo Jordão vê-se questionando o caráter da moça, vítima de sucessivos estupros, que, mesmo sendo entendido como “nada mais, nada menos que um processo consciente de intimidação pelo qual todos os homens mantêm todas as mulheres num estado de medo” (YOUNG, 1990 apud BIROLI, 2014, p. 113), colocou-a possivelmente indigna ao casamento. Pensava, ainda, que aquilo ser um segredo só deles era um alento, o que demonstra, mais uma vez, a hipocrisia e egoísmo masculinos, pois, sendo sabido por outras pessoas, a desonra daquela que amava seria ainda mais exposta e ele, conseqüentemente, posto em condição vexatória. Mais adiante, refletindo sobre esse caráter hipócrita que permeia as relações conjugais, Júlia Lopes continua nas considerações do noivo:

Se ela não fosse honesta não afrontaria assim a minha cólera, nem se confessaria àquele que amasse só para não sentir a humilhação de o enganar e o que é por aí *a vida conjugal senão a mentira, a mentira e, mais ainda, a mentira?* (ALMEIDA, 2013, p. 68, grifos nossos).

Com as reflexões que afligiam a cabeça do noivo de Rute, notamos claramente que confessa defensora da família e do casamento, Júlia Lopes não deixou de expressar duras críticas sobre a superficialidade das relações matrimoniais.

Mesmo tendo sua cólera e ciúmes provocados, Eduardo Jordão escreveu a Rute, “amorosamente, disfarçando, sob um manto estrelado de palavras de amor (...) ‘que esquecesse o passado... ele amava-a... o tempo apagaria essa ideia, e eles seriam felizes, completamente felizes’” (Ibid, p. 69). Mas, nas palavras de Eduardo, havia algo que fez Rute pensar no quão negativo o rapaz recebera tal confissão. Ela “relia devagar a carta do noivo, em que o perdão que ela não solicitara vinha envolvido em promessas de esquecimento. Esquecimento! como se fosse coisa que se pudesse prometer!” (Ibid, p. 69). Ora, a moça, vítima de estupro, viu-se sendo desculpada por um pedido de desculpas que não havia sido pedido. A revelação de Rute a Jordão foi como uma prova de honestidade de seu caráter, pois não queria que ele fosse enganado a respeito de sua tão louvada pureza. Visto de forma fortemente preconceituosa e machista, ela percebeu dele um julgamento errado. Sua intenção fora, de forma alguma, um pedido de desculpas.

Percebendo o afastamento do noivo, Rute conclui que ele, mais tarde, iria humilhá-la e/ou também não conseguiria livrar-se do peso daquele passado sórdido, “Não teria ele compreendido a enormidade do seu sacrifício? Seria cego? seria surdo?... dono de um coração impenetrável e de uma consciência muda?” (ALMEIDA, 2013, p. 70). Para Eduardo Jordão, a noiva, antes pura e casta, “transfigura-se após a revelação de seu passado” (SANTOS, 2017, p. 70). Rute, sujeita àquelas convenções, mas consciente da sua necessidade de libertar-se do peso do abuso que sofrera, bem como de uma vida infeliz com o futuro marido, a qual teria de submeter-se, pensa em matar-se. Como nos remetesse a uma pintura romântica, Júlia Lopes nos leva ao desfecho: “queria um veneno que a fizesse adormecer sonhando; e quanto dera para que nesse sonho fosse um beijo de Eduardo que lhe pousasse nos lábios!” (ALMEIDA, 2013, p. 70). Rute suicidou-se e ninguém sabia explicar o porquê. Encontram o corpo estendido na cama.

Contrariando as expectativas do leitor, a protagonista, então, resiste ao casamento, assumindo para si um futuro até então inesperado. De certo que Ruth não se submeteria a um relacionamento que a deixasse insegura, “viver na obsessão de uma idéia [sic] humilhante era demais para a sua altivez” (Ibid, p. 70), seguir com um casamento no qual “entraria no lar como uma ovelha batida” (Ibid, p. 69) não a satisfazia. Por isso, com o suicídio, ela dá fim às suas perturbações do passado e à ansiedade do presente.

Ao mesmo tempo em que critica a visão covarde que a sociedade patriarcal dá a uma situação de violência sexual, em que vê a vítima como culpada, Júlia Lopes alerta para a forma extremada que tem uma vítima nesse caso. Diferente do tom romântico de ver na morte uma fuga dos problemas, uma vez que lá era geralmente o homem quem dava cabo da vida por não ter o amor correspondido, aqui, muito mais representativo da realidade, se expõe como é a dor e a dificuldade que tinha a mulher ao ter esse tipo de violência revelada. Rute poupou a mãe, que amava demais o seu agressor e não suportaria a verdade; poupou a avó, que era idosa e portadora de doença cardíaca e poupou toda a família, que não teria mais o prestígio social ao ter revelado uma situação de desonra na família. A ela não houve escolha. A morte não configura uma fuga da realidade, mais do que isso, representa uma demonstração de continuar a mesma ideia de família de conduta ilibada tão cara a todos e não viver uma vida assombrada por um passado que o amor do marido não seria suficientemente grande para esquecê-lo.

O Barão torna-se uma figura fantasmagórica, que incomoda de forma veemente Eduardo Jordão: “O outro está morto há oito anos... ninguém sabe, só ela e eu... Está morto,

mas vejo-o diante de mim; sinto-o no meu peito, sobre os meus ombros, debaixo de meus pés, nele tropeço, com ele me abraço em uma luta que não venço nunca!” (ALMEIDA, 2013, p. 67). O ciúme do noivo, após saber que Rute ficaria no mesmo jazigo do padrasto e o ar de mistério em relação ao seu suicídio, levou-o a um descontrole, a ponto de Eduardo atear fogo no caixão onde havia sido colocada a noiva. Suas ações eram motivadas por seus pensamentos e pelo controle que acreditava exercer sobre a futura esposa, como podemos verificar abaixo:

Com o padrasto, noites e dias... fechados... unidos... sós! Fora para isso que ela se matara, para ir ter com o outro! Aquele outro de quem via o esqueleto torcendo-se na cova, de braços estendidos para a reconquista de sua amante! [...] E a todos que acudiram nesse instante pareceu que viam sorrir a morta em um êxtase, como se fosse aquilo que ela desejasse... (Ibid, 2013, p. 71-72).

No trecho supracitado, Eduardo Jordão demonstra o sentimento de posse em relação à noiva. Ele, que havia prometido a ela esquecer o passado, sentia-se no direito de acusá-la. Além disso, cabe-nos ressaltar a imagem atrelada à Rute: outrora cândida e pura, agora lhe parecia de maneira maliciosa. Ou seja, a mulher sendo digna de duas posições: mocinha e megera.

No conto “O Coração tem Razões...”, por sua vez, temos, também, um tom confessional de uma protagonista, que se encontra em uma situação de difícil condição de relacionamento familiar. Nessa narrativa, somos levados a refletir a que extremo pode chegar alguém que se sente pressionado por duas forças distintas: o amor e a dominação masculina. Júlia Lopes dá vida a Emiliana Serpa, viúva, trinta e sete anos, a qual, no auge de sua aflição, vai à casa de um romancista com a intensão de que ele a ajude. Em suas palavras, explica ao anfitrião o porquê de uma visita tão estranha:

preciso de uma solução para um romance: o meu. Meu, mas não feito por mim. Sou apenas uma personagem inerte que à força de sofrer quer ver o enredo em que se sente presa terminando de uma vez. Mas como? Não sei. É o que venho lhe perguntar. Você é romancista, prevê casos extraordinários e encontra para eles soluções naturais (Ibid, p. 82).

A fala da aflita mulher expressa a noção de que, na literatura, o romancista tem o poder de tudo resolver. O problema enfrentado, conforme Emiliana, era tão complexo, que o aproximava de ficção, de forma que, confiante no homem, pedia: “Preciso de um desfecho o quanto antes, custe o que custar” (Ibid, p. 82). Para que obtivesse a ajuda que ali buscava, explicou-lhe: tinha uma filha de vinte anos de idade, “casada por amor com um rapaz superiormente inteligente e culto. Ela é linda, de uma alegria cristalina, uma dessas alegrias inocentes que enchem de ar e luz o ambiente em que se irradiam” (Ibid, p. 83). Notamos,

aqui, apesar de expressos nas palavras de outra mulher, os valores apregoados no contexto da época: a filha de Emilana Serpa era uma mulher casada, mas de suas virtudes se exaltavam a aparência de inocência e candura, ao passo que, a respeito da imagem física do homem não é feita menção; seus predicados residem em ser, reconhecidamente, mais sábio e instruído que a esposa, reflexo de uma visão cristalizada, também, no imaginário feminino.

Emiliana prosseguiu sua declaração deixando evidente a diferença que fazia de sua aparência física à da amada filha: “Eu nunca fui bonita e tendo sido casada com um homem ciumento tive sempre a preocupação de apagar o que ainda pudesse haver de interessante na minha pessoa” (ALMEIDA, 2013, p. 83), exemplificando-nos o caráter de opressão que vivia a mulher da virada do século XIX, época em que, dominada pelo marido, era obrigada, até mesmo, a anular-se em nome de um ciúme que a tolhia. Por isso, a mulher desse contexto

procurava se apagar para vida, esquecendo de ouvir e sentir os apelos de seu próprio corpo. Muitas vezes, extrapolar os limites da beleza significava um estilo exótico de viver em família, e sendo assim, tal comportamento passa a ser reprimido de forma a não tomar um vulto incontrolável a guiar os destinos das atitudes femininas (FIGUEIREDO, 2006, p. 47).

Porém, o que angustiava a mãe era o genro, cujas ações a punham em situação de constante sobressalto e o cotidiano intensificava o problema, pois, a fim de que pudesse continuar a viver com a filha, mesmo após o casamento, tratou, contava ela, “de passar para o seu nome todos os meus títulos” (ALMEIDA, 2013, p. 83), e dali viveram durante um ano harmonicamente felizes. O problema veio quando o genro deixou rarear carinhos à esposa na presença da sogra. A queixosa mulher continuava:

Percebi por vezes o seu olhar pousado no meu rosto com tal concentração que eu sentia na pele um ardor físico, de queimadura. Não compreendia nada ao princípio, mas a continuação daquele olhar furtivo e ardente, a ansiedade com que ele me esperava, se eu saía, o arrebatamento com que me fugia, se eu me aproximava ou o modo por que me dizia as coisas mais banais, acabaram por esclarecer-me: *meu genro amava-me*, não com o respeito carinhoso com que se pode amar uma mãe, mas com a paixão brutal com que um homem desvairado ama uma mulher que lhe é *vedado possuir* (Ibid, p. 83, grifos nossos).

Estava exposto o que afligia a mulher: um amor proibido; sim, o amor, esse sentimento que “desmascara os valores da sociedade e do mundo” (RIBEIRO, 2009, p. 495). O genro nutria pela sogra um sentimento proibido. Ela sofria, chorava, pois não queria pôr em xeque a felicidade da filha. Lamentava-se, queria dar fim àquilo e lastimava:

Ah, você não pode imaginar o que é para uma mulher a presença constante de um homem que a adora, que a deseja, que respira a curta distância dos seus lábios (...) que beija com respeito as mãos nos cumprimentos familiares

(...) mas em quem, por detrás de toda a dignidade e toda a correção, se sente uma labareda de sensualidade crescer, crescer a ponto de destruir tudo! (ALMEIDA, 2013, p. 84).

Das palavras da sôfrega mulher, sobejam desespero e preocupação com a felicidade da família, porém revelam um desejo de si. A ameaça que a presença do genro lhe provocava punha em risco a harmonia familiar e, sobretudo, a boa-venturança da filha. Porém, nas mesmas palavras, fica latente que a luta contra isso era, também, uma busca para não cair na tentação de ceder aos cortejos do homem, uma tentativa de não se deixar seduzir, isto é, “não se deixar enganar, ‘não se deixar possuir’” (BOURDIEU, 2018, p. 35).

Viúva e desinteressante, a protagonista preocupava-se cada vez mais em desleixar-se de sua aparência: “Eu despoetizo-me. volto ao martírio do tempo de casada, faço-me feia. (...) Pois nem assim ele se dissuade” (ALMEIDA, 2013, p. 85). Em nome da mesma felicidade da filha e do medo da dominação masculina, “que constitui as mulheres como objetos simbólicos” (BOURDIEU, 2018, p. 96), Emiliana Serpa anulava-se como mulher, a fim de que sua aparência não fosse um motivador de desejo do genro, atitude indicativa de que, nem mesmo após a morte do marido, momento em que poderia dar-se aos cuidados com a própria aparência, não pôde, dada a constante vigilância dos olhos assediadores do genro: “Ele dantes elogiava a beleza das minhas mãos e o corte das minhas unhas: veja-as: corto-as agora rente ao sabugo e já não as lustro, para as tornar antipáticas” (ALMEIDA, 2013, p. 85). Descuidar-se da própria aparência a fim de repelir o interesse do genro faz a protagonista agir de forma inversa a que gostaria.

Entendida como não “mais do que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego” (BOURDIEU, 2018, p. 96), a pretensa feminilidade de Emiliana é negada por si mesma, pois, de forma inversa ao que se poderia esperar naquela situação, livre das amarras do marido, zelaria de sua própria aparência. Porém, essa segunda dominação masculina a obrigava a abster-se da estima por si mesma. Na contramão disso, a personagem não esperava do outro uma aprovação, o que se buscava era a reprovação e repulsa de sua própria imagem. Ademais, é importante ressaltar que, embora houvesse uma grande diferença de idade e beleza entre mãe e filha, além de outras qualidades destacadas pela personagem, a fixação que o genro mantinha pela sogra aponta-nos que

a vida é tensão permanente, é movimento permanente: o que não encontro aqui, vou buscar noutra lugar, se não encontro o absoluto, sigo perseguindo

tudo o que se aproxima das minhas representações da perfeição (KEHL, 2009, p. 546).

A postura de busca incessante do genro pelo que não possui, nesse caso, a sogra, remete-nos ao diálogo de *O Banquete* de Platão, para quem, por meio das palavras de Sócrates, *Eros* é o amor. Em nossa língua, as palavras erotismo, erótico, erotização, erotizar, por exemplo, tem origem no nome desse deus grego e denotam desejo. Nessa lógica, o genro ama a sogra porque a deseja. Amar, nesse caso, era desejar aquilo que ele não tinha. Dessa maneira, amar é desejo e desejo é a falta, segundo Platão. Desejo é a busca daquilo que faz falta; é pelo que não temos e queremos ter; é o que desejamos ser e não somos. Como uma equação, o genro amava o que desejava e desejava o que não tinha.

A vigilância em que vivia gerou em Emiliana outro sentimento, o medo: “[c]omeço a ter medo. Já não passo pelos corredores da casa às escuras” (ALMEIDA, 2013, p. 84). O medo a paralisava e fazia fugir, convergindo com a definição de Descartes, para quem esse sentimento “é o contrário da ousadia. (...) Perturbação e espanto da alma que lhe subtrai o poder de resistir aos males que ela pensa estarem próximos” (DESCARTES apud CHAUI, 2009, p. 38). A personagem vivia sob constante ameaça, configurando uma situação de assédio,

que nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa, como a posse, a nada mais que a simples afirmação da dominação em estado puro (BOURDIEU, 2018, p. 37).

O sentimento de medo e de estar sempre vigilante advinha de saber que o descontrole daquele sentimento crescia: “o amor do meu genro vai se tornando cada vez mais impetuoso e exigente. Ele começa a ter medo de si...(...) Quando ela não está, cumprimentamo-nos apenas, quase cerimoniosamente” (ALMEIDA, 2013, p. 84). Dessa forma, a angustiada mãe e tentada mulher sentia-se alerta a qualquer perigo maior que a punha mais vulnerável. Como mulher, portanto segmento dominado da sociedade, sobretudo em um momento predominante patriarcal, Emiliana demonstrava em suas palavras uma espécie de intuição feminina, indicando que algo pior estaria próximo a acontecer, o que Bourdieu denomina “forma peculiar da lucidez”, característica, pois, de seres “mais sensíveis aos sinais não verbais (sobretudo à inflexão) que os homens, as mulheres sabem identificar melhor uma emoção não representada verbalmente e decifrar o que está implícito em um diálogo” (BOURDIEU, 2018, p. 51). Embora não ocorra na narrativa qualquer diálogo entre sogra e genro, é na sutileza das ações dele que se pode notar a dominação atuando.

Após expor o que a angustiava, a mulher pediu novamente uma solução ao escritor, que a sugeriu uma viagem. Foi inútil: a filha exigiria explicação, pois elas nunca se separavam. Além de que o genro seria capaz de abandonar a esposa para acompanhá-la: “A minha presença é o veneno que ele necessita injetar nas veias todas as horas” (ALMEIDA, 2013, p. 85). O romancista escutou tudo e questionou: “Mas, se ele nunca lhe disse nada, quem sabe não passará tudo de uma ilusão?” (Ibid, p. 86). Para ela, aquilo que descrevera era certo: “Uma mulher, bem o sabe, não se ilude nunca num caso destes. (...) eu já sentia como uma ameaça horrível, o germinar daquela paixão” (Ibid, p. 86). A paixão daquele homem significava para Emiliana uma “ameaça horrível”, uma vez que a punha em situação de desespero, pois, se “estar apaixonado por uma pessoa é já um ato de rebeldia” (RIBEIRO, 2009, p. 495), o que dizer de uma paixão proibida daquela grandeza?

Sem a resposta que esperava encontrar quando decidiu procurar o escritor, concluiu:

A única solução é matar-me. Enquanto ele não me disser nada e eu puder manter essa situação angustiada, mantê-la-ei, mas, se um dia a sua mão realizar o gesto tantas vezes esboçado, e se as suas palavras juntarem à certeza que tenho outra mais positiva e irremediável, ah, matar-me-ei. (...) E era agora que eu começava a amar a vida! (ALMEIDA, 2013, p. 86).

A mulher reforçou nessas últimas palavras da conversa que teve com o escritor a insatisfação diante da vida. Se outrora foi infeliz por causa de um marido que a punha em um lugar de submissão, agora se mantinha subjugada por outra dominação masculina, a qual a impedia de ser feliz, furtando-lhe a realização de plenitude como mulher e privando-lhe o direito de viver o sossego ao lado da filha, por quem mantinha todo seu esforço.

O escritor, sem nome e nem tanta importância como se poderia esperar, dada sua habilidade de lidar com histórias ficcionais, nada fez, embora tenha sido a esperança de Emiliana para dar uma finalização diferente àquela história de agonia, que apontava para um final trágico. Com sóbrias palavras, finaliza: “Após uma semana li num jornal que, por um acidente de que não cabia culpa a ninguém, a senhora Emili... – Oh!” (Ibid, p. 86).

Abruptamente, como a maioria das histórias da coletânea, o conto assim se encerra. Emiliana Serpa cuidou em não deixar que a filha, sua grande preocupação, desconfiasse de sua extremada atitude. Em suas últimas palavras de desabafo, disse ao passivo escritor: “Descanse. hei de fazê-lo de modo que não pareça um suicídio, para que minha filha possa ainda ser feliz com ele...” (Ibid, p. 86). O que era ameaça se concretizou. O leitor não sabe ao certo o que ocorreu, mas as palavras da viúva levam-nos a acreditar que os atos do genro se excederam. Ao dar o tom trágico ao final da vida da personagem, à maneira de Rute, Júlia

Lopes critica a impassibilidade da figura masculina representada pelo escritor, uma vez que nada fez, além de somente escutar a história da aflita mulher e não parecer dar a ela tamanha importância. Depois do ocorrido, ele, que era o único confesso da mulher, ironicamente, surpreendeu-se com um vazio “Oh!”. Por tudo o que lhe fora dito, deveria parecer-lhe um desfecho naturalmente possível.

É interessante notar que em um século marcado pelo poder da igreja, nesse tipo de situação, era comum que as pessoas, sobretudo mulheres, procurassem a figura de padres para se confessarem e buscarem aconselhamentos. Entretanto, nesse conto, Júlia Lopes oferece ao escritor o poder de dar à vida daquela mulher um final diferente e ele não o faz. Emiliana, para nós leitores, a personagem de Júlia Lopes, se enxergava como, de fato, uma personagem de ficção, dada a realidade fantasiosa em que parecia viver.

Em nome da família e da felicidade da filha, Emiliana Serpa suicida-se coroando a vitória do domínio patriarcal: “Uma mulher jovem não pode viver desacompanhada da presença masculina, ainda que viúva, de modo que possa preservar a sua integridade junto à sociedade” (FREYRE, 1951, p. 342).

