



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

GABRIELA SIMONETTI TREVISAN

A ESCRITA FEMINISTA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

CAMPINAS

2020

GABRIELA SIMONETTI TREVISAN

A ESCRITA FEMINISTA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em História, na Área de História Cultural.

Orientadora: PROFA. DRA. LUZIA MARGARETH RAGO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA GABRIELA SIMONETTI TREVISAN E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LUZIA MARGARETH RAGO.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

T729e Trevisan, Gabriela Simonetti, 1995-
A escrita feminista de Júlia Lopes de Almeida / Gabriela Simonetti Trevisan.
– Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Luzia Margareth Rago.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Foucault, Michel, 1926-1984. 2. Literatura. 3. Escritoras brasileiras. 4.
Feminismo. 5. Imaginário. I. Rago, Luzia Margareth, 1948-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The feminist writing of Júlia Lopes de Almeida

Palavras-chave em inglês:

Literature

Brazilian authors

Feminism

Imaginary

Área de concentração: História Cultural

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Luzia Margareth Rago [Orientador]

Luana Saturnino Tvardovskas

Priscila Piazzentini Vieira

Data de defesa: 19-02-2020

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4150-5219>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4538171200524620>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, composta pelas Professoras Doutoras a seguir descritas, em sessão pública realizada em 19 de fevereiro de 2020, considerou a candidata Gabriela Simonetti Trevisan aprovada.

Profa. Dra. Luzia Margareth Rago – UNICAMP

Profa. Dra. Priscila Piazzentini Vieira – UFPR

Profa. Dra. Luana Saturnino Tvardovskas – UNICAMP

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

A Lusbelina e José

Agradecimentos

Finais de ciclo quase sempre nos geram um sentimento estranho de satisfação misturado à inexatidão do futuro que está por vir. Contudo, uma coisa é certa: nos últimos três anos do ciclo deste mestrado, gratidão foi uma das sensações mais genuínas que, a cada dia, fortaleceu-se em meu cotidiano. Gratidão pelas experiências incríveis de trocas, aprendizado e crescimento pessoal que só foram possíveis a partir das intensas e inúmeras redes de afeto que me cercaram e me cercam.

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, Margareth Rago. Foram anos de muito trabalho e conversas fundamentais, os quais resultaram não só em refinamentos desta pesquisa, mas em um engrandecimento de meu próprio ser. Obrigada por cada conselho, por cada indicação e por cada leitura paciente dos meus escritos. Esta dissertação só foi possível a partir de seu olhar atento, sensível e feminista, que me fortaleceu durante todo o processo de criação.

Agradeço a meus pais José Roberto e Regina, apoiadores sem os quais não poderia concluir esta dissertação. Obrigada pelo cuidado presente em cada “bom dia” e “boa noite” e pela preocupação constante com meu trabalho e com minha saúde. Em cada uma das linhas desta dissertação tem um pouco da dedicação e do amor de vocês.

Também agradeço a meu irmão, Leonardo, especialmente pela paciência e por me ensinar que é possível deixar a vida nos levar um pouco mais. Agradeço, de modo geral, a toda a minha família por cada momento de preocupação e interesse pelo meu trabalho. A Josefina, pelos ronronados e miados afetuosos que me acompanharam noite adentro nos estudos. A Lusbelina e José, avó e avô especiais a quem dedico esta dissertação, e também a meu tio Nestor, com toda a saudade do meu coração.

Ao Murilo, pelos incansáveis abraços cheios de carinho e pelas infinitas palavras de compreensão. Seu amor faz do meu dia a dia um lindo samba de fraseados envolventes.

Aos meus amigos, um muito obrigada por cada risada, desabafo e momento de apoio genuíno. À Natale, pela leveza. Ao Luis, pela compreensão. A Mariana, Bárbara, Luciana, Fabiana e Manuela por me ensinarem, dia após dia, que, no fundo, “tá tudo bem”. A Marília e Ana por cada conversa noturna sobre o mundo acadêmico, teórico ou pessoal, muitas vezes também com a presença atenta de Rodrigo.

Também sou muito grata a Luana S. Tvardovskas e Priscila Vieira. Além de professoras e pesquisadoras incríveis, cujos comentários sempre contribuíram infinitamente

para minha pesquisa, são mulheres admiráveis. Seu feminismo e pensamento são influências constantes em minha vida. Obrigada também ao professor Pedro Paulo de Abreu Funari, cujo trabalho – referência internacional – marcou toda minha formação como historiadora.

Ao grupo de pesquisa e membros da linha de pesquisa “Gênero, Subjetividades, Cultura Material e Cartografias” agradeço imensamente não só pelas reflexões filosóficas, mas pela alegria capaz de recarregar nossas energias mesmo em momentos de tensão. A Carô Murgel, Aldo Ambrózio, Thiago Calçado, Tony Hara e Mariléa Almeida, agradeço pelo aprendizado constante que é acompanhar seus trabalhos e assistir a cada uma de suas falas. Obrigada pelas trocas e por sempre engrandecerem meu pensamento com discussões, conceitos e momentos de descontração. Maurício, Carol, Paloma, Vivian, Patrícia, Elena, Gabriel, Júlia Dias, Júlia Kumpera, Maria Clara, Loly e Gabriela: muito obrigada por cada encontro, por cada discussão sobre feminismo e Foucault, por cada indignação coletiva, por cada risada e por cada quitute compartilhado. Vocês são prova de que a vida acadêmica pode ser leve e divertida, sem deixar de ser extremamente refinada e intelectual.