O suicídio, discutido e definido pelo sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917) em sua obra intitulada *O suicídio – estudo de sociologia* (1897) como “todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado” (DURKHEIN, 2000, p. 14) é escolhido por Júlia Lopes para dar como trágico o fim da vida de Emiliana Serpa, tal qual à de Rute. Porém, matá-las configura, diferente da visão canônica literária da época, a qual punia as mulheres desviadoras das normas que conduziam o conservadorismo da época, um grito de alerta à forma de dominação masculina e as violências advindas dela. Sacrificar a vida de suas personagens não é desqualificá-las para a vida ou rotulá-las indignas de viverem em sociedade. Na verdade, é ratificar e denunciar as difíceis condições a que eram obrigadas a se sujeitarem as mulheres de sua época. Em nome de se manterem as aparências da família, permaneciam caladas e sofriam suas dores. Levar à tona uma denúncia de violência sexual seria expor a família a escândalos e assumir para si uma carga de mácula. Se virgem, saberiam de sua desonra; se viúva e abusada, um motivo de julgamento e exclusão. Numa sociedade patriarcal, que sempre via a mulher como perigo e ameaça, as personagens teriam na morte “o ponto mais secreto da existência, o mais ‘privado’” (FOUCAULT, 2018, p. 149) e lá poderiam guardar seus segredos sem pôr em desordem os modelos regulados pela hipócrita sociedade burguesa.

Emiliana Serpa utilizou-se do suicídio, “outrora crime” (FOUCAULT, 2018, p. 149), que, conforme o mesmo autor, tornou-se, “no decorrer do século XIX, uma das primeiras condutas que entraram no campo da análise sociológica, [que] fazia aparecer, nas fronteiras e nos interstícios do poder exercido sobre a vida, o direito individual” (Ibid, p. 149), configurando, dessa forma, a única possibilidade de livrar-se daquele problema e ser, não obstante de maneira paradoxal, dona do próprio destino, encerrando-o ali.

Sem que saibamos ao certo o que aconteceu para desencadear o suicídio, Júlia Lopes deu à personagem um fim que a põe em uma posição de vítima, mas também de heroína, pois, sem deixar marcas do suicídio, retira dela toda e qualquer possibilidade de se imaginar que aquilo tivesse ocorrido tendo como motivador um sentimento que poderia estar nutrindo pelo genro e reforça o amor materno que se faz presente em *Ânsia eterna*.

Cabe ressaltar que o nome Emiliana, cujo significado é “aquela que fala de modo agradável”, “a rival” ou “a que zela”, talvez tenha sido escolhido por Júlia Lopes por caracterizá-la conforme as três visões das personagens com as quais se relaciona na narrativa e sob a perspectiva de quem lê o conto: a fala agradável pôde ser observada pelo escritor, é ele quem a observa falar; a rival da filha, na concepção do genro, que a desejava e talvez por ela mesma, quando parecia sentir-se tentada e, por fim, a que zela, percebida pela filha, dada a relação de cuidado observada em seus atos e palavras.

Júlia Lopes discutiu em outro conto, “Sob as estrelas”, narrativa dedicada ao poeta das estrelas, Olavo Bilac, a questão de vitimização e o olhar preconceituoso imputado à mulher que violava uma das regras mais incisivas quanto à honra, a perda da virgindade, além de expôr a que condições vivia essa mesma mulher quando era abandonada por quem a deflorara. É importante ressaltar que essa narrativa dialoga com a obra *O seminarista* (1872), de Bernardo Guimarães (1825-1884), na qual se narra a história de um amor proibido entre um jovem filho de fazendeiros e a filha de empregados da mesma fazenda situada no interior de Minas Gerais. Mandado ao Seminário, a história de amor entre os jovens se interrompe e a problemática se dá quando o rapaz volta dessa missão, já ordenado.

No conto almeidiano, a história se dá, análogo ao romance, entre dois jovens: Júlio, o sobrinho de um padre, e uma moça simples, Ianinha, neta de uma cabocla, moradores da mesma região. Ambientado em um cenário com reflexos de simplicidade no que se refere à realidade social das duas personagens, inicialmente em uma fazenda, podemos notar que “na parte inferior da pirâmide social, (...) os jovens escolhiam livremente seus parceiros” (PRIORE, 2015, p. 173). Mandado ao Seminário, Júlio é obrigado a viver o impedimento

desse amor, fato desencadeador do problema da narrativa. Além da temática e características que aproximam as duas obras, é importante destacar que ambas foram publicadas após uma grande campanha contra o episcopado no Rio de Janeiro, conhecido historicamente como a Questão Religiosa, sinalizando-nos a posição sempre atenta dos escritores às questões políticas da época.

A narrativa leva-nos, assim, como a obra de Guimarães, ao cenário do interior do estado de Minas Gerais, onde se narra a inicialmente idílica história de Júlio e Ianinha, “o seu único amor, (...) tão ardente e apaixonada, que o enlaçava nos seus braços flexíveis como hastes de hera, queimando-o com o fulgor dos seus olhos negros de mineira inculta e imaginosa” (ALMEIDA, 2013, p. 95). Típicos jovens apaixonados moradores do interior da época, marcavam encontros fugidos da família: ela deixava a casa da avó e ele, do tio, e “amavam-se sob as estrelas” (Ibid, p. 95), burlavam as regras da sociedade conservadora da época, que, conforme Priore (2017), as oportunidades de comunicação entre moças e rapazes eram dificultadas, pois aquelas não podiam sair sozinhas.

O amor dos jovens foi interrompido quando o tio do rapaz o enviou, contra a própria vontade, ao Seminário. Júlio, triste e obediente, despediu-se de Ianinha, enquanto ela “teve transportes de louca, que se colocou a ele como uma cobra a um tronco, dizendo-lhe que o amava, que lhe dera a sua virgindade, a sua alma, que a vida era aquilo, a liberdade, o beijo o amor!” (ALMEIDA, 2013, p. 96). A atitude tresloucada de Ianinha revela que as mulheres, “criadas em um mundo patriarcal e machista, não conseguem se enxergar fora do foco masculino” (PRIORE, 2017, p. 7); ele, em contrapartida, mesmo triste e mostrando-se insatisfeito, contém-se, representando o que se esperava e ainda se espera de um homem, a contenção de suas emoções, marca de uma sociedade machista, a qual enxerga o homem racional e comedido. Notamos, sobretudo, nesse excerto, a confirmação da importância que se dava à virgindade, pois, no final do século XIX, “o culto à Virgem e a influência da Igreja católica eliminavam a possibilidade de perder a honra” (PRIORE, 2017, p. 45), igreja esta que recebe tons realçados na narrativa em questão. As abdições do personagem foram forjadas todas a partir dos preceitos dessa doutrina.

O tempo passou e Júlio estava de volta à pequena vila mineira. Seu desejo, porém, era que Ianinha, seu único amor, estivesse morta, pois ele “queria ser puro, queria ser santo. (...) detestava o mundo e a carne” (ALMEIDA, 2013, p. 96). A obediência do rapaz ao tio custou-lhe a dura dor de tentar matar em seu peito o amor que sentia por Ianinha. Embora excomungasse a imagem da moça, “a figura de Ianinha atravessasse-lhe por vezes a mente,

como uma tentação diabólica e terrível, mostrando-lhe a alvura dos dentes, a negrura das madeixas revoltas, a rijeza dos seios morenos” (ALMEIDA, 2013, p. 96).

O desejo de que a mulher estivesse morta era tão grande que, ansiando que isso fosse verdade, padre Júlio foi ao cemitério da cidade e procurou pelo nome dela. Não encontrou. No entanto, uma sepultura coberta de flores chamou-lhe atenção, a qual o coveiro informou ser de uma criança, quem

não deveria estar enterrada em sagrado, mas enfim...(...) É do filho de uma cabocla, Ianinha. A peste não o batizou. De mais a mais ninguém sabe quem era o pai. O povo afirma que era o diabo. Dizem que a voz do povo é a voz de Deus... Quem sabe? (Ibid, p. 97).

Ironicamente, o padre que tanto queria ser santo, sem que soubesse, fora julgado “diabo” pelo povo. Mas aquilo era um segredo que Ianinha havia guardado. Ninguém sabia quem era o pai daquela criança pagã, que, conforme (PRIORE, 2017), além de não batizada, era considerada ilegítima, uma vez que era fruto de uma união não sacramentada. Ainda assim, ciente de toda a realidade e verdade, Júlio foi tomado por um espírito paterno:

teve ímpetos de arrancar de lá o corpo daquele desconhecido, filho do seu amor e da sua carne, de chorar sobre seus ossos despidos, (...) dizer que havia ternura no seu coração (...) que amava nele a sua virilidade, a sua juventude e aquela pobre Ianinha... (ALMEIDA, 2013, p. 98).

O filho que tivera era uma materialização do amor de Júlio e Ianinha e, além disso, a “virilidade” tornava-o homem, lembrava-o de quando seu corpo vivia os prazeres da carne. O amor à namorada de outrora ainda era latente, mas a escolha forçada pelo tio e sua obediência faziam-no fixar em sua busca pela santidade. Saiu dali em sofrimento, não poderia “ele, religioso, padre, pensar na tentação da carne, aquela criatura que estilaria peçonha e dor por toda a sua vida, aquela cúmplice do demônio” (ALMEIDA, 2013, p. 98).

Ianinha, antes, mulher da vida daquele homem, era agora um demônio, uma representação bem comum da mulher na literatura, discutida aqui com um olhar diferente, pois Júlia Lopes, mulher e defensora de ideais diferentes, atribui a Ianinha essa visão a partir da perspectiva masculina, mas levando em consideração a situação celibatária do homem que a amava. Ela, nesse contexto, deveria ser vista, portanto, como tentação e acesso ao pecado.

Ele, por sua vez, tinha em seu pensamento o perfil do homem da época, ser padre não o diferenciava dos demais nesse quesito, julgava-se único da vida da moça: “sabia-o bem, a Ianinha não tivera outro amante, *era ele seu dono, o senhor absoluto e muito amado, o deus supremo* daquela alma selvagem” (Ibid, p. 99, grifos nossos). Mesmo repelindo a imagem da

mulher e diabolizando-a, não se desprendia da visão de dominador. Enquanto homem, não se via rival de outro ou substituído por alguém.

À noite, padre Júlio procurava repelir os pensamentos pecaminosos que o perseguiam. O tempo e a distância já os havia separado e, de acordo (CHAUI, 2009, p. 40), “o pecado, tentação demoníaca, já não precisa de figuras visíveis, nossos devaneios, sonhos e mais secretos desejos cindem nosso ser e o mal chama-se apenas paixão da alma”. Ianinha se fazia presente nos pensamentos do padre, o que o levava a pecar. Estar de volta à vila o fazia reviver aquele amor, embora lutasse contra. Enquanto rezava em seu quarto pela alma pagã do filho, ouviu o sino soar num tom diferente, assustando-o. Mais vezes se sucederam e ele, segurando o crucifixo e em prece, procurou ver o que era aquilo que insistia em tirar sua paz. Viu algo estranho, “pareceu-lhe distinguir um vulto branco agitando-se na treva como um fantasma. (...) O sino emudeceu, mas o vulto branco lá estava desenhando uma curva pálida na escuridade” (ALMEIDA, 2013, p. 100). Nesse momento, Júlia Lopes atribui a padre Júlio, mais uma vez, característica de um homem comum, pois o clérigo parecia sentir aflição, sentimento comum a todos nós. Conforme Chauí (2009, p. 35), temos medo

de todos os entes reais e imaginários, que sabemos ou cremos dotados de poder de vida e de extermínio: (...) da cólera de Deus, da manha do Diabo, (...) da culpa e do castigo, do perigo e da covardia; do que fizemos e do que deixamos de fazer; dos medrosos e dos sem-medo.

A atmosfera de mistério e suspense que envolve a narrativa chega ao clímax quando a lua ilumina quem badalava o sino, era “Ianinha seminua, com a cabeça deitada para trás, o cabelo pendente, os olhos perdidos na abóbada estrelada. Ela estava ali, segura à corda do sino, aquele velho sino de aldeia, tão meigo, tão acostumado a só falar de paz às montanhas solitárias” (ALMEIDA, 2013, p. 100). A forma como a personagem se apresenta, nua, aparece como uma maneira de afrontar a fé de padre Júlio, mas Ianinha não o tocou e antecipou-se em dizer que “tivera dele um filho, lindo como os amores, que lá estava no cemitério muito sossegadinho” (Ibid, p. 101).

A relação dialógica que se estabelece entre a narrativa almeidiana e de Bernardo Guimarães ganha uma nuance diferente quando Júlio consegue abster-se de ceder aos desejos, pois “os braços estenderam-se para beijá-la; mas conteve-se, hirtó, de cruz alçada, livrando-se da tentação...” (Ibid, p. 101), ao passo que, em Guimarães, Eugênio e Margarida não resistem aos impulsos afetivos e mantêm relação sexual. Bem ao modo que se retrata a moça apaixonada da época, o que nos parece é que Ianinha manteve-se fiel ao homem que amava. Naquele momento, somente queria tê-lo e não julgava aquilo pecado, ao passo que o padre

parecia ter algo a dizer, “mas a palavra de amor não lhe saía da garganta” (ALMEIDA, 2013, p. 101).

Finalizado à guisa dos contos anteriormente analisados, Júlia Lopes apresenta-nos o destino das personagens. Padre Júlio “voltou para dentro, de cruz erguida, com as faces banhadas em lágrimas. Consumou o sacrifício: entregava-se a Deus” (Ibid, p. 102). Forçado a uma vida celibatária, o personagem conseguiu resistir à vontade de reviver seu grande amor. Dali em diante, continuaria a viver a vida que havia sido escolhida pelo tio, quem não deu ao sobrinho a possibilidade de seus próprios anseios. Enquanto isso,

Lá fora o sino voltou a badalar na noite negra, desordenada, furiosamente, como se o próprio diabo o tangesse! (...) e só no meio da noite, o cadáver da Ianinha, enforcado na corda do sino, olhava de face para o vale enormíssimo todo cheio de aromas e de treva (Ibid, p. 102).

Ianinha não é a protagonista, mas é sobre ela que nossas reflexões recaem. Júlia Lopes não deixa de chamar atenção para o fato de que ao rapaz não houve escolha senão seguir uma espécie de vocação forçada pelo tio. Mas à Ianinha, impedida de viver seu relacionamento amoroso, não houve escolhas a não ser sofrer as represálias de uma vida de mãe solo. É importante lembrar que ninguém da cidade sabia quem era o pai do filho de Ianinha. O que custou seu silêncio? Por que Ianinha foi julgada mãe do filho do diabo? Nada disso parece relevante na narrativa. A única informação que temos a respeito dela é por meio da fala do coveiro. E é dessa forma que a autora se posiciona a respeito do descaso que se dá a quem passa por essa situação. À moça dessa época, não havia outra possibilidade a não ser o rechaço da sociedade que a julgava indigna, pois “perder a virgindade antes do casamento era grave, mas engravidar, pior anda: era gravíssimo. Tudo girava em torno do dote e da ‘fama’ da moça” (PRIORE, 2017, p. 45). Sem dote, pois pobre, e sem honra, porque cedera à fraqueza do próprio sexo, Ianinha estava fadada a ser julgada e posta à margem social.

Recorrendo mais uma vez ao suicídio para o fim da vida da personagem feminina e lembrando-nos de que em nenhum dos contos da coletânea há suicídio masculino, Júlia Lopes alerta-nos que “a barreira criada pela perda da honra era tão grande que, muitas vezes, levava ao suicídio” (PRIORE, 2017, p. 45). Ianinha não só perdeu a honra como teve um “filho do diabo”, o que a tornou duplamente desviadora das condutas sociais. Renegada pela segunda vez, não via sentido em continuar uma vida que só a expunha ao sofrimento e entregou-se ao suicídio, “visto antes de tudo como um ato de desespero determinado pelas dificuldades da existência” (DURKHEIN, 2000, p. 205); dificuldades estas que eram avultadas pelo fato de ser uma mulher figurando uma sociedade essencialmente patriarcal.

Pintando as relações pessoais que se mesclam com o mais puro realismo, permeadas com nuances naturalistas e suspiros românticos, Júlia Lopes revela-nos que sua obra tende a representar o padrão do arquétipo da mulher virtuosa de uma maneira bem singular, pois, de forma geral, suas narrativas tendem, conforme Santos (2017, p. 41) a retratar, justamente, as incoerências desse arquétipo, isto é, “a hipocrisia existente entre a demanda pela virtude e as dificuldades enfrentadas pelas personagens para manter a virgindade diante do iminente perigo representado por antagonistas misóginos, passionais e violentos”.

Utilizando-se de temáticas ousadas e de uma forma contundente a fim de se expor a vulnerabilidade da mulher de sua época e de se discutirem as várias violências que permeiam as relações pessoais entre homem e mulher, Júlia Lopes deu vida à Rute, Emiliana, Ianinha, entre outras personagens, mostrando-nos ciência de que as violências praticadas contra as mulheres são

todos os atos que, por meio de ameaça, coação ou força, lhes infligem, na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos com a finalidade de intimidá-las, puni-las, humilhá-las, atingi-las na sua integridade física e na sua subjetividade (ALEMANY, 2009, p. 271).

3. A ESCRITA QUE SE REVELA

“Eu resistia ao pavor e sôfrega perscrutava tudo, em busca daquela que me deu a vida, que me enchia as faces de beijos e que me embalava com as suas palavras mais cheirosas que o mel das abelhas em tronco de especiaria”

Júlia Lopes de Almeida

Na obra *Ânsia eterna*, a mulher, figura central da obra, é representada de diversas maneiras sob o olhar analítico de Júlia Lopes de Almeida. A autora brinda-nos com personagens femininas pondo-nos em face de figuras dotadas das mais verossímeis características e experiências, capazes de remeter quem lê a obra a uma época em que ser mulher era estar submetida à normatização do patriarcado.

Em alguns contos da coletânea, Júlia Lopes aderiu a outros gêneros literários que a possibilitaram discutir temas correlatos ao universo feminino sem se evadir da realidade a ponto de que se pudesse questionar o valor crítico das narrativas. Ao lidar com esses gêneros, a escrita da autora se revela ainda mais abrangente quando versa acerca da sujeição feminina, do posicionamento da sociedade patriarcalista e das angústias de quem vive imersa e oprimida nessa realidade. Em “A casa dos mortos”, “A alma das flores” e “A nevrose da cor”, narrativas discutidas neste capítulo, Júlia Lopes traz para o centro do debate cobranças sociais no que se referem à valorização da virgindade e do casamento; o ideal de beleza feminino e o sonho frustrado do acesso da mulher ao poder. Para tanto, valeu-se de temáticas de teor intrigante e adotou, para isso, os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho, conferindo um tom sobrenatural, misterioso de aspecto nebuloso a algumas histórias que compõem a obra. Conforme Bessière (2009, p. 18), “a inovação estética não é necessariamente portadora de mudança ideológica”, o que confirma nossa assertiva de que Júlia Lopes, ao enveredar-se por esses gêneros, não deixou de lado seu olhar crítico nem as ideias de contestação ideológico-social que norteiam a obra.

No percurso de análise das narrativas de *Ânsia eterna*, entendemos que “o conto sofre influência da realidade histórica contemporânea, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais (PROPP, 1984, p. 81, grifo do autor). Além disso, notamos, na análise a seguir, que “o conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da antiguidade” (Ibid, p. 81).

Nos contos escolhidos para análise, percebemos de que maneira a autora conciliou a técnica narrativa do fantástico, do maravilhoso e do estranho às crenças, ideologias e valores caros ao século XIX. Utilizando-se de artifícios que esses gêneros oferecem, Júlia Lopes adentra a universos desconhecidos, imaginários, fantasiosos e de fatos estranhos revelando-nos a capacidade de abordar, em uma mesma história, mistério, dogmas religiosos e sociais sem que estes sejam desrespeitados, imprimindo seu toque crítico e chamando atenção do público leitor às relações pessoais marcadas pela ordem do patriarcalismo. A mulher, figura central da obra, aparece em formas e manifestações diferentes, entretanto, independente da maneira que se apresente, é a relação que se dá entre ela e a sociedade falocrata, que a vigia e pune, o principal foco da discussão.

3.1. As incursões no fantástico, maravilhoso e estranho: aspectos teóricos

O fantástico teve seu apogeu entre o final do século XVIII, com o francês Cazotte (1719-1792) e o decorrer do século XIX. Foi o gênero que, com “uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas” (CESERANI, 2006, p. 103), o que nos aponta Júlia Lopes de Almeida como uma autora muito atenta aos modelos de produção da época¹⁹. É interessante lembrarmos que esse era um momento em que valores religiosos ainda preponderavam, embora sobejassem avanços científicos, o que colocava a autora ainda mais em condição de questionamento e destaque, uma vez que, não bastasse ser mulher escrevendo numa época essencialmente patriarcalista, poderia, de certa forma, afrontar aqueles preceitos, em consequência de trazer para a cena literária um mundo em que o eu narrativo transita vivências entre o natural e o sobrenatural. A representação mergulha no místico ao trazer cenas do outro lado da vida, a morte. Alcança o imaginário coletivo e abre uma discussão colocando em pauta uma temática que contraria os preceitos judaico-cristãos, a existência de vida-alma após a morte.