Agradeço também à Norma Telles, com quem tive conversas inspiradoras e por quem tenho profunda admiração. Obrigada por abrir portas para que pesquisadoras e feministas pudessem tratar das inúmeras literatas que povoaram as terras brasileiras e do mundo ao longo da história.

Agradeço ao Cláudio Lopes de Almeida e à Beth Araújo por me receberem de braços abertos em sua casa e por confiarem a mim um pouco do passado de Júlia Lopes de Almeida. Essas trocas enriqueceram profundamente esta pesquisa e meu carinho pela obra dessa literata incrível.

À Laila Correa e Silva, agradeço pelos projetos conjuntos, pela companhia e pelas trocas inestimáveis sobre as nossas queridas mulheres de letras. Ao Luiz Leite, professor de história que marcou minha juventude e que agora divide comigo a sala dos professores, agradeço pela constante inspiração. À Letícia Nunes, pela revisão deste texto, pelas conversas descontraídas e pelos aprendizados sobre história e feminismo.

Obrigada também aos Historiadores Independentes de Carioba – Karla, Mariana e Jefferson – pelos anos de trabalho que acompanharam indiretamente cada passo deste mestrado e que me tornaram muito mais historiadora do que jamais fui.

Agradeço também à FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – pela oportunidade de receber uma bolsa de financiamento para esta pesquisa, o que foi imprescindível para o seu desenvolvimento (processo nº 2017/09825-3). Obrigada

também à UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, em especial ao Programa de Pós-Graduação em História, a todos os seus professores e a todos os seus funcionários. Em tempos de ameaça à universidade pública, é mais do que fundamental destacar os anos de formação de excelência e todas as ajudas e apoios institucionais, essenciais para a pesquisa científica.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à Júlia Lopes de Almeida por ter poetizado minha vida com sua literatura feminista.

“Percebi toda a vida que meu marido gostaria muito que eu tivesse um pouco menos de imaginação; mas essa vontade é talvez a única que eu nunca lhe pude fazer!”

- Júlia Lopes de Almeida, em *Correio da roça* (1913)

“A partir da ideia de que o eu não nos é dado, creio que há apenas uma única consequência prática: temos que criar a nós mesmos como uma obra de arte”

- Michel Foucault, em “Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho” (1995)

Resumo

O objetivo desta pesquisa é analisar a poética feminista nas obras de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), escritora carioca que atuou como romancista, cronista, contista, jornalista e conferencista, entre outras ocupações. A partir das obras *A família Medeiros* (1893), *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), *Ânsia eterna* (1903), *Eles e elas* (1910), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha* (1914), “A mulher e a arte” (sem data) e algumas outras publicações da autora em periódicos, analiso não só as críticas da literata à cultura patriarcal de sua época, mas as formas com que cria e propõe outras formas de existência para as mulheres em seus escritos. Para tanto, apresento o pensamento de médicos e juristas que, desde o século XIX, conformaram noções como a inferioridade natural feminina, bem como traço um diálogo entre Júlia e outras feministas e escritoras da época, críticas dessa moral científica e cristã. Nesse sentido, apoio-me, para esta análise, na epistemologia feminista e em conceitos de Michel Foucault, como “dispositivo da sexualidade” e “estéticas da existência”.

Palavras-chave: literatura; feminismo; imaginário; estética da existência; discurso médico

Abstract

The objective of this research is to analyze the feminist poetic in the works of Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), a writer from Rio de Janeiro who worked as novelist, chronicler, short story writer, journalist and lecturer, among other occupations. From the works *A família Medeiros* (1893), *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), *Ânsia eterna* (1903), *Eles e elas* (1910), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha* (1914), “A mulher e a arte” (undated) and some other publications of the author in periodicals, I analyze not only the criticism of the literate to the patriarchal culture of her time, but the ways in which she creates and proposes others forms of existence for women in her writing. To this end, I present the thoughts of doctors and jurists who, since the nineteenth century, have shaped notions such as female natural inferiority, as well as I trace a dialogue between Júlia and other feminists and writers of the time, critics of this scientific and Christian morality. In this sense, I rely, for this analysis, on feminist epistemology and Michel Foucault's concepts, such as the “device of sexuality” and “aesthetics of existence”.

Keywords: literature; feminism; imaginary; aesthetics of existence; medical discourse

Lista de Imagens

Imagem 1	Foto de Júlia Lopes de Almeida com dedicatória a sua filha Margarida. 7 de abril de 1924, sem autoria. Acervo pessoal de Cláudio Lopes de Almeida.	15
Imagem 2 Acima	Foto de Júlia Lopes de Almeida em seu escritório. Sem data e sem autoria. Acervo pessoal de Cláudio Lopes de Almeida.	21
Imagem 3 Abaixo	Foto de Júlia Lopes de Almeida lendo uma revista. Sem data e sem autoria. Acervo da Academia Brasileira de Letras.	21
Imagem 4 Acima	Foto de Júlia Lopes de Almeida em Paris. Sem data e sem autoria. Acervo da Academia Brasileira de Letras.	65
Imagem 5 Abaixo	Foto de Júlia Lopes de Almeida na praia, provavelmente no Rio de Janeiro. Sem data e sem autoria. Acervo da Academia Brasileira de Letras.	65
Imagem 6 Acima	Foto de Júlia Lopes de Almeida em um jardim, provavelmente de sua casa. Sem data e sem autoria. Acervo da Academia Brasileira de Letras.	139
Imagem 7 Abaixo	Foto de Júlia Lopes de Almeida em um jardim, provavelmente de sua casa. Sem data e sem autoria. Acervo da Academia Brasileira de Letras.	139
Imagem 8	Retrato de Júlia Lopes de Almeida. Sem data e sem autoria. Acervo pessoal de Cláudio Lopes de Almeida.	181

Sumário

Crítica e criação em Júlia Lopes de Almeida	16
 CAPÍTULO 1 – O talento desveste as calças	22
1.1 “A mulher e a arte”	25
A escrita feminina e feminista	31
Destecendo equívocos sobre Penélope	37
1.2 A obra de Júlia como crítica da cultura patriarcal	39
“As cidades têm alma”	42
A criação de outros mundos	57
 CAPÍTULO 2 – De <i>ménagère</i> a bacante	66
2.1 A missão biológica (e divina!)	69
As faces da maternidade	76
Prazeres insubmissos	95
2.2 Em nome da honra	112
Cruel (des)amor	112
Masculinidades em choque	130
 CAPÍTULO 3 – “Ensinar, transformar, criar”	140
3.1 Transgredindo Maria	142
Poetizar no feminino	146
Redes filóginas	156
3.2 Recriando Eva	164
A feminização dos espaços	165
Por um imaginário feminista	176
 Reflexões finais	182

Fontes.....	184
Referências bibliográficas	188
Anexo – Obras de Júlia Lopes de Almeida	196



Crítica e criação em Júlia Lopes de Almeida

Esta pesquisa começou com uma questão: Júlia Lopes de Almeida é feminista? Nascida em 1862, no Rio de Janeiro, a escritora passou a infância e a juventude em Campinas, no interior de São Paulo, onde começou a carreira de literata escrevendo nos periódicos da região. De lá até sua morte, em 1934, em terras cariocas, foram mais de trinta obras publicadas entre contos, crônicas, peças de teatro, romances, manuais de comportamento¹, além de outros gêneros, sem contar suas inúmeras contribuições publicadas nos jornais da época, em especial no eixo Rio-São Paulo.

Depois de ler alguns de seus textos, ainda no primeiro ano da graduação, parecia-me gritante sua crítica à cultura patriarcal e seu afã em trazer as mulheres para o centro do palco, pensando suas próprias existências. Contudo, ao mesmo tempo, as bibliografias se referiam raramente à autora como uma feminista, ou mesmo como uma pensadora da cultura, da sociedade e da política. Muitas até mesmo minimizavam a potência de seus posicionamentos, reforçando uma falta de radicalidade.

Conforme avançava na leitura da obra dessa autora, as complexidades de sua figura ficavam cada vez mais latentes. A crítica feminista, porém, continuava ali, talvez tímida para alguns leitores, mas gritante ao meu olhar. A questão, aos poucos, se desdobrou em outras: por que há tanta relutância em chamar Júlia de feminista? Quais redes ela tecia com outras escritoras e militantes? Quais são as potências críticas de sua escrita?

No século XIX, quando despontava a imprensa em todo o território nacional, também se proliferavam os livros e periódicos destinados à escrita e à leitura femininas. Júlia Lopes de Almeida era uma das mulheres brasileiras que, naquele momento, desafiava o cânone literário masculino, questionando, em seus escritos, a razão e a criação como atributos apenas dos homens. Abolicionista, republicana e pacifista, a escritora se posicionou sobre diversas questões sociais do momento em que viveu, destacando, muitas vezes, o importante lugar da crítica das mulheres na construção de um mundo mais igualitário e justo.

Desde que li pela primeira vez essa autora, a crítica à cultura patriarcal de sua época parecia transbordar das linhas e páginas. Lembro perfeitamente da minha sensação de indignação, aos dezessete anos, quando li um dos textos de *Eles e elas* (1910), obra de Júlia que reúne uma série de ensaios ficcionais curtos. Tratava-se de um escrito intitulado “Ah! Os

¹ Ver anexo.

senhores feministas!”, enredo irônico no qual um narrador masculino trata a própria esposa como mais um objeto da casa, uma espécie de escracho cômico dos homens que se opunham ao feminismo no começo do século XX. Dizia ele:

[...] a sua obrigação de boa esposa é estar em casa, não fazer nunca sentir a sua falta, e estar sobretudo naquela hora sentada naquela cadeira, dirigindo o movimento do serviço! Minha mulher é-me tão indispensável à mesa, como o pão, o saleiro, a garrafa de vinho ou o guardanapo. (ALMEIDA, [1910] 2015: 76)

A voz de homens patriarcais logo dava lugar, na coletânea de ensaios, a mulheres inconformadas com seu espaço no casamento e, mais do que isso, na sociedade. Lembro-me também da sensação de compreensão que se lançava a mim quando lia a narradora de “Ninguém poderá dizer...”, apresentando a dominação dos espaços pelos homens. Dizia ela que “é essa exigência inconsciente da sua vontade que me quebra os braços e me alheia da minha individualidade, impondo-me uma subordinação que me inquieta e que tira à minha vida as únicas horas de independência... relativa.” (ALMEIDA, [1910] 2015: 242-243)

Assim, entre a indignação e a compreensão, conheci Júlia Lopes de Almeida e, logo, toda uma série de obras da mesma escritora, que causavam em mim a oscilação entre esses sentimentos e me faziam, enfim, cada vez mais mergulhar na imensidão de suas publicações. Aos poucos, também fui me introduzindo nas redes complexas que ligavam a autora a seus contemporâneos e às formações discursivas de sua época, assunto que acabou se tornando o princípio de minhas pesquisas sobre a autora.

Dessa forma, entranhei-me pelas teses médicas e jurídicas que passaram a constituir o pensamento hegemônico brasileiro a partir do século XIX, com seus efeitos reverberantes até hoje em falas que defendem a inferioridade natural feminina ou de grupos não-brancos. É com essa cientificidade – ressignificações da moral cristã, mas em termos higienistas – que os posicionamentos críticos de uma série de mulheres intelectuais estavam dialogando naquele momento, incluindo Júlia.