Para tanto, a autora utilizou-se de artimanhas no ato enunciativo, possíveis aos grandes narradores que cultivaram o gênero fantástico e conseguiu driblar a crítica falocrática, que

¹⁹ No cenário brasileiro, Machado de Assis cultivava esse gênero e o representava, emblematicamente, com o conto “A igreja do diabo”, publicado originalmente no livro *Histórias sem data*, em 1884.

ainda não aceitava a evolução da escrita feminina no espaço literário. Conforme João Luso (1906, p. 179 apud SALOMONI, 2005, p. 94), “*Ânsia eterna*, [contém] contos que, na factura larga e exata, lembrariam Maupassant se os não ameigasse um sabor poético tão individual”. Convergingo a literatura fantástica à escrita feminina, tendo como exemplo a escritora pesquisada, entendemos a produção desse gênero como “o agente da aniquilação do real, da ordem e do equilíbrio estabelecido” (BESSIÈRE, 2009, p. 49).

A comparação que João Luso estabelece entre Júlia Lopes e o autor francês se assemelha ao que Muzart (2013, p. 12) comenta no prefácio da edição de *Ânsia eterna*, pois, conforme a estudiosa, “a crítica comenta muito que essa coletânea de contos sofreu influência de Guy Maupassant (1850-1893), como contista”. Essa apreciação teria fundamentação com base em que esse autor teria se destacado como habilidoso narrador de fatos cotidianos, tal qual Júlia Lopes de Almeida e de se poder notar pendores para o fantástico na obra da autora. Escritor com predileção para situações psicológicas e de crítica social, Maupassant tem como temas presentes em seus contos clássicos na literatura fantástica, por exemplo, a reencarnação, a aparição fantasmagórica, o acontecimento extraordinário; temas, também, explorados por Júlia Lopes. Ambos autores produziram ao final do século XIX, portanto em momento no qual o fantástico já não mais configurava aquele em que o medo da noite, fantasmas, espíritos e do desconhecido imperavam, modelo já destruído, segundo Camarini (2014), pelo Positivismo e industrialização. Esse processo ocasionaria o fim dos mistérios, uma vez que tudo um dia seria passível de explicação por meio das leis naturais. Nesse sentido, percebemos, nos contos que analisamos neste capítulo, como as narrativas conduzidas pela autora convergem com as características da escrita de mesmo gênero do autor francês.

Em 1883, Maupassant escreveu uma crônica intitulada “Le fantastique”, publicada em *Le Galois*, na qual fala sobre o gênero e o exalta. Nela, assinala que a literatura reflete a sociedade, pois as crenças desta refletem tanto na obra quanto em sua recepção. Nesse sentido, quando o homem acreditava nesses elementos sobrenaturais sem hesitar, os escritores desse gênero não se preocupavam com a intensidade que davam à imaginação, produziam de forma que penetravam no mundo do tudo possível e faziam da inverossimilhança várias combinações de maneira que delas surgisse o terror. Em um segundo momento, portanto aquele em que escreveu e sobre o qual Júlia Lopes demonstrou enveredar-se, marcado pela perpetração da ciência e suas indagações, o leitor, movido pela hesitação e inquietação, já não tinha mais certeza diante daquela história lida, pois o escritor já não mais permanecia imerso naquele universo sobrenatural, ficando no limite do possível, “lançando o espírito na

hesitação, na inquietação” (CAMARINI, 2014, p. 25). Acerca da dinâmica que os gêneros, de forma geral, apresentam, Luís Costa Lima (1983, p. 251), assegura que eles, “bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança”. Mais adiante, contribui com o tema ao refletir que os gêneros não são estáticos e imutáveis, trabalham em consonância com os valores literários, culturais e contexto social, os quais são acolhidos ou modificados por esses mesmos valores em função de variações históricas.

Nas narrativas fantásticas daquele que teria sido um dos autores inspiradores dos textos almeidanos, as ocorrências que soam estranhas encontram explicações sugeridas na racionalidade, sejam pela loucura, ou desvarios da imaginação. Posto isso, é importante ficarmos atentos às análises feitas dos contos no decorrer do capítulo, a fim de que percebamos a aproximação da técnica da autora ao estilo dele.

É de fundamental importância percebermos, antes de avançar nossa discussão sobre o gênero, que as críticas acerca da autora e as comparações feitas à sua produção a fim de lhe atribuir real valor e reconhecimento por sua competência ao lidar com a habilidade da escrita, bem como referente ao gênero ora discutido, ocorrem tendo sempre como modelo um autor, não uma autora, como se não houvesse à época e anteriores à Júlia Lopes referências femininas às quais se pudessem aludir. Na literatura mundial, Mary Shelley, em 1818, trouxe ao cenário literário *Frankenstein*, obra percussora do fantástico e da ficção científica. Vale lembrar, também, que, devido ao pensamento patriarcalista vigente, muitos acreditaram que a obra era de autoria do marido, Percy Shelley.

Ao tratar dos gêneros adotados por Júlia Lopes, remetemo-nos àquele que foi um dos pioneiros da discussão sobre o tema e que, predominantemente, entre outros teóricos, norteou nossas análises, Tzvetan Todorov, que, em 1968, com a obra *Introdução à literatura fantástica*, organizou estudos anteriores, reunindo-os e debatendo-os, o que culminou em uma perspectiva teórica, a qual agrupou formas afins de trabalho concernente ao sobrenatural, separando-as de outras diferentes. Sobre a dinâmica de se debater os gêneros e a contribuição que isso pode dar aos estudos literários, o teórico assegura-nos que “A literatura enuncia o que apenas pode enunciar. Quando o crítico tiver dito tudo sobre um texto literário, não terá ainda dito nada, pois a própria definição da literatura implica que não se possa falar dela” (TODOROV, 2014, p. 27). Para ele, malgrado haja diversas opiniões e definições acerca de determinado objeto de estudo, em se tratando de gêneros literários, haverá sempre o que se debater e agregar.

Todorov trabalha com três gêneros vizinhos: o fantástico, estranho e o maravilhoso. Segundo ele, a literatura nomeada fantástica é aquela em que há, entre outras características, mas, impreterivelmente, a hesitação, mecanismo decorrente da incerteza diante de fatos que ignoramos, pertinentes a um mundo por nós conhecidos, sem seres sobrenaturais, tal qual demônios, anjos, monstros, mas que fazem-nos deparar com fatos impossíveis de serem esclarecidos por leis deste mesmo mundo. Conforme Camarini (2014, p. 15), “diferentes teóricos insistem (...) que o fantástico deve aparecer ligado à presença do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária”.

O crítico búlgaro constrói suas definições acerca do fantástico, mas é enfático ao afirmar que, anteriores a ele, outros teóricos construíram conceitos análogos aos que são desenvolvidos ao longo da obra e cita, antes de continuar suas apreciações sobre o gênero, alguns excertos de obras canônicas desses estudiosos. Começa por *Le Conte fantastique en France*, de Castex, para o qual “O fantástico... se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (CASTEX, 1963 apud TODOROV, 2014, p. 32). Na sequência, alude a Louis Vax, em *L’Art et la Littérature fantastiques*, quando diz que “A narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX, 1960 apud TODOROV, 2014, p. 32). Por último, recorre a Roger Caillois, em *Au Coeur du fantastique*, cuja apreciação sobre o gênero é “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS, 1965 apud TODOROV, 2014, p. 32). Dessa maneira, ratifica que sua percepção em relação ao gênero corrobora a ótica apontada pelos franceses citados, as quais indicam uma alternância entre a explicação racional e sobrenatural sobre os acontecimentos narrados.

Para esses autores, há, claramente, a existência de acontecimentos dos mundos sobrenatural e natural, porém, é em Wladimir Solovyov que Todorov encontrou maior proximidade, uma vez que, para ele, havia a possibilidade de duas explicações para o acontecimento de ordem sobrenatural “e, em consequência, o fato de que *alguém* devesse escolher entre ambas. Era pois mais sugestiva, mais rica; a que nós próprios demos, dela se origina” (TODOROV, 2014, p. 32, grifo do autor).

Embora haja diversas abordagens acerca do fantástico, a maioria converge em um aspecto: qualquer narrativa fantástica encena fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenatural.

Para Todorov, o gênero fantástico se dá em função da incerteza de estarmos, quando em uma narrativa, diante de um fato que nos cause a hesitação, fator essencial ao gênero. Além da hesitação, considera imprescindíveis três condições para a constituição do fantástico na literatura. Primeiramente, esse tipo de narrativa deve levar o leitor a entender o mundo das personagens como o mundo real e, em função disso, hesitar entre uma explicação sobrenatural ou não dos fatos narrados, seguindo o que defendia Solovyov. Em segundo lugar, entende que essa hesitação pode ser experimentada pela personagem, quando esta leva o leitor a espelhar-se nela. Por fim, é importante que o leitor tome determinada atitude diante da narrativa: “ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética” (TODOROV, 2014, p. 39). O búlgaro arremata a questão ressaltando que a segunda condição pode não ocorrer, de forma que a primeira e terceira são as que constituem o gênero, malgrado a maioria dos textos categorizados nesse gênero compreendam as três condições, revelando, dessa forma, valoração diferente entre elas.

Em se tratando da restrição da interpretação do leitor imputada por Todorov, a qual deve eliminar a possibilidade do alegórico e poético, há quem posicione-se contrariamente, uma vez que não entende a literatura desvencilhada de tais elementos, os quais ajudam a ampliar os sentidos literários:

Da fragilidade desse conceito dá testemunho a solitária gota d'água do conto “Uma gota”, do Italiano Dino Buzzati (1906-1971), gota que, desafiando a lei da gravidade, se põe toda noite a subir uma escada em vez de descê-la. Por pertencer ao mundo natural, cuja normalidade, no entanto subverte, essa minúscula gota d'água é mais fantástica do que todas as fadas e suas respectivas varinhas de condão. [...] O próprio narrador do conto [...] responde aos demais inquietos, quando estes, desejosos de encontrar uma explicação natural, tranquilizadora, para o fenômeno, perguntam: “seria uma alegoria? Que visasse a, por assim dizer, simbolizar a morte? ou algum perigo? ou os anos que passaram? Em absoluto, senhores: é simplesmente uma gota, só que ela sobe a escada. [...] Tic, tic, misteriosamente, de degrau em degrau. E é por isso que se tem medo (PAES, 1985, p. 186-187).

Para Paes, a presença de alegoria e/ou poesia não elimina o caráter fantástico do conto, dado que a tendência não natural de a gota d'água subir evidencia um elemento insólito, aquilo “que carrega consigo e desperta no leitor, o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal* (COVIZZI, 1918, p. 26, grifos da autora), o que reforça o caráter da literatura fantástica.

A presença do elemento insólito no decorrer da narrativa traz ao texto o rompimento da noção de equilíbrio experimentada no início, instalando-se o desequilíbrio do gênero fantástico, o qual prima pela ambiguidade, remetendo personagem, narrador e leitor à

inquietação, à dúvida. Esse equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio Todorov elucidada por meio do que denomina narrativa ideal, a qual

começa com uma situação estável que uma força qualquer em perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força dirigida em sentido contrário, o equilíbrio é reestabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca idênticos (TODOROV, 2011, p. 138)

A ambiguidade que se estabelece na literatura fantástica é, para Todorov (2014, p. 176), a “quinta-essência da literatura” dado que o questionamento entre os dois polos, real e irreal, caracteriza não somente a natureza desse gênero, mas de toda literatura. E, ao mesmo tempo, é uma propedêutica à literatura, pois combate o sentido metafísico da linguagem, atribuindo-lhe vigor. É importante sempre lembrarmos que estamos analisando essas definições tendo nosso olhar voltado ao século XIX, marcado pelo Positivismo, o qual vivia uma investigação do real e imaginário, refletindo na literatura fantástica as incongruências desse século.

Citado por Todorov, o fenômeno da ambiguidade fora também discutido por Vax (1965) que, atribuindo significações à literatura fantástica, denominou-o como o resultado da dúvida instaurada no texto, quando se contrapõe real e sobrenatural na narrativa. Ao firmar a importância essencial que se dá entre o real e o sobrenatural, o autor “assinala a importância da incerteza e da ambiguidade na caracterização da narrativa fantástica” (CAMARINI, 2014, p. 53).

Influenciado por Todorov e fazendo-lhe apreciações acerca do gênero em discussão no capítulo em que trata sobre a ambiguidade, parte da obra *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Filipe Furtado posiciona-se questionando a noção de hesitação do crítico búlgaro, pois, para o português, a hesitação do leitor implícito, condição essencial defendida por Todorov, não seria suficiente para determinar a classificação de uma narrativa fantástica:

Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras enfocados. Por isso mesmo, como todas as outras características do gênero [...], a função do narratário²⁰ terá de subordinar-se, servindo-a, à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular (FURTADO, 1980, p. 40-41).

²⁰Termo e conceito correlato do termo e conceito de narrador, o narratário constitui presentemente uma figura de contornos bem definidos no domínio da narratologia (...); o narratário é uma entidade fictícia, um “ser de papel” (REIS, 2002, p. 267)

Dessa maneira, conforme o crítico português, a hesitação aconteceria somente no interior da narrativa, não como consequência da leitura. A ambiguidade da narrativa aconteceria, portanto, nas estruturas textuais inerentes ao gênero. Nesse sentido, defende que fazer depender a classificação desse ou de qualquer outro gênero às interpretações do leitor seria sujeitá-las à constante alternância entre diversos gêneros, sem que se pudesse estabelecer permanência em um deles:

fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles (FURTADO, 1980, p. 77).

Porém, para a compreensão das narrativas de Júlia Lopes, atentemos aos efeitos que os elementos inerentes aos gêneros causam às personagens, mas consideremos, também, o que em nós eles desencadeiam, uma vez que acreditamos na literatura como representação e, também, fazemos uma leitura crítica considerando o que a autora pretendia expressar em suas obras, levando sempre em consideração suas apreciações acerca de diversos aspectos sociais. Nesse sentido, concordamos com o italiano Remo Ceserani, quem acredita no envolvimento do leitor como parte dos elementos da literatura fantástica. Para ele, a estrutura do gênero narrativo tem por objetivo acolher a atenção do leitor e envolvê-lo, dirigindo-o

para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (CESERANI, 2006, p. 71).

É interessante lembrar, aqui, o posicionamento de Sartre (1989) a respeito do leitor. Para ele, o receptor da obra será uma espécie de coautor do texto lido. Este, sem a interação de um leitor real, limitar-se-ia a rabiscos num papel, dado que “ler implica prever, esperar, prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página [...]” (SARTRE, 1989, p. 35). Além disso, entendemos que os gêneros dessa natureza permitiam aos autores versarem sobre temas ora tidos como tabus. Falar de temas insólitos e de criaturas de um mundo à parte, irreal, seria uma forma mais isenta de abordá-los, pois “mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura” (TODOROV, 2014, p. 167).

Em se tratando de traços que marcam a narrativa fantástica e são pelo leitor identificados, Todorov e Furtado confirmam que a ocorrência do emprego de reticências, pontos de interrogação e exclamação servem para intensificar e ratificar o sentimento de

hesitação e ambiguidade inerentes à narrativa. Porém, esses elementos só figurarão uma narrativa de gênero fantástico caso, concomitante a eles, houver outros elementos, tais como: modalizadores, ou seja, algumas locuções introdutivas, as quais, sem mudarem o sentido da frase, “mudam o sentido da enunciação e do enunciado” (TODOROV, 2014, p. 44), provocando dúvida tanto na personagem como no leitor. De grande importância nesse gênero, são, também, o emprego do modo verbal imperfeito e um narrador, preferencialmente, na 1ª pessoa do discurso, de maneira que, uma vez presentes na narrativa, provocam uma identificação entre leitor, personagem e fato narrado, gerando o que é essencial nessa categoria de gênero, a ambiguidade e hesitação experimentadas pela personagem, quiçá, pelo leitor. Para Todorov, o modo verbal imperfeito confere à narrativa, também, um caráter de imprecisão, dúvida, pois a marca de uma ação inacabada não é capaz de pontuar a precisão dos fatos. Esse emprego verbal

introduz uma distância entre a personagem e o narrador, de tal modo que não conhecemos a posição deste último. (...) além do mais, o imperfeito significa que não é o narrador presente que assim se pensa, mas a personagem de outrora (Ibid, p. 44).

No conto que analisamos, vemos esse recurso empregado, levando-nos àquele que é o objetivo principal do texto de gênero fantástico: a hesitação, remetendo-nos à dúvida e à incerteza.

Para dar ao leitor mais confiabilidade à história narrada, o gênero fantástico recorre, preferencialmente, ao narrador que conta a história em primeira pessoa, aquele que conta suas próprias vivências como personagem central da história, ou ao narrador que se utiliza da 3ª pessoa do discurso, quem conta a história sem ser o personagem central dela. Dessa maneira, os fatos narrados, ainda que pareçam inverossímeis, irrealis, perturbadores, conferem mais confiabilidade aos envolvidos na narrativa: narrador, história e leitor, pois essa estratégia dá ao texto um aspecto de verdade: “O narrador representado convém (...) perfeitamente ao fantástico. Ele é preferível à simples personagem, que pode facilmente mentir (...) Mas ele é igualmente preferível ao narrador não representado (...)” (Ibid, p. 91).

Ratificando a importância que dá ao leitor, elemento caro ao gênero, Todorov anuncia que a presença desses elementos não é suficiente para classificar uma narrativa como fantástica se não for a perspectiva que o leitor dá à obra. Conforme o autor,

o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e o herói, mas também uma maneira de ler, que no momento podemos definir em termos negativos; não deve ser nem ‘poética’ nem ‘alegórica’ (Ibid, 2014, p. 38).

Dessa maneira, o leitor deverá fazer uma análise literal do texto, enxergar o mundo narrado como real, admitindo os elementos sobrenaturais e insólitos, ainda que inverossímeis, possíveis a ele, dando-lhe a oportunidade de imaginá-los e, em consequência disso, hesitar entre uma possibilidade e outra. De forma geral, Todorov (2014, p. 165-166) define o gênero da seguinte maneira:

O fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor - um leitor que se identifica com a personagem principal - quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver porque se admite que o acontecido pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se dizer se é ou não é. Por outro lado, o fantástico exige um certo tipo de leitura: sem o que, arriscamo-nos a resvalar ou para a alegoria ou para a poesia.

No que se refere ao gênero maravilhoso, para Todorov, os acontecimentos sobrenaturais são inerentes ao mundo ficcional e nele naturalizados. Não suscitam nas personagens e nos leitores, pois, a hesitação, o que o diferencia automaticamente do gênero fantástico. O maravilhoso está presente em narrativas como em contos de fadas, em que seres humanos voam, objetos e animais falam, varas exercem poderes mágicos. Dessa maneira, “o maravilhoso se caracteriza pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar as reações que provoquem nas personagens” (Ibid, p. 53), ou seja, os elementos feéricos são aceitos, não só pelas personagens, mas também pelo leitor, como se fizessem parte do mundo ao qual ele pertence. Aceitos esses elementos, estamos diante do gênero maravilhoso, quando o objetivo maior do autor é levar o leitor para um mundo onde o sobrenatural e o inusitado figuram sem que nenhuma das entidades da narrativa questione tal existência.

Conforme Camarini (2014, p. 85), conservando o elemento sobrenatural, a narrativa fantástica teria sido derivada do conto maravilhoso, uma vez que mantém o elemento insólito e o questionamento sobre o fato, porém com diferenças consideráveis: “o maravilhoso não questiona a própria essência da lei que rege o acontecimento, mas o expõe; na narrativa fantástica, todo evento é colocado sob o signo da inadequação e a ambiguidade marca a impossibilidade de qualquer asserção”.

Acerca desse assunto, Irelmar Chiampi (1980) abordou o gênero maravilhoso como uma narrativa que não necessita de uma causalidade legitimadora de personagens sobrenaturais, acontecimentos extraordinários, espaços imaginários e tempos fictícios. Conforme a autora,

O Maravilhoso, do latim *mirabilia*... é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de

perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. (...). Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática (...) (CHIAMPÌ, 1980, p. 48-49).

Para ela, o que se evidencia nesse gênero é a necessidade da existência de regras diferentes das ditas “normais”, as quais a natureza e o mundo se sujeitam. Segundo a autora, a narrativa do gênero maravilhoso não se preocupa em problematizar contraposição real/imaginário, dado que a verossimilhança não é sua preocupação. Nesse sentido, o conto maravilhoso narra acontecimentos impossíveis de serem realizados numa realidade empírica e incorpora fenômenos em seu universo sem que isso cause questionamentos, espanto ou hesitação no leitor. Desse modo, na narrativa maravilhosa, um fenômeno metaempírico nega a possibilidade de que este seja realizado no mundo real, o que dialoga com a perspectiva de Furtado (1980, p. 34), ao declarar que, no maravilhoso, “é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível”, no qual “não se verifica sequer a tentativa de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo mais ou menos alucinado em que eles têm lugar” (Ibid, p. 35), de maneira que o sobrenatural se torna uma manifestação aceita.