Fazia parte do universo dessa formação discursiva científica – misógina e racista, diga-se de passagem – a sociedade da qual a autora falava em suas obras. Sua literatura criava, descrevia e recriava as falas indignantes de narradores como o de “Ah! Os senhores feministas!” e as inconformações de narradoras como a de “Ninguém poderá dizer...”, que se contrapunham a esse modo patriarcal de pensar os corpos femininos.

É claro que *Eles e elas* é só um dos exemplos, utilizado aqui por ter sido o meu primeiro contato com a autora. Ao longo do percurso de pesquisa, porém, leituras, releituras e conexões trouxeram mais uma vez novos caminhos. A crítica de Júlia, que meu olhar não me deixava ignorar, aos poucos cedeu espaço para a percepção de que, além de traçar ironias e contrapontos aos discursos hegemônicos, essa literata deixou-se imaginar outros modos de vida para as mulheres em suas obras.

Talvez eu só tenha notado esse ponto porque, então, aprofundava-me na leitura do conhecido filósofo Michel Foucault e em sua preocupação, especialmente ao final da carreira, sobre como constituirmos a nós mesmos de outras formas que não as normativas. Mais do que o campo da *crítica*, portanto, o mundo da *criação* nas obras de Júlia passou a me chamar atenção.

Um dos meus maiores impactos em relação a essa mudança de perspectiva foi a releitura de *Correio da roça* (1913), de Júlia, já durante o mestrado. Uma obra cuja temática central é a recriação de uma propriedade rural pelas mulheres. Com outros conceitos em mente, pude olhar para as histórias dessa literata como mais do que uma crítica, mas como uma proposição criativa para a vida, com protagonismo feminino, e que expressava possibilidades de existirmos de forma mais humanizada. Não foi preciso muito tempo para que outros romances, crônicas ou textos em geral conseguissem consolidar, em minha análise, uma rede de pensamento da autora sobre o assunto da feminização da cultura, ainda que não se utilizasse desses termos.

Este é um convite a embarcar nas críticas desestabilizadoras da cultura patriarcal e nas formas poéticas de existência que Júlia Lopes de Almeida teceu nas linhas de sua literatura e que reverberam nas palavras das que a sucederam.

Ao longo da pesquisa, mostrou-se necessário produzir alguns recortes acerca dos textos de Júlia que seriam trabalhados. Dessa forma, foram selecionadas as obras *A família Medeiros* (1893), *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), *Ânsia eterna* (1903), *Eles e elas* (1910), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha* (1914) e “A mulher e a arte” (sem data), além de abordarmos alguns outros romances, peças de teatro e crônicas em periódicos da época, em especial as publicadas no jornal *O País* como parte da coluna “Dois dedos de prosa”, escrita no início do século XX.

A escolha desses títulos relaciona-se à forte presença do protagonismo feminino e às suas temáticas voltadas a reflexões críticas sobre a cultura patriarcal, bem como a transformações do mundo advindas das práticas de mulheres. A quantidade de obras busca dar conta de um período cronológico de intenso trabalho da autora, com o intuito de pensar as nuances de seu posicionamento feminista ao longo do tempo; já a predominância de romances e contos se justifica por, nesse espaço de criação ficcional, perceber-se um lugar importante para o imaginário e para a proposição de outros modos de existência.

Além das obras e escritos da literata, somam-se outras fontes históricas que compõem uma análise de suas críticas e criações, entrecosturadas, como periódicos, fotografias, cartas, entrevistas e mesmo obras de feministas e escritoras que viveram em sua época. Proponho um olhar para tais documentos a partir da epistemologia feminista – com sua vasta bibliografia sobre a escrita de autoria feminina – e do pensamento foucaultiano, apoiando-me em conceitos como “dispositivo da sexualidade” e “estética da existência”.

Nessa direção, no **Capítulo 1, “O talento desveste as calças”**, o objetivo central é discutir os posicionamentos políticos e feministas de Júlia Lopes de Almeida. Para tanto, ganha destaque a obra inédita “A mulher e a arte” – publicada pela primeira vez, na íntegra, por esta pesquisadora, em parceria com minha orientadora Margareth Rago² – e as publicações da literata em jornais, entre o final do século XIX e começo do século XX. Também é olhando para a cidade e para as transformações do espaço urbano à época que Júlia expõe projetos, anseios e preocupações. Dessa forma, a ideia é que, com base fundamentalmente em seus escritos, possamos observar como seus engajamentos se constroem em sua carreira e como ela se opõe, muitas vezes, à formação discursiva científica de seu tempo.

No **Capítulo 2**, intitulado “*De ménagère a bacante*”, trato em especial das obras *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), *Ânsia eterna* (1903), *Eles e elas* (1910), *Cruel amor* (1911) e *A Silveirinha* (1914) para analisar as formas com que a autora escreve sobre os corpos femininos, suas transgressões e seus prazeres, bem como sobre as capturas e as violências que sofrem. Entra em cena nesta parte, como contraponto à sua imaginação literária, um assunto já introduzido no capítulo 1: os discursos médicos e jurídicos sobre as mulheres e a construção de uma feminilidade normativa no século XIX, centrada na inferiorização biológica das mulheres e diretamente ligada à moral cristã. Também exploro,

² RAGO, Luzia Margareth; TREVISAN, Gabriela Simonetti. “‘A Mulher e a Arte’ e a crítica feminista de Júlia Lopes de Almeida”. *História: Questões & Debates*. Curitiba, v. 67, n.1, p. 347-352, jan./jun. 2019.

nesse capítulo, as nuances da masculinidade que conformam os personagens da autora e que se entremeiam em suas críticas à cultura patriarcal.

No **Capítulo 3**, intitulado “**Ensinar, transformar, criar**”, as obras *A família Medeiros* (1893) e *Correio da roça* (1913) dão o tom de uma discussão sobre os espaços de criação que Júlia traçou para as mulheres em sua literatura. A partir das personagens Eva e Maria, protagonistas, respectivamente, de cada um dos romances, analiso a ironia diante das formas hegemônicas de pensar a existência das mulheres e as propostas imaginativas para uma cultura na qual elas reconstroem espaços, relações interpessoais, formas de trabalho e produzem, enfim, uma “poetização” da existência.

Assim, esta dissertação apresenta um trajeto de análise que se inicia na crítica que a autora compõe à feminilidade normativa e segue até a criação de outras formas de existirmos enquanto mulheres, dentro de seus enredos literários. Dessa forma, a proposta é analisar seus escritos e pensar suas complexidades e seus diálogos como uma poética feminista.



CAPÍTULO 1 – O talento desveste as calças

O ano é 1918. Uma escritora chamada Júlia Lopes de Almeida, com seus mais de cinquenta anos, levanta-se cedo e caminha até o escritório da casa. Pelo caminho, desvia-se de algumas malas. Partiria logo para uma viagem ao Sul do Brasil. Seus quatro filhos eram já crescidos. É provável que alguns nem morassem mais sob seu teto. O marido também logo se levantaria para cumprir os afazeres de poeta e jornalista atarefado. Mesmo assim, ela mantinha os passos leves, como que evitando romper a aura de silêncio e solidão daquele momento.

No escritório, ela se senta em uma mesa de madeira maciça, cercada por imensas prateleiras recheadas de livros. Nas capas, observam-se títulos em português, francês, espanhol e inglês, enunciando romances, livros de poesia e de contos, dicionários, manuais de jardinagem, livros didáticos e peças de teatro, indo dos mais clássicos autores até alguns nomes talvez menos conhecidos, mas também apreciados por aquela leitora voraz.

Ela retira cuidadosamente os papéis da gaveta, ajusta a máquina de escrever – que agora ocupa o espaço onde antes repousava o pesado tinteiro de pedra, decorado por um cavalo que se recusava a ser domado por um jovem em vestes gregas antigas – e, ao toque de cada letra, tece palavras que fluem, materializando as ideias que a consumiram durante o sono. Ao toque do primeiro ponto final, porém, escuta seu nome ao longe e, depois, mais perto. Antes de poder reagir, alguém adentra o cômodo: seja o marido recém-acordado, uma funcionária preocupada com os mandos do almoço ou mesmo um filho ou filha que deseja o abraço materno. A escritora suspira e busca retomar seus afazeres com paciência a cada interrupção, pensando, porém, em como seria bom estar só nos dias que a inspiração assim o quer. Era nesses dias, porém, que se via mais interrompida, mais levada a outras tarefas.

No papel, o texto se desenhava e ganhava vida. Tratava-se de uma conferência intitulada “A Mulher e a arte”, que seria ministrada por ela mesma em alguns dias. O assunto eram as escritoras já reconhecidas mundialmente e que foram agraciadas com prêmios e prestígio pelo seu talento que, embora não tivesse sexo, era insistentemente pensado como atributo masculino. Ela argumentava em favor das artes das mulheres, em especial, da literatura, campo que a acolheu. Criticava a sociedade desigual que tecia o mundo em medidas diferentes para cada sexo: enquanto aos homens era reservada a simpatia e o estímulo – como a boa educação –, às mulheres cabia despende o décuplo do esforço para tornarem-se respeitadas à mesma altura.

Júlia escrevia iluminada pela luz da manhã e talvez falasse um pouco mais de si do que gostaria, mas iluminava também os tantos nomes que citava e lhe passavam à mente: as pintoras Vigée-Lebrun e Rose Bonheur, as escritoras George Sand, Selma Lagerlöf, Ada Negri e Grazia Deledda, e mais uma série de outras artistas de diversos países. Ela tratava da história de silenciamento das mulheres na arte, mas com um prognóstico positivo. Via-as mostrando sua criatividade e percebia nesse movimento a conquista irreversível de um espaço.

Talvez pela tarde, aquela mulher tão concentrada em frente à máquina de escrever tenha se sentido um pouco cansada. Levanta-se e caminha até o jardim. Cuida das plantas, suas grandes amigas, companheiras da inspiração. Inspira fundo o aroma das flores enquanto volve a terra com suas mãos. Quando passa caminhando devagar para voltar ao escritório, depara-se na sala com uma caixa de lã e um bordado interminado. A sua face resplandece num leve sorriso e, sentando-se novamente, conclui aquele texto com ares de manifesto em defesa da arte feminina. Remetendo à Penélope dos mitos gregos, questiona: por que uma mulher que fazia e desfazia sua costura na espera incessante do marido – tornando-se um símbolo da fidelidade conjugal – não gastava suas energias na criação de um trabalho artístico, uma ideia original sua e que a levasse para frente em vez de para trás? Sua vida deveria ser uma incessante orbitação ao redor do homem? Não era a mulher capaz da criação?

Anoitecia e o tempo mostrava-se curto. Aquela escritora, mesmo cansada, devia se arrumar para ir ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, construção que muito elogiou no periódico *O País* na ocasião de sua fundação, em 1909. Ia encontrar o marido para assistir a uma peça de algum ator italiano ou francês que fazia temporada em solos brasileiros. Ela finaliza, então, o texto de dezesseis páginas. A arte fascina, conclui. “Bendita seja”.