A narrativa de gênero maravilhoso tem como característica levar a personagem e quem a lê a um mundo sobrenatural em que o metaempírico, inusitado, maravilhoso existem sem que haja a finalidade de se pôr em questionamento tais existências. Conforme Bessière (2009, p. 17), “[o] maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer”, além de que, segundo a mesma autora, o gênero maravilhoso expõe a essência da lei que guia o acontecimento em vez de problematizá-la.

A presença de elementos sobrenaturais e a relação destes com a o leitor é vista por Todorov da seguinte maneira: “Se (...) ele decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso” (TODOROV, 2014, p. 48), se, ao contrário, ele percebe que as leis continuam intactas de maneira que seus fenômenos possam ser explicados, a obra analisada passa a pertencer ao gênero estranho.

No que tange ao gênero estranho, em conformidade com (PAZZINATO & SENISE, 1998), este pode ter sido impulsionado pelas ideias iluministas e sua revolução intelectual, iniciada no século XVIII, as quais rompiam com o pensamento vigente e buscavam explicação racional para os fatos. Dessa maneira, no estranho, procura-se se restabelecer a ordem natural quando se racionalizam os fatos que poderiam ser classificados como sobrenaturais. Nele, apresenta-se a necessidade de se manter tudo em ordem, como no período

anterior ao acontecimento aparentemente sobrenatural. Nesse gênero, tanto personagem quanto narrador têm suas crenças respeitadas, ainda que a história pareça ameaçá-las. É o que notamos no conto “Nevrose da cor”, narrativa que revela, em sua essência, características pertencentes ao gênero estranho, posto que, de acordo com Todorov (2014, p. 53), nas histórias dessa natureza,

relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar.

Ao discutir o estranho, o búlgaro ressalta que esse “não é um gênero bem delimitado” (Ibid, p. 53). Por isso, é importante ressaltarmos que há a possibilidade de encontrarmos elementos do gênero fantástico no gênero estranho, porém a possível hesitação ocorrida na narrativa se desfaz assim que o narrador ou personagem explique, por meio de leis racionais, os fatos desenvolvidos. Na narrativa de gênero estranho, “as ocorrências extranaturais são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando não se desfazem muito antes” (FURTADO, 1980, p. 35). Além disso, alerta-nos o teórico acerca de outro elemento importante nos gêneros: o ambiente em que ocorrem as histórias. No fantástico, o espaço inclina-se “a sublinhar a ambiguidade da ação e reforçar a verossimilhança” (Ibid, p. 120); no estranho, o espaço não funciona como um requinte a mais para reforçar a ambiguidade, pois “um ambiente demasiado anormal ou delirante, por não contrastar convenientemente com a manifestação sobrenatural, impede o desenvolvimento da ambiguidade e tende a anular a verossimilhança da intriga” (FURTADO, 1980, p. 125).

Freud (1919, p. 1) abordou o tema do estranho e o definiu, entre outros termos, como aquilo que se relaciona, “indubitavelmente, com o que é assustador – com o que provoca medo e horror; certamente; também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral”. As narrativas do estranho destacam-se por se caracterizarem capazes de provocar medo e é por isso que narrativas de horror filiam-se ao gênero. Medo e horror são aspectos presentes no conto “A nevrose da cor”, como podemos verificar mais adiante.

Conforme observado e levando em consideração que nos orientamos, sobretudo, a partir dos conceitos todorovianos, nortearmos nossa análise dos contos selecionados lembrando que os gêneros fantástico, maravilhoso e estranho apresentam em comum o sobrenatural como tema. Na narrativa fantástica, o mundo racionalista é posto em dúvida

quando se possibilita a existência da experiência metaempírica; o gênero maravilhoso, ao admitir a possibilidade da existência do insólito, trata o que é estranho e incomum como natural e corriqueiro; já o estranho, por sua vez, repele a presença do sobrenatural a partir de explicações lógicas, argumentadas cientificamente.

Esse breve apanhado acerca das teorias que fundamentam a literatura estudada neste capítulo serve para amparar nossa análise no que tange à variedade de gêneros adotados pela autora ao compor sua obra. Entretanto, se faz necessário reforçar que nosso objeto primeiro de estudo é a figura feminina e sua representação. Nesse sentido, buscamos perceber os aspectos que arrolam as narrativas nos três gêneros discutidos, mas atentamos, basilarmente, ao que Júlia Lopes aborda ao dar voz às suas personagens, sejam elas reais ou não, pertencentes ao mundo empírico ou sobrenatural.

3.2. O fantástico e o discurso patriarcal além da vida

Conforme Todorov (2014), as funções social e literária do sobrenatural são a mesma, pois as duas transgridem a lei: no interior da narrativa ou da vida social, a presença desse elemento figura aquele que vem romper regras preestabelecidas. Utilizando-se dessa possibilidade, Júlia Lopes foi, pois, no cenário de sua época, uma transgressora, contrariando a heteronormatividade da literatura vigente e aderiu à tendência do gênero que transgredia normas e quebrava regras, levando ao público leitor possibilidades de enxergar as questões não somente do sobrenatural, como também do social, por uma ótica feminina. Reiterando seu intento maior observado nas narrativas da obra analisada, que é a importância dada à figura feminina e as denúncias relativas aos discursos e práticas patriarcais, ora subjacentes, ora refletidas entremeadas em outras discussões, a autora lança o conto “A casa dos mortos”, dedicado à poetisa Francisca Júlia da Silva, como narrativa exemplar do gênero fantástico e põe-nos a identificar aspectos discutidos anteriormente. Em nossa leitura desse conto, portanto, estamos em consonância com Todorov (2014, p. 39), ao entender que a interpretação fantástica anula qualquer interpretação alegórica ou metafórica.

Em “A casa dos mortos”, somos apresentados a um ambiente intrigante, a começar pelo título. Logo nas primeiras linhas da história, o narrador em primeira pessoa, uma mulher, nos anuncia a atmosfera: “Que frio e que negrume! Eu ia andando no meio da treva, corajosa e firme, em busca daquela que me criou nos seus seios, que me enchia as faces de beijos e me

vestia a alma de alegrias” (ALMEIDA, 2013, p. 111). Notamos, desde o início, duas marcas importantes a serem consideradas. A primeira: a narrativa está voltada ao princípio maior da obra de Júlia Lopes, que é o foco na representação feminina e neste, em particular, à figura materna e a relação que se estabelece com a filha, tão evidenciada pela autora e já discutida no capítulo anterior; e a segunda: a narradora participa ativamente da história. É sob sua perspectiva que seremos apresentados aos fatos, elemento que, conforme Todorov, dar-nos-á maior confiabilidade ao que for apresentado, em razão de que esse tipo de narrador conta a história com base não somente a partir do que observou, mas tendo como referencial suas próprias experiências.

Lançando-nos a um ambiente que suscita estranhamento, pois frio e escuro, a narrativa segue. É a busca de uma filha pela saudosa mãe, numa atmosfera “que não é um pano de fundo indiferente, mas já é o embrião dos acontecimentos fantásticos” (CAMARINI, 2014, p. 48). Numa história em que ninguém tem nome, a filha já se sente cansada, faminta, quando, sem nenhuma pista de onde poderia encontrar a mãe, rodeada por extremo silêncio e alegando não sentir medo, percebe, diante de si, alguns passos. Cessados estes, relata ter prosseguido a caminhada, quando uma porta se abriu e se revelaram vultos mal definidos. O silêncio se quebrou quando, perto dela, um homem encapuzado, cujo rosto não podia ser visto, disse: “- por que vieste atrás de mim? Esta é a casa dos mortos. Vai-te embora! A estrada negra é proibida aos vivos; és o primeiro que percorre toda sem ter morrido...” (ALMEIDA, 2013, p. 112).

Neste ponto, é interessante confrontarmos a perspectiva de Todorov à de Lovecraft, em *O horror sobrenatural na literatura* (1987), quando este diz que medo e horror são condições necessárias para o efeito do fantástico, ao passo que o primeiro afirma que “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como condição necessária” (TODOROV, 2014, p. 41). A personagem que narra a história, até aquele momento, não se sente horrorizada nem amedrontada diante da situação experimentada, embora possa causar no leitor uma impressão diferente. Mais adiante, esse sentimento começa a mudar um pouco, quando, em meio à caminhada, sombras curiosas, que tinham formas humanas, iam atravessando o caminho e causando-lhe espanto. Dizia:

Eu resistia ao pavor e sôfrega perscrutava tudo, *em busca daquela que me deu a vida, que me enchia as faces de beijos*, que me embalava com as suas palavras mais cheirosas que o mel das abelhas em tronco de especiarias (ALMEIDA, 2013, p. 112, grifos nossos).

O aspecto sombrio e o estranho causaram-na uma impressão diferente, e o medo começava a fazer-se presente, mas isso não foi suficiente para fazê-la pensar em desistir. Dessa maneira, a literatura, aqui, conforme Lovecraft (1987), cumpre seu papel de manifestação cultural, por expressar na história fenômenos sobrenaturais e assuntos que provoquem medo. Além do aspecto que a denota obstinada e certa do que quer, vemos Júlia Lopes reforçar, por meio da repetição das orações em destaque, o valor superestimado à figura materna.

Seguindo a caminhada que a levaria ao encontro com a mãe, o homem de face não revelada questionou à personagem narradora por quem se dava aquela busca. A resposta, “- Minha mãe” (ALMEIDA, 2013, p. 112), fez desaparecerem “em revoada todas aquelas figuras de névoa” (Ibid, p. 112). Tamanho foi o poder das palavras que a personagem afirmou: “Eu mesma tremi, estranhando a vibração das minhas palavras, tal a clareza e a vida da minha voz ecoando entre os fracos murmúrios das outras (...)” (Ibid, p. 112). Esse trecho, além de conferir ao texto um ar de suspense e medo, agregando características à atmosfera fantástica, denota que o poder de dissipar todas aquelas imagens cujas a amedrontavam não foi somente de sua voz, mas pelo motivo real de sua aventura em adentrar àquele mundo sobrenatural: a mãe.

Em meio a esse cenário de imagens se dissipando, surge a mãe, “sorrindo, com seu vestido caseiro, a sua bela carne rosada, gorda e fresca” (Ibid, p. 112). Apesar do ambiente e demais criaturas estranhas, a mãe aparece vívida e bela. Ávida por um beijo, a filha atirou-se em direção à mãe. Porém, um gesto da genitora a paralisou: “Não me toques! não me beijes! Todo o meu corpo se desfaria ao mais leve contato... Terias horror da minha carne e desmaiarias se os meus lábios se unissem aos teus” (Ibid, p. 112). As palavras da mãe revelavam que ela não era diferente dos demais seres, ou seja, era parte daquele universo sobrenatural, embora sua aparência destoasse das outras. A certeza de que a mãe não era real, pertencente ao mundo material da narradora, se concretizou. O amor que as unia somente a tornava diferente no sentido da figuração. O elo sanguíneo, amoroso, a tornava familiar.

Seus mundos se fundiam naquele momento. Uma era viva, tangível; a outra, não. Um simples toque faria a mãe se dissipar, como os demais seres ali presentes. O fato é que agora estavam juntas, em um mesmo cenário, onde mistério, medo e sobrenatural se misturavam. Neste momento da narrativa, estamos, pois, caminhando para um cenário fantástico todoroviano, em virtude de que, “nos textos fantásticos, o autor relata acontecimentos que não são suscetíveis de acontecer na vida” (TODOROV, 2014, p. 40).

A narrativa prossegue e tanto a configuração do fantástico avança, quanto a importância da relação mãe/filha toma proporções avultadas. Certa de que o contato com a filha seria impossível, dada sua condição de imaterialidade e de um possível risco iminente, a mãe a aconselha:

Para que vieste me procurar? Foge, meu amor! O teu lugar é lá, na vida, na febre, na luz, *no sofrimento. Vai sofrer*. Saudade? Tinhas saudades? Pobrezinha! Esquece; não há nada que valha o esquecimento. Eu nunca te apareceria, se não fosse procurar-me. Fizeste mal ao meu repouso, porque, vendo-te, eu não te posso apertar ao meu seio! E as tuas irmãs! E Ele?! (ALMEIDA, 2013, p. 113, grifos nossos).

Na fala da mãe, notamos o apego e cuidado que há entre ela, a filha visitante, as outras que não estavam lá e um homem que não sabemos quem é, representado por “Ele”, talvez o marido. Ao mesmo tempo que o local parece ameaçar a integridade da filha, nas palavras da mãe, o que se sugere é diferente. O mundo da narradora, o dos vivos, é o que suscita febre e sofrimento. A mãe expressa, a partir dessa declaração, que não resta nada além da saudade. Ela não relata dor. Seria, talvez, uma forma que a autora teria de levar aos corações sofridos daqueles que não mais tinham suas mães em vida, um acalento, uma vez que, estando do outro lado da vida, se assim podemos dizer, o ser estaria somente em repouso. O sofrimento surgiria somente com essa tentativa de aproximação de quem ainda vive. Além disso, fica patente, conforme as palavras da mãe, que, quem morto está, não acessa o mundo dos vivos.

A narrativa de “A casa dos mortos” alcança um tom mais sombrio e inquietante quando a narradora declara, repetidamente: “eu vi, eu vi” (ALMEIDA, 2013, p. 113), entre todas as sombras que envolviam o homem encapuzado de rosto não identificado,

dois caixões com defuntos; em um ia uma virgem, no outro um homem. Ela era branca e fina, com umas madeixas negras sobre a túnica pálida e uma haste de nardos nas mãos postas em cruz. Ele era igualmente pálido, moço, e belo, com sua linda cabeça loira pousada em violetas (Ibid, p. 113).

O excerto remete-nos, ainda mais, a um cenário de inquietude, em que pessoas mortas conversam com vivas, vultos figuram-se em imagens de pessoas e defuntos desfilam seus corpos que guardam suas características mais belas. Reforça, também, a influência romântica na obra de Júlia Lopes, pois a descrição que se faz do casal morto é um retrato aos moldes do que faziam à época da segunda geração romântica, quando se exaltavam a pureza das virgens e a brancura de suas tezes, acompanhadas, preferencialmente, de um cenário de morte. Isso pode ser elucidado no fato de a origem do gênero fantástico remontar ao período que compreende os séculos XVIII e XIX, conforme afirma Ítalo Calvino (2004, p. 10):

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; mas já na segunda metade do século XVIII o romance “gótico” inglês havia explorado um repertório de temas, ambientes e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente.

Na literatura romântica brasileira considerada canônica pela crítica, temos como exemplo Álvares de Azevedo e sua obra *Noite na taverna* (1855), a primeira obra oficialmente fantástica, permeada por histórias de horror, virgens pálidas e morte, além de revelar a mulher reiteradamente desrespeitada, vista como objeto de prazer, num misto de luxúria e machismo, em que, norteados por um discurso falocrático, se busca, inconsequentemente, o amor.

Em se tratando da produção de mulheres, Muzart (2008), em *Sob o signo do gótico: O romance feminino no Brasil, século XIX*, aponta autoras, portanto uma ótica diferente, sobre si, que produziram literatura fantástica, a citar: *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis (1852); *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luíza de Azevedo Castro; *A rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas; *A judia Rachel*, de Francisca Senhorinha da Motta Diniz (1886) ou *Os mistérios do Prata* da argentina Juana Paula Manso, publicado no periódico *O Jornal das Senhoras* (fundado em 1852). Esses são alguns exemplos de mulheres que foram coetâneas a Júlia Lopes e, assim como ela, deixaram em suas obras marcas do estilo gótico. Nas palavras da crítica, o gótico

(...) é gênero surgido no Romantismo que repercute em várias manifestações artísticas. O romance gótico se revolta contra o racionalismo excessivo ou o iluminismo dominante e, voltando-se para a Idade Média, povoa os romances de fantasmas, de ruínas, de catedrais, masmorras e perigos assim como sentimentos inconfessáveis, paixões proibidas, além de dar ao sentimento do medo um lugar principal na trama (MUZART, 2008, p. 300).

Muzart traz em seu estudo nome de autoras que tiveram o gótico como marca de suas obras e não cita Júlia Lopes como exemplo. Porém, há leituras recentes que abordam alguns contos da obra *Ânsia eterna* por um viés gótico, a saber: Santos (2016), sobre o conto as “As rosas”; Dias (2019), acerca de “O caso de Rute” e França e Santos (2016), a respeito de “Os porcos”. Essas perspectivas confirmam-nos a tendência que a autora tinha de abordar, em suas produções, traços que a levavam ora ao Romantismo, ora ao mais puro Realismo/Naturalismo.

Para complementar nossa assertiva acerca das características românticas identificadas, atentemo-nos ao que disse a mãe a respeito da cena do casal morto:

- Só o amor perdura além da morte. Aquilo é a celebração de um noivado. Os dois corpos ficaram lá embaixo, intactos, rígidos, mas aqui as duas almas

estarão sempre unidas; se voltarem à terra, voltarão juntas e para o mesmo laço. Serão eternamente presas uma à outra; almas felizes, raras! Vês? Quem não amou na vida não tem nem a doçura da saudade para amenizar-lhe a tristeza deste exílio. *Repara as virgens sem noivos; que ar de lamento que elas têm! Essas nunca voltarão à terra, porque da vida não trouxeram lembrança.* Só quem amou traz para o mistério da morte um aroma de sonho. Tudo é mais poeira que o vento leva, e espalha, e não se torna a encontrar.... Vai-te embora! (ALMEIDA, 2013, p. 114, grifos nossos).

O retrato da morte e a união do casal pós-morte dão o tom do sabor romântico, posto que era nela que muitas vezes se via a realização do sonho de estar junto, pois na vida havia impedimentos de ordens várias. O encontro dos dois corpos do outro lado da vida remete-nos ao escapismo recorrente à época romântica. Além disso, nesse trecho, notamos, sobretudo, os valores tão caros à pureza feminina. Estes ultrapassam as características românticas, dado que vimos, ao analisar outras narrativas da autora, que eram uma constante em seus discursos, reflexo de sua época, a qual exigia da mulher retidão e postura social, primando pela decência e virgindade, ao mesmo tempo que cobrava dela um relacionamento como forma de garantir uma família e, naturalmente, um futuro.

Acerca desse assunto, é importante lembramos que, embora Júlia Lopes, sempre sutil ao tratar de temas tabus, tenha conseguido destaque e prestígio, driblando a crítica falocêntrica da época, outras escritoras não lograram a mesma sorte, a citar Ercília Nogueira Cobra, que, nascida em 1891 e sem data e locais certos sobre sua morte, revelam o quão significa o impacto social de suas produções. Renegada pela família, condenada pela Igreja, perseguida pela justiça, teve como um de seus maiores “crimes” contra a moral e bons costumes da época a publicação de *Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas*, em 1924, um grito social feminino reprimido e um tapa na cara dessa mesma sociedade conservadora. Ferrenha em suas palavras, não poupou críticas a obras que expunham a mulher à condição de objeto e submissão e escandalizava ao dizer, por exemplo, que

[o]s homens, no afã de conseguirem um meio prático de dominar a mulher, colocam-lhe a honra entre as pernas, perto do ânus, num lugar que, quando bem lavado, não digo que não seja limpo e até delicioso para certos misteres, mas que nunca jamais poderá ser sede de uma consciência. Nunca! Não se controlam sensações físicas. Não se pode colocar a honra, uma coisa abstrata e ideal, no lugar menos nobre do animal racional. Seria absurdo! Seria ridículo, se não fosse perverso. A mulher não pensa com a vagina nem com o útero (COBRA, 2018, p. 31)

Determinada em mostrar a visão pífia que povoava a cabeça de todos os homens, mesmo os mais cultos, Ercília Cobra afrontou a prepotência mais máscula e zombou de suas produções ao afirmar que:

os poetas, os romancistas, os idealistas que vivem a contemplar a lua, cantam em todos os tons, até mesmo desafinando às vezes, que a mulher virgem, intacta, não conhece nenhuma sensação. Quando leio um desses pândegos tenho vontade de lhes perguntar se já foram mulher algum dia (Ibid, p. 62).

Bem mais fervorosa em seus discursos que Júlia Lopes, é claro, conclamou as mulheres a tomarem consciência de suas condições como seres pensantes e capazes de mudar a estrutura que as punham na base, em posição de subserviência. Lembrou-se, porém, do papel importante de Júlia Lopes ao declarar:

[a] mulher, que de cretina e falta de inteligência só tem a fama, começou a observar, começou a analisar, começou a comparar, começou a descobrir que no imenso e delicioso banquete da vida ela não passava do manjar, petisco, da isca (como diz Júlia Lopes de Almeida) e desde esse dia começou a debandada, que aumentará até a completa realização dos seus justíssimos ideias de liberdade (COBRA, 2018, p. 55).

Ercília Cobra lutava a fim de que fossem combatidas as ideias de que as moças como as daquele plano sobrenatural da morada dos mortos, as “virgens sem noivos”, eram tristes e suas felicidades condicionadas a amarem e serem amadas. A felicidade se limita, no cenário do conto almeidiano, a ter um noivo e amá-lo. A cobrança que se fazia à época de que a mulher tivesse um relacionamento é tão representativo daquele contexto que é a mensagem mais enfática da mãe. Não bastaria àquela que não se casasse uma vida de amargura e cobranças sociais por sua condição de solteirice. Morrendo daquela maneira, seria triste por toda a eternidade. Nem mesmo morta esse peso seria declinado. Amar, nesse cenário, corresponde a casar-se, ter um sinal de compromisso. É a lição a qual a mãe pretende que a filha leve para a vida. Porém, é importante ressaltarmos que Júlia Lopes, embora ainda marcada por características românticas, foi comparada a Maupassant, e este, bem como ela, “utilizando-se dos mesmos elementos empregados pelos contistas fantásticos, românticos, mantém sua tendência realista” (CAMARINI, 2014, p. 40). As experiências narradas pela personagem, ainda que sejam permeadas por uma tendência que reflitam o momento literário anterior, remetem a uma realidade em toda sua rudeza, a qual representa a mulher sempre em condição de cobrança e sofrimento. Dado o recado à filha, a mãe a manda embora.

A respeito de se discutir a vida além da morte e a correspondência entre os dois mundos, é interessante ressaltar que foi no efervescer da teoria científicista e das afirmações

positivistas que a literatura fantástica acabou por estimular a imaginação e determinar “o que Castex denomina a ‘renovação’ desse tipo de literatura” (Ibid. p. 36). Em decorrência disso,

enquanto o materialismo ganha terreno nos meios científicos, a inquietação em relação à existência após a morte e a necessidade da fé permanecem e renovam-se com o desenvolvimento do espiritismo por meio da doutrina de Allan Kardec [...] (Ibid, p. 36).

É importante lembrar que a obra analisada é marcada por imagens que nos remetem ao cristianismo, mais precisamente à doutrina católica, como referência a santas, crucifixo, trechos de orações, presença de padre. Isso revela mais um traço da autora que seria motivo para alvo de críticas e questionamentos, pois ainda se vivia uma época marcada por valores religiosos e morais pautados nas regras da igreja que dominava o país desde sua colonização. Suscitar no leitor a possibilidade desse encontro de mundos era mexer nas crenças e, quiçá, vislumbrar a curiosidade em relação ao espiritismo, religião que teve sua primeira sessão realizada na Bahia no dia 17 de setembro do ano de 1865, liderada por escritores, professores, militares e magistrados, oportunidade em que fundaram o primeiro centro espírita brasileiro. Portanto, quando a personagem da mãe diz a respeito do casal morto: “se voltarem à terra, voltarão juntas e para o mesmo laço” (ALMEIDA, 2013, p. 144), está se evidenciando justamente o que discute a doutrina espírita, pois é ela quem versa sobre a possibilidade de uma nova vida; e é essa mesma religião que fala da possibilidade de que pessoas vivas possam ter acesso àquelas que estão em um outro plano espiritual. Nesse sentido, analisando como se dá a manifestação do relato fantástico na literatura e suas ressonâncias, Bessière (2009, p. 12) afirma que

as aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico (...) nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconseqüências. Figura de um questionamento cultural, ele comanda formas de narrações particulares sempre ligadas aos elementos e ao argumento das discussões.

Outro ponto que merece consideração a respeito da temática abordada na obra é a orfandade, à maneira de outros contos desenvolvidos na obra e discutidos por nós, a ilustrar “O caso de Rute”, “A morte da velha”, “O lote 587”. Dessa forma, filho ou filha que não tem mãe ou pai acaba enfrentando preconceito, doenças psicológicas, inseguranças, sofrendo violência ou injustiças por viverem em situação de desconfiguração tradicional da família.

No parágrafo final do conto, a narradora diz ter visto nos olhos da mãe um brilho de lágrimas, reafirmando-lhe o sentimento que as envolvia. Na tentativa de tocá-la, a filha estendeu-lhe os braços em vão, pois “logo seu corpo se tornou imaterial, diáfano, como se de

névoa fosse” (ALMEIDA, 2013, p. 114), ao passo que o mesmo homem que a interpelou no início da narrativa, cujas feições ela, novamente, não conseguiu ver, pegou-a pela mão e a conduziu para fora, por onde relatara ter caminhado. E finaliza: “Caminhei, caminhei, sem sentir o solo sob os passos cansados; e quando abri os olhos deste estanho sonho tinha o rosto coberto de lágrimas e as mãos em cruz sobre o coração” (Ibid, p. 114).

Esse parágrafo confirma estarmos diante de uma narrativa de gênero fantástico, pois é nele em que se encontra a hesitação provocada, principalmente, a partir da declaração sobre abrir os olhos de um “estranho sonho”. A hesitação se dá por não haver a certeza de que esse sonho significa, necessariamente, que ela estivesse dormindo, dado que sonhar pode significar, além do sentido literal que a palavra encerra, delirar, devanear, divagar, imaginar, fantasiar; porém, todas elas exprimem formas de se justificar o inconcebível. Ademais, em se tratando de literatura fantástica, na qual o impossível se realiza, o relato de abrir os olhos do estranho sono e encontrar-se com as mãos cruzadas sobre o peito remete-nos a uma imagem de alguém morta, o que nos levaria a imaginar, também, uma possível morte da narradora, dado que esta adentrou o mundo dos mortos e isso, racionalmente, só seria possível na condição de morta. Teria ela tido uma experiência de quase morte? Não podemos afirmar, mas é um questionamento que fica em nós ao final da narrativa. Além disso, quem sonha não acorda com lágrimas nos olhos. Isso nos põe diante de uma situação de ambiguidade, fazendo-nos hesitar diante dessa dúvida. Cabe ressaltarmos que a hesitação ocorre mais no leitor do que na personagem, pois o conto se encerra abruptamente, como a maioria dos demais da coletânea, e não dá tempo para que ela apresente suas reflexões acerca disso. É sob a cabeça do leitor que paira essa indagação: “O fantástico nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não?” (TODOROV, 2014, p. 92). Isso revela à escrita de Júlia Lopes um quê moderno, pois o conto tradicional não concede espaço para o leitor fazer interferências.

Em se tratando da retratação da “Morte”, é importante atentarmos ao fato de que esta não é somente um tema da história, como é personificada. Grafando-a com letra maiúscula, a autora, além de atribuir-lhe ações humanas e aparência sobrenatural, aliada aos fenômenos inexplicáveis, alude-nos a Furtado (1980), quando afirma que o fenômeno metaempírico se dá no embate entre dois polos opostos: o sobrenatural negativo e o sobrenatural positivo. O teórico alerta-nos acerca da dualidade entre seres reais bons e extranaturais maus, em que forças maléficas protagonizam o embate e “só o sobrenatural negativo convém à construção do Fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa de gênero tem de

encenar” (FURTADO, 1980, p. 22). Afinal, é a Morte, sobrenatural negativo, a responsável pela separação das personagens mãe, sobrenatural positivo, e filha.

Certos de que estamos diante de uma narrativa essencialmente fantástica, percebamos um aspecto sobre o qual nos chama atenção: o emprego do imperfeito. Em trechos como o em que a narradora relata ter visto a morte: “A Morte, em pé, muito alta e muito esguia, diante dos dois caixões, *lançava-lhes* uma bênção vagarosa, larga, com dizeres que eu não *entendia*” (ALMEIDA, 2013, p. 113, grifos nossos), bem como em “Sombras esparsas *iam(...)* e *vinham* curiosas (...) eu *resistia*, (...) eu não *percebia* (...) e me *enchia* (...) Eu *chorava*, (...) e não *perdia*” (Ibid, p. 112-113, grifos nossos) imprimem-nos uma sensação de estar assistindo à cena descrita numa impressão de continuidade, remetendo-nos à não precisão dos fatos sugerida por Todorov.

Ao dar vida a uma personagem comum, a narradora da história, nesse conto de gênero fantástico, Júlia Lopes põe-nos diante de um “‘homem médio’ em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer” (TODOROV, 2014, p. 92), pois, de maneira ou de outra, reconhecemos em alguém uma figura materna. Para o leitor masculino da época, é possível que se sentisse representado, não pela personagem da mãe, mas por suas palavras, uma vez que esta é uma reprodutora do pensamento de dominação masculina. Para a leitora, era possível que se reconhecesse em uma ou outra personagem, pois as duas são vítimas da sociedade que castra e normatiza condutas e costumes. Em vida ou morta, acordada ou em sonho, a cobrança à mulher está expressa: ser pura e casar-se é a condição para se lograr respeito e realização pessoal. Cientes de que a autora era exímia defensora da emancipação feminina, entendemos que as falas da mãe, principalmente a respeito do relacionamento amoroso como forma de realização pessoal, é a crítica principal nessa narrativa.

3.3. O maravilhoso e a figura feminina no ideário masculino

No conto “A alma das flores”, dedicado ao escritor Lúcio de Mendonça, apresentando-nos a um narrador protagonista masculino, Júlia Lopes dirige-nos a um cenário diferente, menos nebuloso e mais leve. É importante destacarmos, antes mesmo de começarmos a análise a que nos propusemos, o gosto que a autora tinha por abordar assuntos correlatos a flores e a propriedade que exibia ao desenvolvê-los. É comum que, em quase todos os contos

de *Ânsia eterna*, haja a presença de flores, seja no título, seja no decorrer das narrativas. Isso não se dá à toa, pois Júlia Lopes, conforme Telles (2012), amava flores e jardins que os brasileiros de sua época ainda não tinham o costume de cultivo. A natureza e a ideia de se plantar flores são uma constante em suas produções. A respeito disso, a autora declarou em sua obra *A Árvore* (1916), um livro sobre jardinagem, escrito em parceria com o filho Afonso Lopes de Almeida: “em minha vida de escritora tem sido incessante a propagada que, da maneira que posso, tenho feito sobre o cultivo de plantas. Este pendor implica ainda este livro... (ALMEIDA, op. cit. p. 16). Além disso, Júlia Lopes publicou, em 1922, *Jardim florido*, um manual de jardinagem, o qual, “Júlia pesquisou durante vários anos para compor o manual, tal a precisão técnica do volume” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 86). Preocupada com questões sociais e políticas, sobretudo ao que se referia à mulher, a autora mostrou-se, ainda, conhecedora de assuntos que ajudariam no desenvolvimento das cidades, apontando-nos que “Júlia foi uma ecóloga antes de se falar em preservação ambiental” (Ibid, p. 87). De acordo com Norma Telles (2012, p. 475),

O jardim é recanto de sossego, o lugar onde gosta de ficar para escrever. É no jardim, na beleza das flores, que aparecem inúmeros contos e romances, que ela coloca muita de sua sensualidade, é o local onde deixa transparecer a paixão. (...) um lugar fechado, no meio da cidade, onde os vegetais são o objeto de uma voluptuosidade sutil.

Sensualidade, paixão e voluptuosidade sutil são aspectos que podemos destacar do conto “A alma das flores”. E por se tratar de uma obra que tem como foco a personagem feminina, é importante atentarmos ao fato de que, não obstante cada flor possua “um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 437), o que estabelece diálogo coerente com nossas leituras.

Em se tratando da análise proposta ao capítulo, observaremos o sentido empregado à alma das flores que figuram a narrativa e como se dá a relação do tema abordado com elementos que sejam ou pareçam sobrenaturais e a representação feminina revelada. Porém, é importante citarmos que, no curso das pesquisas para nossa análise, deparamo-nos com uma edição de *Ânsia eterna* do ano de 2019, promovida pelo Senado Federal, na iniciativa de republicar obras de autoras que, vítimas do machismo estrutural, foram esquecidas da memória literária e que, conservando a primeira edição, do ano de 1903, observamos algumas diferenças, as quais entendemos ser pertinentes ao estudo. Dessa maneira, destacamos alguns

trechos, cujas contribuições ilustram melhor nossas observações, principalmente ao realçar o sujeito feminino de forma mais enfática em suas manifestações físicas e psicológicas.

O conto começa com o diálogo entre dois amigos, Adolfo, o narrador em primeira pessoa e o amigo, Sales, dono de uma esplêndida coleção de rosas. O espaço a que nos lança a autora é o jardim de Sales, repleto de flores, de variadas cores. Diante de tanta beleza, Adolfo admirava o jardim, enquanto Sales explicava a origem e o amor pelas espécies cultivadas: “dizia de cor tudo aquilo, mais de quatrocentos nomes, um catálogo vivo, que ele desfiava muito ufano” (ALMEIDA, 2013, p. 143). Porém, a narrativa começa a dar um tom intrigante quando Adolfo relata ter visto,

em um extenso gramado, aparecerem, como por encanto, envolvidas numa névoa de sonho, umas vinte raparigas; pés descalços, túnicas rosadas mal seguras nos ombros, cabelos negros suspensos na nuca por travessas de ouro, olhos negros, dentes resplandecentes (Ibid, p. 144).

A narrativa apresenta os primeiros indícios fantásticos quando o narrador vê estranhas figuras femininas, as quais somente ele parece enxergar. São mulheres sensuais, formosas, que na edição de 1903, aparecem ainda mais provocantes do que no excerto anterior, pois, além da cena relatada, Adolfo via “deixando ver a perna torneada e roliça (...) olhos negros também; cheios de alegria e de malícia, (...) sorriso aberto, faces frescas como a aurora” (ALMEIDA, 2019, p. 110).

Enquanto o dono das flores explanava, orgulhoso, a respeito delas, o visitante via as moças dançarem, beijando-se, “aparecendo ora aqui, ora ali, em meneios lentos” (ALMEIDA, 2013, p. 144). A figura das mulheres saiu do eixo de distante contemplação, quando, segundo o narrador,

uma das raparigas, destacando-se do grupo, correu para mim e deu-me ingenuamente um beijo no pescoço; voltei-me rápido e vi que me roçava no ombro a tal rosa muito perfeita, inclinada da haste de uma roseira sem espinhos (Ibid, p. 144).

As imagens das mulheres evanescentes não perseguiram Adolfo até o almoço para o qual foi convidado: “na sala, em frente às costelas de carneiro e dos bifés, nada mais vi de sobrenatural” (Ibid, p. 144). Ele percebeu, na verdade, que a roseira que tocava seu ombro provocava-lhe tal visão. As rosas, para Adolfo, tornavam-se figuras femininas.

Em outra oportunidade, convidado a ir conhecer os cravos que o amigo Sales havia começado a cultivar, Adolfo resolveu aceitar e, ávido, intentava ver as vinte mulheres da manhã das rosas, “mas não as encontrava” (Ibid, p. 145). Adentrando a uma horta, pôde avistar uma cascata de madressilvas, cenário em que, conforme o narrador,

umas mãozinhas curtas e gordas afastavam a folhagem, e eu vi a cara redonda e graciosa de uma moça surgir detrás da verdura, olhar para a direita e para a esquerda, estender o pescoço roliço, mostrar o busto coberto por uma camisa de linho e um colete de veludo negro, de aldeã (Ibid, p. 145).

As visões de figuras femininas aconteceram novamente. Essas últimas, vistas numa parede de madressilvas, foram logo acompanhadas de imagens de rapazes camponeses, os quais abraçavam e beijavam as moças, apaixonadamente. Adolfo, encantado com tudo o que via, preocupou-se em perguntar ao amigo: “Não vês nada, Sales?” (Ibid, p. 145) de quem teve como resposta: “– Que pergunta! Vejo tudo. Por quê? (Ibid, p. 145). O amigo preferiu não falar de suas visões a fim de que o anfitrião fosse pensar que lhe tivesse voltado a neurastenia²¹, uma neurose.

Aqui é interessante percebermos como Júlia Lopes conduz a narrativa do conto levando-nos a acreditar, a princípio, que estamos diante de uma obra de cunho fantástico, visto que somos sugeridos a crer que as mulheres são seres sobrenaturais as quais adentram o mundo empírico; ao trazer a doença como uma possível explicação para as visões, leva-nos a pensar estarmos apreciando uma narrativa de gênero estranho, porquanto essa seria uma explicação racional para os fatos sobrenaturais citados. Porém, a possibilidade do estranho se desfaz quando o narrador diz que sua preocupação em não dizer sobre as visões era que Sales não “fosse pensar que [lhe] tivesse voltado a neurastenia” (ALMEIDA, 2013, p. 145), ou seja, o próprio narrador descarta a explicação racional e faz com que sigamos a história de forma que nossas impressões serão confirmadas a respeito do fantástico, ou não, somente ao final da história.

No mesmo dia, Sales convidou-o a ir ao pomar da casa, onde havia “uma magnólia esplêndida” (Ibid, p. 146), oportunidade em que pode avistar, conforme ele,

uma encantadora mulher, já na segunda mocidade, mas, apesar disso, linda, arrastando-se de joelhos, com os cabelos em desalinho, os olhos castanhos cheios de paixão, os lábios trêmulos, o vestido a envolve-la numas rendas sombrias, pespontadas por uns pequenos raios de ouro, as mãos erguidas suplicemente. Transbordava de tal maneira a paixão do seu olhar, havia tal contenção de amor no seu peito, que me chegou a ser doloroso vê-la assim! Com quem falava? A quem dizia com tanta veemência o *amo-te* sagrado? Não sei: o peito arquejava-lhe, saltavam lágrimas grossas dos seus olhos, e espalhava-se-lhe pela fisionomia uma palidez de luar...²² (Idem, 2019, p. 112, grifos da autora).

²¹Consideramos interessante salientar que a menção à doença não se encontra na primeira edição, 1903, o que nos sugere uma atenção especial da autora às questões científicas da época.

²²Preferimos utilizar o excerto da edição que preservou a publicação datada de 1903. Nele, a descrição da mulher é mais rica em detalhes quanto a aspectos físicos e psicológicos.

Na casa do amigo Sales, essa foi a última visão que teve. Após um tempo, mudou-se para um local onde conseguia avistar um pequeno quintal, o qual guardava “um canteirinho de angélicas, que estavam então em flor” (ALMEIDA, 2013, p. 147). Nesse novo ambiente, relata ele que, em uma noite de verão, inesperadamente, viu uma coluna a qual se movia em direção ao céu e, “[a] pouco e pouco, fui distinguindo formas humanas, figuras quase apagadas de *mulheres*, como se aquela coluna fosse a bíblica de Jacó, por onde *virgens* iam subindo ao céu! À proporção que eu as fixava ia-as divisando melhor...” (Ibid, p. 147, grifos nossos). Essa cena se repetiu por mais vezes e, embora tivesse relutado, resolveu voltar à casa do amigo colecionador de flores. Lá nada viu, além de algumas camélias que lhe pareceram somente “pequenas virgens mortas” (ALMEIDA, 2013, p. 147) e completou: “nada me feriu nem abalou a imaginação. Bem! Calculei eu, agora as minhas visões só vêm à noite!” (Ibid, p. 148).

Dito isso, percebemos, na fala da personagem, que o fato de ver algo sobrenatural, ou não, estava naturalizado. Ele não se surpreendia mais. Porém, é no desfecho da narrativa que percebemos ter sido o gênero maravilhoso o escolhido pela autora para desenvolver esse conto. Adolfo diz que, naquela mesma noite, esperou, em vão, ver a coluna que avistou em outras oportunidades e, procurando-as, debruçou-se na janela e percebeu tudo em silêncio, igual na noite anterior, mas notou, no canteiro do vizinho, a ausência das angélicas brancas e concluiu: “Só então percebi que via o que os outros sentem – o aroma!” (Ibid, p. 148).

Entendido como o gênero sobre o qual acontecimentos e elementos sobrenaturais se instalam no interior da narrativa e ocorrem sem que personagem ou narrador fique oscilando entre uma explicação racional ou não para as ocorrências insólitas, podemos afirmar que os fatos estranhos ao mundo empírico, que pareciam inquietar o personagem no início da narrativa, são elementos inerentes ao universo maravilhoso em que eles se inserem. O fato de Adolfo se intrigar ao ver as primeiras mulheres se dá somente por não saber ainda do que se tratavam tais visões. A naturalização do insólito instaurado na narrativa torna a realidade ficcionalizada de forma que o limite entre real e irreal se aproxima diante dos acontecimentos. Da aproximação de realidades dicotômicas, há “uma construção semântica específica em que o maravilhoso é predicado da realidade e esta o é de maravilhoso” (CHIAMPÌ, 1980, p. 140).

Júlia Lopes, ao nomear o conto como “A Alma das flores” e escolher um protagonista masculino e um interlocutor para este como um especialista apaixonado por flores, perspicazmente, rompe, de certa forma, com padrões vigentes à época, pois traz a lume a

sensibilidade masculina. Flor, símbolo de beleza e fragilidade, normalmente vinculada à figura feminina, justamente por associarem analogicamente essas características à mulher, é objeto não só de cultivo do dono dos jardins, mas motivo de admiração e deleite de seus olhos. O protagonista, que demonstrava não ser um entendedor de jardinagem, é o mais sensível às variedades de flores apresentadas pela autora, dada sua capacidade de enxergar a alma das espécies.