O pouco tempo talvez a tenha feito esquecer de assinar, ou teria sido a não importância de grafar seu nome em um texto que ela mesma leria para um público cheio, que dias depois a aclamaria na cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul, durante o frio de julho? Mas essa identidade não deixaria de estampar as suas inúmeras obras, formando um acervo no qual o próprio texto que escrevia seria guardado para a posteridade.

A abertura ficcionalizada deste capítulo liga-se a um imaginário literário sobre a rotina de Júlia Lopes de Almeida, muito baseado nos próprios escritos da autora e nas

narrativas que teceu sobre si mesma em entrevistas e para familiares e amigos. Contudo, o texto que a literata estaria construindo na cena baseia-se em um escrito existente, intitulado “A mulher e a arte”, provavelmente dos anos 1920, encontrado no acervo da Academia Brasileira de Letras.³

O texto – do qual falaremos mais adiante – chama atenção pela sua temática: trata-se de algumas páginas expositivas e bastante críticas nas quais a autora pondera sobre a desigualdade entre homens e mulheres no campo artístico. Logo no início, porém, a escritora já marca seu posicionamento diante do assunto, criticando a postura misógina que os cânones literários mantiveram por muito tempo e destacando as rupturas que as mulheres estavam contruindo, como no trecho abaixo:

É evidente que nem estas escritoras nem todas as outras que de algum modo tenham recebido manifestações de apreço, quer das academias quer dos governos dos seus respectivos países, como muitas da França condecoradas com a Legião de Honra, foram agraciadas pelo simples motivo de serem senhoras, mas por que não lhes puderam negar o que elas conquistaram á força de talento, que não tem sexo, embora o mundo teime em vesti-lo de calças quando o quer adular! O das mulheres, como disse o poeta Castilho, – foi atirado para a roda dos engeitados... mas da roda ou do cárcere, quando tenha nascido com o filão luminoso do sonho, ele desertará cedo ou tarde, torcendo grades ou arrancando fechaduras. (ALMEIDA, s.d.: 2)⁴

“Vestir o talento de calças”, como afirma Júlia nesse trecho, nada mais era do que tratar o assunto como algo masculino. Na época, era comum a defesa de que a criação caberia aos homens e não às mulheres. Assim, atirava-se o trabalho artístico das mulheres “para a roda dos engeitados”, ação que, como a autora argumenta, já não fazia mais sentido diante de uma cultura que se transformava e que, enfim, possuía diversas escritoras já premiadas por força de seu trabalho, “torcendo grades ou arrancando fechaduras” do machismo. Estaria o talento, então, “desvestindo” suas calças?

É a partir dessa metáfora que lançamos um olhar para a preocupação de Júlia com diversos posicionamentos políticos, em especial a reivindicação por transformações na cultura patriarcal. Preocupada com as mudanças no ambiente urbano no começo do século XX, a

³ Boa parte do acervo atual foi doado à Academia Brasileira de Letras pelo neto da escritora Claudio Lopes de Almeida, em 2010. O acervo integra o conjunto de documentos de Filinto de Almeida, marido de Júlia e fundador da ABL. Agradecemos a Claudio pela disponibilização de uma parcela digitalizada dos documentos que estiveram em sua posse pessoal até então.

⁴ Mantive nas citações a grafia original, tal como registrada nas fontes consultadas.

autora faz da escrita um espaço de engajamento e crítica marcado pela dimensão de gênero, como analisaremos daqui por diante.

1.1 “A mulher e a arte”

No acervo de Júlia Lopes de Almeida, na Academia Brasileira de Letras, o texto “A mulher e a arte”, datilografado em dezesseis folhas de papel, não possui data ou assinatura, como já comentado. No jornal *O País*, no qual a escritora contribuiu por décadas, são encontradas algumas ocorrências referentes a conferências dadas por ela com esse nome. A primeira é de 10 de agosto de 1906 e é noticiada como a “2ª conferência literária da estação”, a acontecer no Instituto Nacional de Música no dia seguinte. Já em 13 de setembro de 1916, anuncia-se uma palestra no sábado seguinte com o mesmo título, a ser proferida na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, organizada pelo engenheiro Ernesto da Cunha de Araújo Viana.

Em 12 de maio de 1918, o periódico noticia uma homenagem à autora em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, na qual ela também proferiria uma palestra de título “A mulher e a arte”, cujos assentos, vale ressaltar, já estariam todos reservados. Em 30 de julho do mesmo ano, a autora seria aclamada após proferir a mesma conferência em Curitiba, no Teatro Guaíra, segundo o jornal. Em 7 de outubro de 1919, nova ocorrência de uma palestra de Júlia com mesmo título é noticiada como parte das atividades da Exposição de Arte Feminina, em benefício da Casa de Santa Igenes, instituição filantrópica fundada por Mary Sayão Pessoa, esposa do então presidente Epitácio Pessoa.

Eliane T. A. Campello (2007) também se depara com os conflitos de datas acerca da palestra “A mulher e a arte”. Segundo ela, o periódico *Corimbo*, do Rio Grande do Sul, noticia em 31 de julho de 1918 a presença de Júlia na cidade de Bagé, entre os dias 13 e 14 do mesmo mês, onde ela teria feito uma conferência com esse título, sendo amplamente aplaudida. A data mostra-se bem próxima da ocorrência de 12 de maio de 1918 no jornal *O País*, no qual se diz que a escritora estará apresentando a conferência em Porto Alegre. Dessa forma, pode-se deduzir que a escritora viajou pela região Sul do Brasil nesse período, com uma agenda de eventos e palestras.