Utilizando-se de um personagem masculino, Júlia Lopes dá vida a mulheres na narrativa e a representação delas ocorre por meio da visão dele. De maneira geral, são belas, jovens e alegres. Sorriem e mostram-se apaixonadas, além de sensualizadas, quando deixam à mostra seus pés, nucas e “perna torneada e roliça” (ALMEIDA, 2019, p. 110), traço que revela uma ousadia à época, uma vez que exibir essas partes do corpo poderiam fazer surgir no sexo oposto desejos de volúpia. Mary Del Priore (2015, p. 153) lembra-nos de obras do século XIX, como *A pata da gazela* (1870), de Alencar e *A mão e a luva* (1874), de Machado de Assis, como exemplos de que representavam, por meio de metáforas, o caráter erótico dessas partes, as quais,

sexualmente atrativas, designavam (...) as mais desejadas. (...) Do corpo inteiramente coberto da mulher o que sobrava eram as extremidades. Mãos e pés eram os que atraíam mais olhares e atenções masculinas.

Uma cena mais ousada ocorre quando uma delas toca o pescoço do protagonista com um beijo. Ousada, porque “junto com o fascínio dos dedos alongados e dos pés pequenos, o século XIX introduzirá outro: o do beijo capaz de transfigurar, de metamorfosear (...), constituindo um dos fundamentos da sedução neste período” (Ibid, p. 155). Cuidadosamente, a autora explora a vitalidade e juventude das mulheres sem, necessariamente, sexualizá-las. Porém, como é por meio de um homem que as mulheres são vistas, com olhos “cheios de alegria e de malícia” (ALMEIDA, 2019, p. 110), a autora explora um lado mais carnal, como revelação de um desejo do sujeito masculino, mas visa a uma suavização das sensações e somente sugere uma atmosfera de sensualidade, diferente da maneira como se representava a mulher pela visão canônica masculina.²³

Descrevendo a alma das flores, mas sem fugir a quase uma regra observada nas narrativas da obra analisada, há uma personagem que se apresenta em sofrimento, arrastando-se pela areia, em súplica de amor. A autora não deixa passar na história, em meio a tantas mulheres felizes, confiantes, uma que sofre. É aquela que, mesmo em meia idade, era linda;

²³ Como a personagem Lucíola, da obra homônima (1862), de José de Alencar.

porém, diferente das mais jovens, lindas, impecáveis, saltitantes, estava em desalinho, rastejante, em prantos. Seus modos e expressões, bem como suas vestes, além de evocar sofrimento, conferiam-lhe um ar de loucura, pois proferia palavras de amor a alguém que Adolfo, incomodado e intrigado com a cena, não via.

Atravessando a visão de seu protagonista, Júlia Lopes chama atenção a um detalhe que revela a sutileza feminina, pois, ao abordar com detalhe o vestido de “rendas sombrias, pespontadas por pequenos raios de ouro” (Ibid, p. 112), mostra-se como aquela que dá vida às personagens. É ela, mulher, a pessoa capaz de atentar a detalhes, pois, conforme Perrot (2005, p. 39),

[u]ma mulher inscreve as circunstâncias de sua vida através do vestido que ela usa (...) A memória das mulheres é vestida. A roupa é sua segunda pele, a única de que se ousa falar ou ao menos sonhar. A importância das aparências faz que as mulheres sejam mais atentas ao léxico destas mesmas aparências.

Supomos que a encantadora mulher suplicante, uma bela flor em seu estágio de beleza fugaz, é a representação da mulher pouco mais madura, sem um companheiro, ou abandonada, renegada, sinônimo de solidão e sofrimento. Júlia Lopes, ao dar voz à personagem masculina, mesmo imprimindo-lhe uma sensibilidade superior, lembra-nos de que, ao não deixar passar despercebido o detalhe da idade já amadurecida, o homem é o “sujeito da História. Foi ele que criou os valores desta civilização masculina. Ele, portanto, determina os parâmetros da utilização da mulher. Esta, reduzida ao seu corpo, sofre um processo de rápida desvalorização” (STUDART, 1993, p. 34). Ao discutir padrões de beleza e suas implicações, Naomi Wolf, em *O mito da beleza* (1992, p. 15), afirma que

A "beleza" é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram.

E, ao finalizar aquela noite, quando Adolfo disse ter visto a coluna que se movia em direção ao céu, se estabelece um diálogo com a *Bíblia Sagrada*, livro de Gênesis, capítulo 28:10 -19, o qual relata Jacó ter visto, em sonho, uma escada, cujo topo tocava o céu e era o meio por onde anjos subiam e desciam. Dois aspectos diferem as duas narrativas. Primeiro, é o fato de Jacó ter uma visão onírica; Adolfo, por seu turno, viu tudo acordado. Em segundo lugar, no livro bíblico, são anjos que figuram a cena e, na narrativa maravilhosa almeidiana, são mulheres virgens que sobem ao céu.

Quanto às características físicas dessas virgens que iam ao céu, é interessante percebermos de que maneira o homem as descreve:

[e]ram *todas alvas, eram todas loiras*; os cabelos flutuavam-lhes em grandes ondas flexíveis, levavam os braços erguidos e nas pontas dos dedos das mãos, juntas acima da cabeça, uma pequena açucena, onde iria talvez a essência divina da dor da terra! Dos seus *olhos azuis*, úmidos de pranto, caía o orvalho para as ervas, e elas subiam, sucediam-se, *sempre formosas, sempre loiras*, sempre a erguerem acima da cabeça a pequena açucena cor de leite!²⁴ (ALMEIDA, 2019, p. 113, grifos nossos).

Estabelece-se, a partir dessa descrição, não somente a percepção de que a pureza, representada pelo corpo e alma imaculados, era, aos olhos do homem, um elemento caracterizador da mulher digna à entrada no céu, mas também do padrão de beleza eurocêntrico idealizado. Adolfo teve três tipos de visões femininas bem definidas. A primeira foi das mulheres dos jardins da casa do amigo Sales: alegres, ousadas, mas tinham, embora belos, olhos e cabelos escuros. A segunda, também na casa do colecionador de flores, a bela mulher, mas desgrenhada e em idade mais madura. As virgens, por sua vez, eram alvas, loiras, olhos azuis, “sempre formosas, sempre loiras”, tons dourados, reiteradamente, repetidos. Confirmemos nossa assertiva lembrando-nos da moça de beleza singular do conto que dá nome à obra: loira e de olhos azuis. Entendida como “o conjunto de ideias de uma época, tanto como ‘opinião geral’ quanto no sentido de elaboração teórica dos pensadores dessa época” (CHAUI, 2008, p. 26), entendemos que a visão idealizada da beleza representativa do modelo europeu era, e ainda é, uma ideologia fomentada nos princípios colonizadores. Ao escolher um narrador masculino e as formas femininas surgirem a partir das impressões desse sujeito, representante de um conjunto de uma época, Júlia Lopes leva-nos a perceber que

a narrativa ideológica é a que relata o real a partir da ótica da ideologia dominante. Ela procura reproduzir os sistemas de ideias e os sistemas de atitudes da comunidade, afirmando-se mimeticamente. Procura ser simétrica ao que denomina como real. Realiza-se modelos conscientes e inconscientes, situa-se no espaço das utopias e se identifica como o mito contado (SANT’ANNA, 1990, p. 32).

Nesse sentido, entendemos que a autora, ao utilizar-se de um narrador de gênero oposto, expõe essa visão predominantemente patriarcal, imprimindo nela a ideologia, que, conforme Bosi (2015, p. 248), “reduz, uniformiza os segmentos que reduziu, generaliza, oculta as diferenças, preenche as lacunas, as pausas, os momentos descontínuos ou

²⁴ Preferimos utilizar o excerto da edição que preservou a publicação datada de 1903. Nele, a descrição das mulheres é mais rica em detalhes quanto a aspectos físicos, interessantes à nossa análise.

contraditórios da subjetividade”. Quando deixa no texto traços de sua sensibilidade feminina, entendemos que a literatura “exprime, re-apresenta, presentifica, singulariza, enxerga com olhos novos ou renovados os objetos da percepção, ilumina os seus múltiplos perfis e desentranha e combina as fantasias do sujeito” (Ibid, p. 248).

Eram, então, loiras, lindas, alvas, puras, mas tristes e chorosas. Eram, quiçá, guardiãs “da essência divina maior dor da terra!”. (ALMEIDA, 2019, p. 113). Não deveriam sorrir as que sobem aos céus? Não deveriam sorrir e mostrar tranquilidade por alcançarem tal graça? Seriam essas lágrimas emoção por tal feito? Essas não. Elas choram e levam, além de seus belos corpos intocados, dores. Dores alheias? Ou dores por serem mulheres, virgens e se despedirem da Terra sem gozar da vida amores e prazeres que a vida poder-lhes-ia ofertar? Esse cenário propicia-nos reiterar que a mulher vítima, sofrida, penitente, ainda que em estado de alma de flor, é uma constante nessa obra.

Retomando o tema da pureza feminina, tão caro à época, a obra de Júlia Lopes denota que, conforme a visão masculina, dignas ao céu eram as virgens, imaculadas. Ercília Cobra (2018, p. 49), ao abordar a questão dos preconceitos, afirma que todos eles têm origem em religiões e,

como o dogma e a lei são invenções da cachola do homem, o dogma e a lei só tratam de proteger o homem. A mulher que se dane. Todas as religiões escravizam a mulher. Todas! Maria é a serva do Senhor. Deus aconselha aos homens que sejam monógamos, mas ele, polígamo, e com medo da sífilis, só aceita esposa virgem.

Em se tratando da relação que se estabelece entre flores e emoções, podemos perceber que foi tema discutido, também, em “Flores”, crônica da obra *Livro das Donas e Donzelas*. Ao expressar a seu público a estima e admiração pelas espécies, bem como a busca pela conscientização de se cultivá-las, notamos que sua relação com esses primores da natureza vai além da contemplação de seus olhos. Diretamente ligadas às emoções, de acordo com a autora,

Elas simbolizam as nossas grandes alegrias, como as nossas grandes tristezas, imagens materializadas das maiores comoções da vida. Nas alegres visitas de boas festas e de aniversários, ou nas romarias para os cemitérios, as flores exprimem o júbilo ou a saudade, tão bem como a lágrima ou como o sorriso (ALMEIDA, 1906, p. 39).

Ao lançar mão de uma linguagem sinestésica e oferecer ao seu protagonista a possibilidade de dar forma física ao aroma das flores, Júlia Lopes de Almeida confere ao conto um tom de leveza e os fenômenos estranhos narrados, juntamente com os aspectos de

cunho social sempre discutidos em relação à representação feminina, levam-nos a entender que “o maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer” (BESSIÈRE, 2009, p. 9). Dessa maneira, munida da habilidade com as palavras, o conhecimento de estudiosa e admiradora de espécies de flores e defensora de seu gênero, Júlia Lopes convida o leitor a enxergar as belezas dos aspectos aparentemente mais comuns da vida e reparar neles a essência, preocupando-se em destacar, não por acaso, a alma feminina.

3.4. O estranho, o discurso moralizante e o obsoletismo feminino

Os espaços em que figuram as narrativas de *Ânsia eterna* são, normalmente, bem comuns. São histórias que ocorrem, predominantemente, no interior de casas, em pequenos passeios públicos e, quando mais intrigantes, somos levados ao misterioso lar dos mortos ou a jardins que guardam as mais belas e encantadoras flores, capazes de revelar algo muito além dos seus apazíveis aromas. É nessa capacidade de transportar-nos a outras realidades que Júlia Lopes convida-nos ao Egito antigo e apresenta-nos a uma de suas personagens mais exóticas, destemidas, deslumbrantes e, sem hesitarmos afirmar, estranhas.

Na obra analisada, as personagens femininas são, normalmente, mulheres comuns, capazes de representar, de forma geral, o sujeito feminino, sejam elas ricas ou pobres, mais jovens ou mais velhas, metaempíricas ou não. Em “A nevrose da cor”, porém, a protagonista, além de dona de uma beleza radiante, era uma “princesa de raça, neta de um Faraó” (ALMEIDA, 2013, p. 175). Posto isso, nossa análise busca perceber em quais aspectos a condição feminina da protagonista, princesa Issira, se assemelha às demais citadas ao longo da pesquisa e de que maneira a autora, com seu toque descritivo e atento às minúcias do olhar feminino, explorou o gênero estranho nesse conto.

Embora protagonizado por uma mulher, a narrativa começa com a presença de um sacerdote que, desenrolando um papiro, lê para a princesa Issira as palavras de outro homem, um velho sábio. Ela, indolentemente, escuta-o e acaba adormecendo, mesmo tendo os conselhos uma carga incisiva, pontual:

“A pureza na mulher é como o aroma na flor!”

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

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

“Curvai-vos perante a cólera dos deuses! Lavai de lágrimas as dores alheias para que sejam perdoadas as vossas culpas!”

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

Notai bem, princesa:

– “*E tende horror ao sangue!*” (Ibid, p. 173-174, grifos da autora).

Os conselhos proferidos pelo sacerdote, que mais se assemelhavam a mandamentos, refletem que as pressões sociais imputadas à princesa são análogas às cobranças sofridas pelas demais personagens da obra. A mulher é relembrada de que seu valor está na pureza; sem ela, o que resta é apenas a beleza física. Existe, ainda, uma figura poderosa, capaz de julgar e absolver as faltas daquela cultura, representado por Osiris, deus da morte, estabelecendo uma relação de poder que põe a mulher em estado de pequenez diante da divindade, e esta, não por acaso, é um homem. Issira, cobrada por sua posição social, haveria de saber portar-se, afinal, em lugar de destaque, pois da nobreza, as atenções estariam voltadas a ela; cobravam-lhe sentir, além de suas dores, a dor do outro, para ser perdoada das próprias culpas; finalizando, aconselha-a evitar a peste, como uma forma de preservar o reino e chama-lhe atenção, enfaticamente, a que tenha horror ao sangue. De maneira geral, percebemos que as palavras do sábio recaídas sobre a princesa não a poupam de ser uma nobre. Ela é mulher e nobre; por isso, as exigências se fazem maiores, pois é dela que se fará o modelo de retidão e obediência para as demais.

Guardando suas devidas peculiaridades, as palavras do sábio aludem-nos a alguns dos mandamentos para a mulher do final do século XIX. Notamos nos dois textos o fio que conduz os discursos da cultura egípcia da narrativa e daquela vivida pela autora e suas personagens: o exacerbado patriarcalismo. Dentre eles, veiculados no *Jornal do Commercio*, em 1888, destacamos: “1º Amai a vosso marido sobre todas as coisas; 2º Não lhe jureis falso; 4º Amai-o mais do que vosso pai e a vossa mãe; 8º Não resmungueis, nem finjais ataques nervosos (...)” (PEDRO, 2017, p. 285). É verdade que a princesa Issira era uma aspirante à esposa e os mandamentos veiculados no jornal se dirigiam às casadas, mas notamos que os dois discursos se imbricam no mesmo sentido, baseando-se nas normas estabelecidas conforme valores e modelos estabelecidos pelos parâmetros masculinos.

Pierre Bourdieu, ao discutir a dominação masculina e os mecanismos por ela amparados, fala sobre o poder da Igreja como uma das instâncias responsáveis por reproduzir a perpetuação da ordem dos gêneros. Dessa maneira, entendemos que é possível estabelecer uma relação entre as palavras do sábio, os mandamentos que circulavam na sociedade brasileira do final do século XIX e as palavras do sociólogo francês quando este diz:

Quanto à igreja marcada pelo antifeminismo profundo de um clero pronto a condenar todas as faltas femininas à decência, sobretudo em matéria de trajes e a reproduzir, do alto de sua sabedoria, uma visão pessimista das mulheres e da feminilidade, ela inculca (ou inculcava) explicitamente uma moral familiarista, completamente dominada pelos valores patriarcais e principalmente pelo dogma da inata inferioridade das mulheres. Ela age, além disso, de maneira mais indireta, sobre as estruturas históricas do inconsciente, por meio sobretudo da simbologia dos textos sagrados, da liturgia e até do espaço e do tempo religiosos (BOURDIEU, 2018, p. 120).

Brasileira ou egípcia, aristocrata ou princesa, o caminho era o mesmo: subserviência ao marido e exemplo de conduta ilibada exigida por um sistema opressor que regulava as normas e impunha à mulher, com severidade e cobrança, seu lugar de inferioridade, lembrando-a de que aquelas de maior destaque social carregavam uma cobrança maior por serem, naturalmente, exemplos a serem seguidos.

No conto, quando se fala de sangue, pensamos, inicialmente, em batalhas ou guerras que a princesa, com o poder que lhe seria devido como futura rainha, poderia evitar. Mas, conforme a narrativa avança, entendemos que a enfática fala do sacerdote tem um motivo que precede um pretense reinado.

Antes de partir, o sacerdote insistiu: “Arrependei-vos, não abuseis da vossa posição de noiva do senhor de todo o Egito... lavai para sempre as vossas mãos do sangue...” (ALMEIDA, 2013, p. 174). A fala sobre arrependimento e a necessidade de se enfatizar a questão de livrar-se do sangue, como algo que a culpava, desperta no leitor um alerta para o sinal de que algo sobre a princesa será revelado.

Princesa Issira era, além de linda, sensual, “orgulhosa; odiava todas as castas, exceto a dos reis e dos sacerdotes” (ALMEIDA, 2013, p. 175). Ela se sentia poderosa, era ativa, indomável e “[f]ora dada para esposa ao filho de Ramazés, e, sem amá-lo, aceitava-o, para ser rainha” (Ibid, p. 175). Abordando as relações conjugais dessa maneira, Júlia Lopes alerta-nos que, sejam na cultura de castas ou de classes, em monarquias ou república, os casamentos arranjados com finalidades econômicas e políticas, verdadeiros contratos sociais, são orquestrados não somente em nossa sociedade, em que “a ausência do amor como origem dos casamentos (...) e a escolha dos pais era ditada pelo temor de que uma nora escolhida fora do

grupo viesse a desestruturar os bens de uma família. Ou sua honra” (PRIORE, 2015, p. 157). Não bastasse a união das duas pessoas pautada na manutenção ou promoção de *status*, a “reputação de uma esposa “pura” era de fundamental importância nos jogos de poder” (Ibid, p. 175).

Escolhida como a futura rainha do Egito, Issira cumpria tais requisitos, mas havia algo nela que a tornava peculiar, pois “muito antes de ser a prometida do futuro rei, chegava a cair em convulsões ou delírios ao ver flores de romãzeiras, que não pudesse atingir, ou as listas encarnadas dos *kalasiris*²⁵ dos homens do povo” (ALMEIDA, 2013, p. 175, grifo da autora). A medicina foi consultada e, após pôr em prática todas as suas teorias, deu-se por “vencida diante da persistência do mal” (ALMEIDA, 2013, p. 175).

A narrativa apresenta-nos o insólito quando nos é revelado que “Issira, entretanto, degolava as ovelhinhas brancas *bebia-lhes* o sangue, e só plantava nos seus jardins papoulas *rubras*” (Ibid, p. 175, grifos nossos). Em Karnac, aldeia onde vivia antes de instalar-se no palácio real de Tebas, forrava o chão de linho vermelho e bebia em taças de ouro o sangue vertido dos animais. Porém, desde o início, sugere-nos uma atmosfera anunciadora de algo inquietante. Enquanto o sacerdote falava, Issira sonhava que

ia navegando num *lago vermelho*, onde o sol estendia móvel e quebradiça uma rede dourada. Recostava-se em um barco de coral polido, de toldo matizado sobre varais crivados de *rubis*; levava os pés mergulhados em uma alcatifa de papoulas (Ibid, p. 174, grifos nossos).

A incidência da cor vermelha permeia toda a história e é importante atentarmos a que, simbolicamente, é “a cor da vida, da paixão e do amor (...) sangue, luta e morte” (LURKER, 1997, p. 747); além de simbolizar “os dois mais profundos impulsos humanos: ação e paixão, libertação e opressão” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 946).

Encantado por tamanha beleza, o príncipe encheu-a de prestígio e seu poder aumentou ainda mais. Sua altivez tornou-a temida e respeitada e o “rei acabou de lhe dar toda a soberania” (ALMEIDA, 2013 p. 176). Issira é única personagem da obra a deter tanto poder de domínio sobre todos e, principalmente, sobre os homens: “o seu porte majestoso, o olhar, ora de veludo, ora de fogo, mas sempre impenetrável e sempre dominador, impunham-na à obediência e ao servilismo dos que a cercavam” (Ibid, p. 176).

Porém, aquilo que a diferenciava de todas as pessoas tomava proporções incontroláveis, dado que “a loucura do encarnado aumentou...” (Ibid, p. 176). Quanto mais

²⁵ Túnica longa usada por homens e mulheres no Egito antigo.

escuro o tom do vermelho, maior era sua devoção à cor. Simbolicamente, o tom vermelho-escuro “é fêmea, secreto, (...) representa não a expressão, mas o mistério da vida” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p. 944), ou seja, é a feminilidade efusiva de Issira e o mistério que envolve seu poder de sedução e autoridade. O vermelho predominava em tudo: tapeçaria, vidros dos seus aposentos e colunas de corredores eram rubras e

[n]ão lhe bastava isso; Issira queria *beber e inundar-se em sangue*. Não já o sangue das ovelhinhas mansas, brancas e submissas, que iam de olhar sereno para o sacrifício, mas o sangue quente dos *escravos revoltados, conscientes da sua desgraça*; o sangue *fermentado pelo azedume do ódio, sangue espumante e embriagador!* (ALMEIDA, 2013, p. 177, grifos nossos).

Distante do noivo, que havia partido em uma viagem para caça e após uma apresentação na corte, Issira viu-se doente, boca seca, corpo contraído, febril, pálida. Sem conseguir dormir e como quem lutava contra a morte, ordenou que chamassem um escravo e ele, obedecendo-lhe,

estendia-lhe o braço robusto, e ela, arregaçando-lhe ainda mais a manga já curta do *kalasiris*, picava-lhe a artéria, abaixava rapidamente a cabeça, e sugava com sôfrego prazer o sangue muito rubro e quente! O escravo passou assim da dor ao desmaio e do desmaio à morte; vendo-o extinto, Issira ordenou que o removessem dali, e adormeceu (ALMEIDA, 2013, p. 178, grifo da autora).

A narrativa atinge seu ponto máximo aí, quando nos deparamos com uma mulher que age feito vampiro. Diante disso, somos inclinados a acreditar, desde as primeiras cenas de prática vampiresca, quando a protagonista imolava as ovelhas e bebia-lhes o sangue, que estamos imersos em uma narrativa fantástica, pois deparamo-nos com um mundo exatamente como o nosso, mas com uma personagem que se nutre de sangue para saciar-lhe a vontade. Essa prática acaba por ser entendida, num primeiro momento, como um elemento que produz “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2014, p. 30).

Porém, entendemos que o gênero fantástico não foi a escolha da autora para desenvolver o conto quando nos revela uma explicação racional para os atos cruéis da princesa, haja vista que era “vítima de uma doença singular: a nevrose da cor” (ALMEIDA, 2013, p. 175). As práticas de Issira tinham uma explicação científica, era uma doença de ordem psicológica, uma neurose. Dessa maneira, o fantástico, que se baseia, essencialmente, sob a hesitação e a ambiguidade, deixa de ser uma possibilidade de leitura e somos apresentados ao seu gênero vizinho, o estranho, que, conforme Furtado (1980, p. 34), “as ocorrências extranaturais são sempre explicadas racionalmente no termo da narrativa, quando

não se desfazem muito antes”, ou seja, qualquer ocorrência metaempírica é anulada e justificada a partir da explicação racional. O desenvolvimento do conto se dá dessa maneira. Antes mesmo de a obsessão da personagem tornar-se mais grave, a autora esclarece-nos a causa. É interessante observarmos que o fenômeno estranho é explicado de forma não somente racional, mas também científico, uma vez que “a literatura ocidental teve de buscar apoio, durante séculos, no natural, no verossímil, na sinceridade, na ciência também – em suma, no discurso verdadeiro” (FOUCAULT, 2014, p. 17). A nevrose era a ciência atestando a certeza de que a personagem não era uma vampira e, ao mesmo tempo, a expressão de que Júlia Lopes buscava para o seu texto elementos que a legitimavam como escritora atenta aos aspectos ligados aos gêneros e que dariam às suas obras credibilidade e qualidade prestigiadas à época.

Todorov, ao tratar dos temas do fantástico, recorre a Penzoldt, Vax e Caillois e afirma que estes são unânimes ao elencarem o vampiro como um dos mais recorrentes. Dentre algumas apreciações dos teóricos, destacamos que os vampiros são “os mortos que conservam uma perpétua juventude sugando o sangue dos vivos” (CAILLOIS, 1965 apud TODOROV, 2014, p. 109). Além disso, ressalta como característica do gênero que “o sobrenatural nasce frequentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra” (Ibid, p. 85). Diante disso, vejamos: a personagem era um ser humano normal, sua vitalidade independia daquela prática. Não podemos atribuir a ela, literalmente, o adjetivo de vampira tal qual empregado nos moldes tradicionais. Anulada a possibilidade do fantástico, anula-se, também, a impressão de que a protagonista é uma vampira. Porém, é inevitável não aproximar o caráter sedutor da personagem à caracterização convencional do vampiro que, segundo Vax (1972, p. 36),

Para a mulher o vampiro é o sátiro, fascinante e temido. Para o homem é a fêmea insaciável: o sedutor sente-se horripilado com o espetáculo da mulher desbragada, da virtuosa metamorfoseada em demônio lúbrico.

Ressaltamos que, tradicionalmente retratados como seres de hábitos noturnos, os vampiros não costumam se expor à luz do dia. Os ambientes em que se apresentam são escuros, sombrios. Porém, em “A nevrose da cor”, os espaços narrados são sempre reluzentes. É verdade que os fatos ocorrem em ambientes reclusos, palacianos, mas isso se justifica por se tratar de uma mulher prometida a casar-se com um príncipe. Sua conduta, naturalmente, deveria ser exemplar. Júlia Lopes utiliza-se de cores vibrantes e luz ao dar vida à narrativa:

Pelos vidros de cores brilhantes das janelas, entrava iriada a luz do sol, o ardente sol do Egito, pondo reflexos fugitivos nas longas barbas prateadas do velho e *nos cabelos escuros da princesa*, esparsos sobre a sua túnica de linho fino (ALMEIDA, 2013, p. 173).

A luz alcança não só o local em que se encontram as personagens, como também as toca. Sua presença se faz constante, até mesmo enquanto a princesa sonha:

ia navegando num lago vermelho, onde o *sol* estendia móvel e quebradiça uma rede *dourada*. Recostava-se em um barco de coral *polido*, de toldo matizado sobre varais crivados de rubis; levava os pés mergulhados em uma alcatifa de papoulas e os cabelos semeados de estrelas... (Ibid, p. 174, grifos nossos).

Assim, entendida como uma mulher humana, sobram à personagem, no que se refere às suas estranhas práticas, a moléstia e a crueldade; ao leitor, incômodo e estranhamento, pois a fixação pela cor aumentou e Issira passou “a dizimar escravos, como dizimara ovelhas” (Ibid, p. 178). As queixas chegavam ao rei e ele fazia promessas que não se cumpriam. Não queria contrariar a futura rainha do Egito, “temia-a” (ALMEIDA, 2013, p. 178). Seu maior temor era que, quando morresse, Issira, com toda sua altivez e formosura, convencesse os

quarenta juízes do *juízo dos mortos*, que eles procederiam a um inquérito fantástico dos atos do finado, apagando-lhe o nome em todos os monumentos, dizendo ter mal cumprido os seus deveres de rei! (Ibid, p. 178, grifos da autora).

A preocupação voltava-se para a perpetuação de seu nome na história. Conforme (ROBINS, 1996), em estudo sobre a mulher no Egito, aquelas que alcançavam o posto de rainha eram humanas, mas, assim como o rei, considerado um mediador entre seres divinos e humanos, eram dotadas de características divinas e removidas da esfera mortal, exercendo um poder complementar ao rei. Isso explica tamanha passividade e permissividade do monarca diante dos fatos e o grande poder que Issira teria ao casar-se com o filho de Ramazés. Quantos aos escravos? “Que a maldita casta dos escravos desaparecesse, que todo o seu sangue fosse sorvido com avidez pela boca rosada e fresca da princesa” (ALMEIDA, 2013, p. 179).

A dinâmica das relações começa a mudar quando um sacerdote chega à corte para levar a notícia de que o príncipe havia morrido em um desastre. A princesa recebeu “com ânimo forte” (Ibid, p. 179) a informação. Quanto ao rei, ao saber da tragédia, “sua fisionomia mudara, não para a dolorosa expressão de um pai sentido pela perda de um filho, mas para um modo de *audaciosa e inflexível autoridade*”. (Ibid, p. 179, grifos nossos). Aproveitou a situação e ordenou que Issira voltasse à sua terra de origem. Uma vez que não haveria mais casamento, não existia a necessidade de continuar na corte. Dessa maneira, Ramazés teria total autonomia para voltar a dar as ordens conforme sua vontade. A morte do filho era o trunfo que lhe devolveria a autoridade furtivamente exercida por Issira.

A princesa, em seus aposentos, “pensava na volta a Karnac, *no seu futuro repentinamente extinto*, nesse glorioso amanhã que se cobrira de crepes e que lhe parecia agora interminável e vazio!” (Ibid, p. 180). A situação fê-la imaginar “o noivo morto, estendido no campo, com uma ferida na frente, de onde brotava em gotas espessas o seu belo sangue de príncipe e de moço” (Ibid, p. 180). A visão do sangue do noivo foi aumentando; agora enxergava o sangue jorrar e já podia sentir o cheiro e o calor, “movia os lábios secos, buscando-lhe a umidade e o sabor” (Ibid, p. 180).

Ao amanhecer, mandou chamar um escravo, mas o rei impediu. Os pedidos do povo haviam sido atendidos. A proibição do monarca tornou a fixação de Issira pelo vermelho ainda mais acentuada. Um sacerdote, porém, aconselhava-a: “Cuidado! A justiça do Egito é severa, e vós já não sois a futura rainha...” (Ibid, p. 181). No dia seguinte, ao amanhecer, ordenou que levassem inúmeras papoulas e as espalhou sobre o leito púrpura e dourado. Em seguida, sozinha,

deitou-se de bruços, estirou um braço e picou-o bem fundo na artéria. O sangue saltou vermelho e quente. A princesa olhou num êxtase para aquele fio coleante que lhe escorria pelo braço, e abaixando a cabeça uniu os lábios ao golpe.

Quando à noite a serva entrou no quarto, absteve-se de fazer barulho, acendeu a lâmpada de rubins, e sentou-se na alcatifa, com os olhos espantados para aquele sono da princesa, tão longo, tão longo... (ALMEIDA, 2013, p. 181).

Dessa maneira, Júlia Lopes dá fim à história que nos trouxe, a princípio, a poderosa, linda, temida e impiedosa princesa Issira, personagem capaz de encantar um príncipe com sua inebriante beleza; praticar mandos e desmandos, furtando do rei sua soberania e dizimando escravos com sua obsessão desmedida. Porém, repentinamente, seu poder se desfaz com a impossibilidade do matrimônio. Mais uma vez, o casamento é visto como a oportunidade de se lograr um futuro promissor. Sem o marido, Issira ficaria sem apoio, pois, além disso, era órfã. Seu pai morrera antes mesmo de ser pedida em casamento e a mãe nem é citada na história. Portanto, beleza e altivez não eram suficientes para dar a Issira o futuro que desejava. Sem poder executar sua “função” de esposa, de unir reinos, perdeu, socialmente, sua utilidade e sua existência tornou-se obsoleta. Cônsua dessa condição, perde, também, seu referencial de razão e a doença torna-se incontrolável.

A neurose que a consumia explica a estranheza dos atos, porém é inevitável não pensarmos na figura do vampiro, quem, ao mesmo tempo em que provoca medo, seduz e, por meio de suas vítimas, alcança a eternidade. Issira, sedutora e imponente, entretanto humana,

representa que aquelas qualidades tão acentuadas, capazes de fazerem um reino curvar-se às suas vontades, nada são se, além delas, não houver, na sociedade em que os valores são pautados na forma de poder do patriarcado, um homem que a legitime e, em relação à sua doença, uma cura.

Fator relevante a ser considerado é que Issira, durante toda a narrativa, mesmo antes da morte do noivo, quando seu poder era soberano, fala somente uma vez: “Ainda estás aqui?” (Ibid, p. 174) ao acordar do sonho e encontrar o sacerdote em seu quarto. O questionamento irrelevante para uma narrativa que traz como protagonista uma poderosa princesa revela que, embora tivesse tudo a seu alcance enquanto era a pretensa rainha, durante toda a história, teve sua trajetória narrada por alguém que escolheu para ela essa inexpressiva frase. Por outro lado, as palavras de ordem expressas em “A nevrose da cor” têm como sujeitos os homens: o sábio e o rei. Segundo Foucault (2014, p. 35), uma das formas de controlar os discursos é “determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles”. Dessa maneira, entendemos que Issira, representação de um império, ainda que fugaz, teve seu percurso marcado por uma quase afonia. Não eram suas palavras e discurso que a elevavam ao poder. Não por acaso, a autora põe um narrador que se limita a contar, sobretudo, as atitudes impiedosas de Issira e seu caráter excêntrico. Júlia Lopes, ao propor ao conto uma protagonista assim, sinaliza-nos que um poder esvaziado discursivamente não se sustenta. Lembremos que Issira nem esboçou uma tentativa de diálogo com o rei quando este ordenou a ela que voltasse a Karnac, refletindo que

nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala (Ibid, p. 35).

A falta de autonomia, o transtorno da doença e a certeza de que, a partir dali, sua vida seria entregue à própria sorte, fazem Issira não hesitar em sugar seu próprio sangue e entregar-se ao “sono” que não a traria de volta. A morte da personagem feminina, tão discutida por Júlia Lopes, figura a cena final do conto. Issira preparou seu próprio leito de morte e escolheu para si não se entregar à vida cuja condição lhe impunha a partir dali. O descontrole da doença se acentuou quando soube que, além do futuro promissor interrompido, não poderia mais ter à sua disposição o que lhe dava saciedade. Conforme Ruth Silviano Brandão (2006, p. 155),

a morte do feminino, na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a enuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo.

Princesa Issira, embora personagem de uma criação feminina, representa uma presa do sistema em que o homem mantém a autoridade. Ela não é uma fantasia desse sistema falocêntrico, como ilustra Brandão, mas é uma representante de quem vive nele. Ao dar vida à personagem, Júlia Lopes é perspicaz ao acentuar na protagonista atributos físicos que exercem fascínio no sexo oposto e é a partir da perspectiva feminina que a personagem nasce e morre. A morte literal dá fim à exuberante beleza, aos desmandos, ao sonho de império. Se continuasse a viver, não se desvencilharia das amarras sociais que a impunham a uma vida de regras, as quais a obrigariam seguir, ignorando sua moléstia e esquecendo que poderia ter sido, um dia, a futura rainha do Egito. Dessa maneira, sentir-se-ia imóvel, fixa, impotente. Sua morte parece ter como motivação principal a neurose, mas não podemos descartar a possibilidade de um escapismo, uma fuga do destino recebido como uma sentença, como havia alertado o sacerdote acerca da severa justiça do Egito. O suicídio, estratégia escolhida por algumas personagens da obra em meio a adversidades, parece-nos uma leitura possível, também, para a personagem Issira.

É importante ressaltarmos o caráter egoísta, pernóstico e desumano da personagem. Passada a crise da doença, ela não se enternecia por suas vítimas, não se arrependia por ceifar-lhes vidas. Tomada pela ânsia de sangue, observamos um sadismo em seu desejo ao imaginar a reação do escravo ao receber aquelas ordens. O estado de revolta do servo por saber de sua condição e o ódio por cumprir o mando da princesa atiçavam nela o prazer e o furor descontrolados por verter e suagar-lhe o sangue. Vislumbrar-se rainha, dava à Issira a empáfia de quem nunca seria destituída daquela posição.

Júlia Lopes foi uma defensora da abolição dos escravos, lutou por isso e essa lida se refletiu em suas obras. Ao pôr um escravo como uma presa da protagonista, a autora traz ao debate as relações entre classes sociais diferentes. Tratados como um pedaço de carne de que se servia e postos de lado após uma farta refeição, os escravos representam os que, numa condição de menor prestígio econômico e social, servem a classe mais afortunada da

sociedade e por ela, tantas vezes, é tratada com subalternidade e desprezo, tendo seus valores e sentimentos ignorados.

Nesse ensejo, a autora demonstra que a morte do noivo e o imediato desprezo do rei anulam qualquer garantia de que a mulher, por si só, numa sociedade em que se ampare nessa falsa segurança promovida pelo homem, mantenha o respeito e o poder efemeramente experimentados. Sem as três referências masculinas, o pai, o noivo e o rei, Issira não passava de uma mulher linda, doente, desamparada e com uma vasta lista de vidas dizimadas. Dessa maneira, malgrado seja produto de uma cultura diferente, princesa Issira tem muito em comum com as demais personagens da obra. Todas elas, ainda que experimentem algum momento de glória, são chamadas à cruel realidade e colhem as agruras do que é ser mulher na sociedade que funciona sobre pilares de um sistema falocêntrico.

A dominação masculina e suas bases de regulação determinam, em épocas diferentes, os papéis sociais femininos. Porém, Júlia Lopes, entre outras mulheres, utilizou-se de seu instrumento de poder, a palavra e a capacidade de bem articulá-las e foi além, pois “a literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que diz a linguagem, ir além das divisões verbais” (TODOROV, 2014, p. 175). A autora, sem dúvidas, superou os limites das palavras quando discutiu, em mesmo tom, nos contos “A casa dos mortos”, “A alma das flores” e a “A nevrose da cor”, questões que perpassam toda a obra. Sonhando ou acordada, em alma de flor ou como princesa; no mundo dos mortos, em jardins, ou no Egito, as personagens são lembradas, reiteradamente, de que suas virtudes estão, sobretudo, em sua pureza e que a perda dessa marca que as elevam aos céus pode ser a mesma que causa sofrimento eterno quando não se vive um amor terreno. Seja por amor, ou não; celebrado após a morte ou uma promessa, o casamento aparece como uma das condições para que as personagens logrem realização pessoal e moral. As cobranças às quais as mulheres do século XIX eram sujeitas aparecem nas páginas dessas narrativas de gêneros em que se acentuam mistério, insólito, fantasia e fatos estranhos; recurso literário de que a autora se utilizava para conciliar o inexplicável ao socialmente naturalizado, pois “a operação que consiste em conciliar o possível e o impossível pode fornecer a definição à própria palavra “impossível”. E, no entanto, a literatura *é*; é este seu maior paradoxo” (Ibid, p. 183, grifo do autor). Paradoxalmente, mundos empírico e metaempírico se encontraram, fatos naturais e sobrenaturais se correlacionaram; sutil e fixa na crítica aos parâmetros patriarcais vigentes, Júlia Lopes revela-nos que o gênero escolhido para se desenvolver uma obra é apenas um

detalhe quando o objetivo fundamental é defender quem vivia sufocada pelo simples motivo de ser mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mulheres do século XIX foram herdeiras de ideologias e práticas patriarcais que as mantiveram em posição de segundo plano social, político e econômico, deixando-as à margem de decisões mesmo quando os debates versavam sobre elas mesmas. A literatura, instrumento capaz de refletir épocas e seus valores, expõe que, de maneira geral, ao sujeito feminino, coube ficar à mercê de governar o espaço doméstico e a vida familiar, artifício utilizado por essa sociedade falocêntrica que a tirou, até enquanto pôde, do circuito social. Sem contato real com o mundo externo, a vivência limitada ao recôndito domiciliar garantiu às mulheres que a ignorância acerca de mecanismos os quais as possibilitassem acessar outras realidades e tirá-las da cegueira instituída pelo patriarcado fosse mantida.

Privilégio de poucas, leitura e escrita eram práticas do público masculino e dominadas por ele. Porém, graças à altivez de muitas e, salvo algumas raras exceções de alguns homens, os quais fugiram à regra de reprodutores do discurso de hegemonia falocrática e reconheceram nas mulheres o potencial intelectual que nada se diferenciava do masculino, várias

mulheres, muito mais do que as que passaram pelo crivo do machismo institucional, produziram, resistiram aos impedimentos enfrentados e se fizeram presentes na arte da palavra, mostrando ao mundo sua capacidade de representá-lo e, principalmente, a si mesmas, procurando refletir em suas palavras aspectos dessemelhantes aos que foram sempre legitimados pela crítica literária.

Júlia Lopes de Almeida, exemplo de quem teve a seu favor uma família de intelectuais que a incentivou na prática da leitura e no ofício da escrita, além de privilégio econômico, destacou-se por resistir a uma época em que lembrados e celebrados eram os homens. Referência por ter ao seu lado grandes nomes da literatura canônica nacional do século XIX, a autora trabalhou e produziu juntamente com outras mulheres que foram de fundamental importância para a formação da literatura brasileira, ainda que tenham sido, assim como Júlia Lopes, vítimas do machismo estrutural e postas em prateleiras do esquecimento.

A fim de que pudessem representar a si mesmas, umas com discursos mais enérgicos e outras em tons mais pacíficos, mulheres produziram suas obras e lutaram para serem ouvidas. Mesmo silenciadas por tanto tempo, foram responsáveis para que tantas outras pudessem acessar espaços que antes nos eram negados. Júlia Lopes, à sua maneira, soube tratar de temas delicados e expô-la realidade feminina de modo que as críticas passassem “despercebidas” ou, de certa maneira, aceitas por quem vetava ou liberava a circulação das ideias. Discreta, não deixou de ser considerada polêmica ao se posicionar em face de temas naturalmente discutidos pelo sexo oposto. Ao dar ao sujeito feminino o poder de decisão, organização e capacidade de se refazer diante das adversidades da vida, a autora foi uma das vanguardistas ao enunciar uma mulher viva, forte, inteligente e independente, ressaltando que, para isso, tivesse consciência de que sua emancipação estivesse, necessariamente, pautada em estudos e no trabalho.