Campello chama atenção, porém, para o fato de que, se o texto sem data que se encontra no acervo da Academia Brasileira de Letras refere-se às palestras de 1918, Júlia o teria atualizado, uma vez que “a referência explícita (em duas passagens: 1 e 2) à Grazia

Deledda⁵ não poderia estar aí. Deledda recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1926, apenas.” (CAMPELLO, 2007: 1) Todavia, não existem notícias encontradas até agora de outras conferências com esse tema feitas por Júlia nos anos 1920 ou 1930. De qualquer forma, destaca-se o fato de que, pelo menos desde 1906 e até a fase final de sua carreira, a escritora se preocupou com a temática das mulheres no mundo da criação artística, assinalando as desigualdades entre os sexos.

Como afirma Rita T. Schmidt (2017), o dualismo entre homens e mulheres foi conformado em nossa cultura de modo a relegar as mulheres ao silêncio. Esse processo se deu com a valorização dos aspectos comumente associados ao masculino em detrimento dos ligados ao feminino: a razão em lugar da emoção, o mundo público em lugar do privado e a tecnologia em lugar da natureza, por exemplo. Confinadas no mundo doméstico, as mulheres eram pensadas como sem capacidade reflexiva, sem acesso ao mundo racional e, logo, um sujeito sem articulação com o conhecimento. (SCHMIDT, 2017: 44)

Nesse sentido, Júlia Lopes de Almeida denuncia, já no começo do século XX, que aos homens é garantido o incentivo e o aprimoramento de suas habilidades, o acesso à educação e, mais do que isso, a publicização de seus feitos. Contudo, sua visão é a de que as mulheres podem ser tão artistas quanto eles, sendo capazes, mesmo com todos os obstáculos, de “desvestir as calças” do talento e apresentá-lo de outras formas que não sob mãos masculinas.

A postura crítica da literata talvez venha de quem sentiu na pele a ideia de que o talento artístico era um espaço relegado aos homens. Investigando documentos no acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), deparei-me com uma carta de 5 de outubro 1894, de Filinto de Almeida – escritor português com quem Júlia se casou em 1887 e com quem viveu até o fim de sua vida – a seu amigo Max Fleuiss, futuro secretário perpétuo do IHGB. No pequeno pedaço de papel, Filinto comenta sobre o conto “Os porcos” e sua premiação por um concurso promovido pela *Gazeta de Notícias*. Segundo o escritor, que envia os agradecimentos da esposa ao amigo pelo elogio ao texto, haveria um combinado entre ele e Júlia acerca da autoria do conto: escrito por ela, “Os porcos” teria sido inscrito no concurso sem sua assinatura. Segundo ele “os rapazes d’aquí – todos com quem conversei e que ignoram a auctoria – foram acordes no julgamento desse conto pra o 1º lugar”. (CARTA DE FILINTO DE ALMEIDA A MAX FLEUISS, 1894: s. n.)

⁵ Grazia Cosima Deledda (1871-1936) foi uma escritora italiana que recebeu o prêmio Nobel de Literatura pela obra *Canne al vento* (1913), em 1926.

Como nunca havia lido sobre essa questão em qualquer outra pesquisa sobre a autora, fiquei intrigada. Buscando pela *Gazeta de Notícias*, encontrei o anúncio do “Segundo Concurso Litterario”, anunciado em 14 de setembro de 1894. No dia seguinte, publicou-se o conto “Os porcos”, na íntegra, na primeira página do jornal, indicado como concorrente do concurso. Os outros onze textos indicados ao prêmio são publicados em dias seguidos, todos sem a autoria. No dia 4 de outubro, finalmente é publicado o resultado e “Os porcos” fica em primeiro lugar segundo a votação dos autores participantes. Na lista de vencedores, publiciza-se, enfim, os escritores de cada conto e, então, a surpresa: “Os porcos” seria assinado por Francisco Affonso, um homem! Mas, como o próprio jornal observa, boatos diziam que se tratava, na verdade, de um pseudônimo da autora Júlia Lopes de Almeida, então colaboradora do periódico.

A' vista dos resultados acima expostos têm os auctores dos contos direito aos seguintes premios pecuniarios:

Primeiro premio de 150\$, conferido pelo jury ao auctor do conto *A barricada*.

Primeiro premio de 150\$, concedido pelos votantes ao auctor do conto *Os porcos*.

Segundo premio de 100\$, ao auctor do conto *O contractador dos diamantes*.

Outro premio igual ao mesmo concedido pelos votantes, em desempate.

Apezar da coincidência dos dois julgamentos, não ha os 50 % de augmento, por não ter o candidato reunido a quarta parte dos votos expressos, cinco votos e um quarto.

Outro segundo premio de 100\$ ao auctor do conto *O amigo de Fritz*, concedido pelos votantes.

Terceiro premio de 50\$ concedido pelo jury ao auctor do conto *Babica*.

Outro de igual valor concedido pelos votantes (desempate) ao auctor do conto *A ultima lyda*.

Damos em seguida os nomes dos auctores dos contos premiados e classificados:

A barricada, de Pedro Rabello;

Os porcos, de Francisco Affonso. (Supponmos que é um pseudonymo; affirmamos que este conto é da nossa illustre collaboradora D. Julia Lopes de Almeida).

O Contractador de diamantes, de Gil Cassio. (É o pseudonymo do Dr. Affonso Arinos, já premiado no nosso primeiro concurso litterario pelo seu bello conto *A Estrela*.)