Comedida e perspicaz, Júlia Lopes conseguia, com elegância e diplomacia, sair de situações de maneira que não a comprometesse, sem deixá-la em desconforto com uma ou outra parte envolvida em questão. Podemos exemplificar essa habilidade da escritora quando falou a respeito do que pensava acerca do feminismo ao ser interpelada por João do Rio (1905), na mesma entrevista que concedeu ao falar de sua vida como escritora, esposa e mãe. Sem se comprometer com as mulheres que iam à luta com discursos mais enfáticos e sem desvelos, preferiu não se pronunciar sobre o movimento ou denominar-se como tal, mudando discretamente o assunto. Afirmar-se feminista, em um momento em que escrever já significava uma afronta, talvez lhe custasse menos espaço e, naturalmente, menor acesso a

tantas mulheres que adentravam ao mundo do conhecimento por meio de leituras que nos abririam horizontes.

Porém, de acordo com Luiza Lobo (1998), o texto literário feminista é aquele que apresenta uma experiência de vida, marcado por um ponto de vista de um sujeito expresso na narrativa, que enuncia conscientemente seu papel social. Para ela, ao dar voz a personagens ou narradores, o autor se posiciona, coloca sua voz e impressões, confrontando-se socialmente em relação àquilo que a sociedade cerceia ou impede o desenvolvimento. Por isso, diante de toda a colaboração que Júlia Lopes deu ao cenário literário, tanto no Brasil, quanto em países nos quais suas obras foram publicadas e a partir de suas reflexões, que levavam a mulher a questionar seu papel no espaço social, tornando-se um ser ciente de suas potencialidades, percebemos nela uma autora de inclinações feministas, sim. Nesse sentido, Júlia Lopes de Almeida foi, mesmo sem se autodenominar, uma autora de ideais feministas, pois “sempre houve autoras ‘feministas’ dentro do contexto de suas épocas, tornando-se o termo impróprio apenas por uma questão cronológica” (Ibid, s/p).

Em *Ânsia eterna*, a autora deu a suas personagens perfis diferentes daqueles apresentados nos romances. Figuram as histórias mulheres que sofrem as diversas intempéries da vida a que o sujeito feminino está sujeito. Não têm, contudo, a possibilidade de se refazerem após as provas a que são postas. Para compor as personagens que constituem a coletânea, Júlia Lopes dá vida a moças sonhadoras, inocentes, mas que logo são apresentadas à crueza da realidade; apresenta a mulher mãe ou em condição materna e toda a face penosa e padecedora da vida maternal; revela a tristeza das que não têm o amor correspondido ou simplesmente a ausência dele; apresenta a triste condição de abandono da mulher mais velha, chamando atenção para o caráter egoísta e ingrato do ser humano. Mesmo nas poucas vezes em que o protagonismo é masculino, a personagem feminina e o universo que a envolve são os objetos de seu olhar.

Júlia Lopes recorre a temas que se repetem com frequência em toda a coletânea de *Ânsia eterna*. Reconhecida por dar destaque às relações familiares e exaltar a maternidade em âmbito íntimo e em suas composições, nos contos analisados, a autora acentua as dificuldades e dores pelas quais passam as mulheres mães ou as que assumem para si esse papel. Maternidade e sofrimento percorrem todas as histórias que se propõem a discutir essas relações, refletindo o lado padecedor e penoso de quem se dispõe a viver em nome do amor ao outro. O amor, por sua vez, é sentimento que perpassa a obra, mas de maneira que se encontra, na maioria das vezes, face a face com a dor ou com o ódio. Para as mulheres de

Ânsia eterna, o amor, quando alcançado, logo se desfaz, se transforma em sentimento oposto, em dolorosa lembrança, trampolim para a loucura ou caminho para a morte, que se apresenta, em algumas narrativas, como produto do suicídio.

Ao expor a figura feminina um ser marginalizado e, portanto, passivo a condições às quais teria de se submeter, Júlia Lopes de Almeida chama-nos atenção para que, a quem vivia a uma época em que sua voz era sufocada pelo discurso masculino, não haveria possibilidades que a motivasse agir de maneira diferente. O suicídio, a solidão, a loucura, a reclusão eram os destinos tangíveis àquelas que, por motivos diversos, não lograssem felicidade. Aliás, felicidade feminina é um sentimento que quase não se nota na obra. Em alguns casos, é um estado extremamente fugaz. Ler *Ânsia eterna* na esperança de encontrar para as personagens que sofrem um alento ao final da narrativa é uma busca fadada ao fracasso. Essa é uma obra que se propõe a representar o sujeito feminino tal qual é. Sem idealizações, não mascara as hipocrisias que figuravam a sociedade do entresséculos. As atitudes de caráter sórdido, tanto das personagens masculinas, quanto das femininas, são expostas.

A autora expressa em sua obra que dores sentidas pelo sujeito feminino e cobranças sociais e morais aplicadas a ele estão presentes em todos os cenários, sejam em classes sociais mais abastadas ou nas menos favorecidas. Desenvolve as narrativas de maneira que mergulhemos em universos íntimos das personagens, pondo-nos em confronto com realidades comuns, ambientes familiares, bem como leva-nos a desconhecidos espaços, tudo a fim de esclarecer ao seu público leitor que, independentemente de idade, estado físico ou econômico, a mulher é posta em situação de sujeição, como presa de uma sociedade em que vigoram o machismo e leis criadas pelo mesmo gênero que oprime e se beneficia delas.

Habilidosamente, Júlia Lopes explorou não somente temas variados, mas também espaços diversos, fator que talvez reflita tanto sua experiência de leitora, quanto de cidadã privilegiada de sua época, pois a ela foi possível estar além dos limites domésticos e visitar países e culturas diferentes. Dessa maneira, em *Ânsia eterna*, somos convidados a caminhar por cenários bucólicos e apreciar a beleza de sua simplicidade, visitamos a cidade oitocentista marcada pelo contraste material de ricos e pobres, passeamos pelos recantos dos lares mais refinados e também dos mais modestos, conhecemos jardins e infinidades de flores, visitamos um castelo no Egito e penetramos o misterioso mundo dos mortos.

Ainda que sejam fruto de um século que nos distancie, as personagens de *Ânsia eterna* enfrentam problemas que são, até hoje, vividos e sentidos por nós. Nunca se falou tanto em feminicídio; abuso sexual é uma constante em noticiários; mães que perdem seus filhos por

motivos diversos ou são abandonadas por eles não é raro; a gravidez indesejada, o abandono familiar e social e julgamentos à mãe solo ainda são reais, reflexos de uma visão castradora e moralista; a morte e o suicídio gerados pelas violências contra o feminino continuam presentes. Fruto de uma sociedade gestada em moldes patriarcais, somos ainda obrigadas a lutar contra as violências e precisamos nos afirmar como competentes e merecedoras de direitos iguais aos daqueles que, por muito tempo, tiveram o poder em suas mãos. Se os leitores de Júlia Lopes são capazes de se reconhecer nas personagens e se sentirem representados, não podemos afirmar, mas nós, mulheres, podemos sentir, juntamente com as personagens que compõem a obra analisada, as durezas e aflições vivenciadas. Com efeito, *Ânsia eterna* proporciona-nos mergulhar naqueles universos narrados e nos reconhecer, de alguma maneira, em Umbelinas, Ginocas, tias Amandas, Issiras, Emilianas, Rutes, Ianinhas, Gildas, donas Catarina e Teresas, nas inominadas mulheres, como a triste moça cega, a sofrida caolha, a enganada e traída esposa e, até mesmo, nas personificadas flores.

Essa capacidade de nos transpor à história narrada e promover que nos identifiquemos com as personagens revela Júlia Lopes uma mulher visionária, escritora de força e voz, capaz de deixar na história da literatura brasileira seu legado, de ecoar nos dias de hoje não como um causador de estranhamento, mas objeto de reflexão que, pelos valores literários, críticos, políticos e ideológicos impressos, atravessaram séculos e fizeram dela uma das autoras que chamaram atenção da crítica literária feminista a ser resgatada, republicada, discutida e posta à vista como quem foi basilar na formação da literatura brasileira.

O tom questionador e crítico que predomina na obra não perde seu foco quando a autora se utiliza dos gêneros fantástico, maravilhoso e estranho. Os aspectos caracterizadores dessas narrativas funcionam como elementos que mostram a perícia da escrita de Júlia Lopes. Personagens metaempíricas e estranhas, fenômenos geradores de ambiguidade e hesitação, bem como incômodos por ocorrências adversas ao que parece comum às realidades de outras personagens e do leitor, ou a naturalização do sobrenatural no interior da narrativa não ofuscam o centro da discussão: a mulher e suas dores. Nesses contos, conquanto a mulher não seja humana ou mesmo humanamente estranha e poderosa, a fragilidade feminina diante das normas instituída pelos homens é posta em primeiro plano e discutida com a mesma intensidade daqueles em que a verossimilhança prepondera.

Levando em consideração as marcas de preceitos patriarcais presentes nos discursos das personagens femininas, as quais aparecem naturalizadas e reforçadas, principalmente, pelas mães ou aquelas cujas experiências vividas sejam exemplos para aconselhar as menos

experientes, juntamente com a declarada defesa da autora pela família e a exaltação à vida doméstica, inferimos que Júlia Lopes era uma mulher que transferia para suas obras vozes do patriarcado que, tão vicejantes, penetravam até mesmo nas mentes de quem tinha mecanismos intelectuais para tentar expurgar as amarras de dominação masculina.

A obra de Júlia Lopes de Almeida, por sua vasta e profícua colaboração à literatura brasileira, sobreviveu a tentativas de silenciamento que a mantiveram, por muito tempo, fora de circulação e apartada de debates que a dariam merecidas visibilidade e reconhecimento. Seu resgate das empoeiradas memórias literárias foi possível graças a mulheres dispostas a trazerem a lume escritoras que foram fundamentais no ingresso feminino em um mundo gerido e legitimado pelo sexo oposto. Sua contribuição revelou-nos a representação feminina de um sujeito a uma época em que lutar era correr o risco de ser censurada, banida, sufocada pelo dominador e que calar era dizer sim às suas vontades. Apesar do patente machismo que a vetou participar da instituição que ajudou a construir, seu legado permanecerá vivo no seio de uma sociedade de lutas femininas que desperta e, consciente, *anseia eternamente* por ocupar seu espaço e manter viva a chama de quem ajudou a plantar a semente da emancipação intelectual e econômica. Tendo sua produção revista, apreciada, analisada, teremos a possibilidade de amenizar, de alguma forma, essa injustiça institucional e, conseqüentemente, ampliar sua fortuna crítica. Dessa maneira, daremos a ela, mais do que uma cadeira de imortalidade e fardão verde com bordados de ouro, a possibilidade de circular livremente e atingir leitoras além dos salões verdes, eternizando-a sem que seja necessária a anuência de um grupo falocrático canonizador.

REFERÊNCIAS

ALEMANY, C. **Violências**. *In*: HIRATA, H.; LABORIE, F.; DOARÉ, H. L.; SENOTIER, D. (org.). Dicionário crítico do feminismo. São Paulo: Unesp, 2009.

ALMEIDA, J. L. Entre amigas. *In*: A mensageira: a revista literária dedicada à mulher brasileira. Anno I. São Paulo, **Typographia Brasil de Carlos Gerke & Comp.**,1897. Disponível em:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per352438_content/per352438_item1/P1.html . Acesso em 12/02/2019

_____. **A arte de envelhecer**. *In*: Livro das donas e donzelas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

_____. **Cruel amor**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1911.

_____. **Correio da roça**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.

- _____. **A Silveirinha**. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1914a.
- _____. **Livro das noivas**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914b.
- _____. **A Árvore**. Rio de Janeiro: Francisco Alves: 1916.
- _____. **Maternidade**. Rio de Janeiro: Editora Olívia Herdy de Cabral Peixoto, 1925.
- _____. **A casa verde**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1934.
- _____. **A Mensageira**. São Paulo: Imesp/Daesp, 1987.
- _____. **A viúva Simões**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 1999.
- _____. **A falência**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2003.
- _____. **Memórias de Marta**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2007.
- _____. **Júlia presente: contos para leitura de educadores de criança**. Graça Paulino *et al.* (org.). Belo Horizonte: FAE-FALE UFMG, 2009.
- _____. **A família Medeiros**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2009.
- _____. **Pássaro tonto**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2013.
- _____. **Ânsia eterna**. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2013.
- _____. **A intrusa**. Espírito Santo: Pedra Azul, 2016.
- _____. **Ânsia eterna**. Brasília: Senado Federal, 2019. v. 2. (Coleção escritoras do Brasil)
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 6. ed. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BEAUVOIR, S. **A velhice**. 3. ed. Tradução: Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **O segundo sexo**. Fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a. v. 1.
- _____. **O segundo sexo**. A experiência vivida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b. v. 2.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *In: Le récit fantastique – la poétique de l'incertain*. Tradução: Biagio D'Angelo. Fronteiras. São Paulo: setembro, 2009. v. 3, n. 3, p. 1-18.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA, A. T. Coríntios. *In: BÍBLIA. Sagrada Bíblia Católica: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.

BOFF, L. L. *Justiça e Cuidado: Opostos ou Complementares?* *In: PEREIRA, Tânia da Silva; OLIVEIRA, Guilherme de. O cuidado como valor jurídico*. Rio de Janeiro: Forense, 2008.

BOSI, A. *Entre a literatura e a história*. 2. ed. São Paulo: editora 34, 2015.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 6. ed. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2018.

BRANDÃO, R. S. *Mulher ao pé da letra: A Personagem Feminina na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CALVINO, I. (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARINI, A. L. S. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANÇADO, M. L. *Hospício é Deus*. São Paulo, Autêntica, 2016.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1975. v. 1.

_____. *A personagem do romance*. *In: A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002

_____. *Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARDOSO, I. *Os tempos dramáticos da mulher brasileira*. São Paulo: Centro Editorial Latino-Americano, 1981.

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução: Nilton César Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHARTIER, R. *A história cultural: Entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAUÍ, M. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. *Sobre o medo*. *In: Os sentidos da paixão*. NOVAES, A. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 16. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHIAMPI, I. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COBRA, E. N. **Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas**. Curitiba: Antonio Fontoura, 2018.

COELHO, M. **A evolução do feminismo: subsídios para sua história**. 2. ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

COELHO, N. N. **O desafio do Cânone: consciência histórica versus discurso em crise**. *In: Desafiando o Cânone – aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

COLLIN, F.; LABORIE, F. **Maternidade**. *In: HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; DOARÉ, Hélène Le.; SENOTIER, Danièle (org.)*. Dicionário crítico do feminismo. São Paulo: Unesp, 2009.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORTÁZAR, J. **Aspectos do conto**. *In: Valise de cronópio*. Tradução: Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa. CAMPOS, H. de; ARRIGUCI JÚNIOR, D. (org.). São Paulo: Perspectiva, 1974.

CUNHA, C. M. **Além do amor e das flores: primeiras escritoras cearenses**. Ceará: Expressão gráfica e editora LTDA, 2008.

DALCASTAGNÈ, R. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: Problemas da representação na narrativa brasileira contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2005.

_____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. São Paulo: Editora Horizonte, 2012.

DIAS, A. P. P. A representação do feminino no conto O caso de Rute, de Júlia Lopes de Almeida. **Porto das Letras**, v. 5, n. 3, p. 147 - 160, 1 dez. 2019.

D'INCAO, M. A. **Mulher e família burguesa**. 10. ed. *In: DEL PRIORE, Mary (org.)*. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2017.

DUARTE, C. L. Feminismo e Literatura no Brasil. **Estudos avançados**. v. 17, n. 49, p. 151-172. 1 dez. 2003.

DUARTE, E. A. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, jul-dez. 2010.

DURKHEIM, E. **O suicídio**: estudo de sociologia. Tradução: Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ELEUTÉRIO, M. L. **Vidas de romance**: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930). Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

FANINI, M. A. **A (in)visibilidade de um legado**. São Paulo: Intermeios, 2016.

FESTINO, C. G. O gênero Conto na Índia: O katha no Short Story e vice-versa. **Revista Guavira Letras**, n.18, p. 405-436, jan.-jul. 2014.

FIGUEIREDO, V. A. **Júlia Lopes de Almeida: o adultério feminino em A falência**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FROMM, E. **A arte de amar**. Tradução: Milton Amado. Belo Horizonte: Limitada, 1961.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014. (Leituras Filosóficas)

_____. **História da loucura**. 11. ed. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

FRANÇA, J.; SANTOS, A. P. A representação da heroína gótica em “Os porcos”, de Júlia Lopes de Almeida. **Trem das Letras. Revista do Depto. de Letras da Unifal – MG**, v. 1, n. 3, 2016.

FREUD, S. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917 – 1918)**. Rio de Janeiro: Imago, 1919. vol. XVII.

FREYRE, G. **Sobrados e mocambos**. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1951. v.1.

HOLLANDA, H. B. **O que querem os dicionários?** In: HOLLANDA, H. B.; ARAÚJO, L. N.. Ensaístas brasileiras. Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

JÚNIOR, R. M. **A arte do conto**: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

LACAN, J. **O seminário**: a transferência. livro 8. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2.

_____. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Graal, 2003.

LOBO, L. **Literatura de autoria feminina na América Latina**. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html> Acesso em: 10 de outubro de 2019.

LURKER, M. **Dicionário de simbologia**. Tradução: Mario Krauss, Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MENDONÇA, C. T. Júlia Lopes de Almeida: A Busca da Liberação Feminina pela Palavra. **Revista Letras**, n. 60, p. 275-296, jul - dez. 2003.

MENEGHEL, S. *at al.* Feminicídios: estudo em capitais e municípios brasileiros de grande porte populacional. **Revista da Associação Brasileira de Saúde Coletiva**, v. 22, n. 9, p. 2963-2970, 2017.

MEZAN, R. **A inveja**. *In: Os sentidos da paixão*. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MIGUEL, L F. **A igualdade e a diferença**. *In: BIROLI, F.; MIGUEL, L. Feminismo e política*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

MUZART, Z. L. **Francisca Júlia**. MUZART, Z. L. (org.) Escritoras brasileiras do século XIX. Antologia. Florianópolis/Santa Cruz do Sul, Mulheres/Edunisc, 2004. p. 603-625.

_____. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 10, p. 295-308, 1 dez. 2008. Disponível em: https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/34485/1/Veredas10_artigo17.pdf Acesso em: 03 de julho de 2019.

_____. **Prefácio**. *In: ALMEIDA, J. L. Ânsia eterna*. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2013.

_____. Um romance emblemático de Júlia Lopes de Almeida: crise e queda de um sistema, **Revista Navegações**, Santa Catarina: v. 7, n. 2, p. 134-141, jul.-dez. 2014.

NETO, R. de M. **Júlia, uma brasileira**. *In: Júlia presente: contos para leitura de educadores de criança*. Graça Paulino *et al.* (org.). Belo Horizonte: FAE-FALE UFMG, 2009.

NUNES, B. **Prefácio**. *In: LIMA, L. C. Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Graal, 2003.

PAES, J. P. **As dimensões do fantástico**. *In: Gregos & Baianos: Ensaio*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAGNAN, C. L. Questões jurídicas em Canaã, de Graça Aranha, **Revista Sociologia Jurídica**, n. 11, julho/dezembro 2010.

PAZ, O. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZZINATO, A. L.; SENISE, M. H. V. **História Moderna e Contemporânea**. 12. ed. São Paulo: Ática, 1998.

PEDRO, J. M. **Mulheres do Sul**. 10. ed. *In*: História das mulheres no Brasil. Mary Del Priore (org.). São Paulo: Contexto, 2017.

PERROT, M. **Mulheres públicas**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

_____. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

_____. **Minha história das mulheres**. Tradução: Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2017.

PESSANHA, J. A. M. **Platão: as várias faces do amor**. *In*: Os sentidos da paixão. NOVAES, A. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PINTO, C. R. J. **Feminismo, História e Poder**. *In*: Teoria política e feminismo: abordagens brasileiras. BIROLI, F.; MIGUEL, F. (org.). Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução: Maria Aparecida de Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2015.

PRIORE, M. D. **Ao sul do corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

_____. **História do amor no Brasil**. São Paulo, Contexto, 2015.

_____. **Histórias e conversas de mulher**. São Paulo: Planeta, 2017.

PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

RAMOS, G. **Linhas tortas**. São Paulo: Record, 1980.

REIS, C.; LOPES; A. C. M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RIBEIRO, R. J. **A glória**. *In*: Os sentidos da paixão. NOVAES, A. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RIO, J. do. Um lar de artistas. **O momento Literário**. Gazeta de Notícias, 25 mar. 1905. Disponível em:

<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=42867#UMLARDEARTISTAS> acesso em: 21/11/2018