Fragmento da capa da *Gazeta de Notícias* de 4 de outubro de 1894, anunciando os ganhadores do “Segundo Concurso Litterario”. Retirado da Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional.

Entre os concorrentes citados e o júri, Júlia parece ser a única mulher, como também reforça a carta de Filinto, ao citar os leitores do conto como “rapazes”. O texto recebe diversos elogios, inclusive comparando-o a escritos de Émile Zola e Guy de Maupassant. A história conta o drama da cabocla Umbelina e sua gravidez indesejada, fruto de um romance com o filho do patrão, que a troca por uma jovem branca, rica e virgem. Durante o enredo, que será trabalhado com mais profundidade ao longo desta pesquisa, a moça se depara com o sentimento de raiva sobre o próprio filho e com o desejo de matá-lo aos pés do ex-amante, responsável pela sua “desonra”.

Não se busca compreender os motivos que levaram Júlia a não assinar o texto em um primeiro momento, já que podem ser os mais variados, mas é intrigante pensar que, já tendo uma carreira consolidada como colaboradora em periódicos e como romancista, aos 32 anos, a autora tenha decidido, em um concurso avaliado por pares masculinos, omitir seu nome para escrever um enredo que choca o leitor ao tratar de uma maternidade monstruosa e apresentar uma cena de parto. A temática também ganha um forte fundo de denúncia sobre as violências sofridas pelas mulheres. O texto, depois, seria publicado, com a assinatura da literata, na coletânea de contos *Ânsia Eterna*, de 1903, feita pela editora Garnier, de enorme prestígio na época. O conto também ganharia tradução para o francês, em 1929, na *Revue de l'Amérique Latine*, publicada em Paris.

Em algum momento em seu caminho, portanto, Júlia resolve assumir a autoria do texto, um dos que, como leitora, considero mais impactante. O episódio talvez nos permita perceber com outros olhares a crítica da escritora à insistência da sociedade em “vestir o talento de calças”. Teria o conto ganhado o prêmio se, desde o início, fosse assinado por ela? Talvez sim, talvez não, mas, seja pelo motivo que for, após o concurso, não encontramos mais registros de usos de pseudônimos pela autora ao longo de sua carreira. Não nos cabe buscar verdades ocultas sobre a questão, mas, a partir das amplas pesquisas de cunho feminista, percebemos que, muitas vezes, as autoras do século XIX muniram-se de nomes falsos para assinarem suas obras, com a consciência de que, dessa forma, alcançariam um melhor julgamento de seu trabalho.

Outro episódio que chama atenção na vida de Júlia acerca de sua experiência com o mundo masculino da literatura é sua relação com a fundação da Academia Brasileira de Letras (ABL), já amplamente tratado em vários estudos. Diversas pesquisadoras, como Peggy Sharpe (1999) e Michele Asmar Fanini (2016), destacam a desistência dos membros fundadores (todos homens) de incluir a autora na primeira formação da ABL, em 1897, por

ser mulher. A participação de seu marido Filinto de Almeida como fundador é, desde a época, vista como uma espécie de “consolo” à autora, como aponta o autor José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque em uma publicação de 1934, na *Gazeta de Notícias*, na ocasião da morte da escritora. Polêmica, a ideia de que era a literata quem merecia a cadeira, muito mais do que o esposo, é defendida por diversas pesquisadoras de cunho feminista, como as já citadas, as quais compreendem sua exclusão como fruto do machismo no campo da literatura no final do século XIX.

Um último episódio merece destaque ao falarmos da relação de Júlia Lopes de Almeida com a insistência em “vestir o talento de calças”. Anos depois do uso do pseudônimo e da fundação da ABL, em uma entrevista concedida ao jornalista e escritor João do Rio, por volta de 1904, junto com seu marido Filinto, a autora comenta sobre a descoberta de sua prática literária pelo pai, o médico e educador Valentim José da Silveira Lopes, o futuro Visconde de São Valentim. Logo na abertura do texto, a autora remete à juventude e ao medo que sentia por escrever escondida da figura paterna: “a mim sempre me parecia que se viessem a saber desses versos em casa, viria o mundo abaixo” (RIO, 1904: s. n.), diz ela na entrevista.

Dessa forma, a escritora relata que se fechava no quarto para fazer versos, até que, um dia, sua irmã a surpreendeu e resolveu mostrar os escritos ao pai. “A folha branca crescia nas suas mãos, tomava proporções gigantescas, as proporções de um grande muro onde na minha vida acabara a alegria...” (RIO, 1904: s. n.), recorda. Muro este que poderia impedir a realização de uma vida literária.

Contudo, quebrando sua expectativa, Júlia se deparou com um apoio fundamental da parte de seu pai para o início de sua carreira. No dia seguinte à revelação do segredo, Valentim aborda a filha dizendo que o jornal no qual trabalhava, a *Gazeta de Campinas*, pedira um texto sobre a apresentação da jovem cantora Gemma Cuniberti, que faria alguns shows na cidade. Nervosa, Júlia conta que mal dormiu durante a noite, pensando no artigo que entregaria no dia seguinte. Muito tempo depois, ela viria a saber que o periódico nunca havia pedido o suposto texto; tratara-se de uma invenção de seu pai para incentivar a sua escrita.

A tática deu certo: desde essa primeira publicação, aos dezenove anos, até o final de sua vida, Júlia contribuiu em diversos periódicos, além de publicar quase quarenta obras entre livros infantis, romances, peças teatrais, contos, ensaios, manuais de comportamento e jardinagem, além dos inúmeros outros textos inéditos que se encontram no já comentado acervo da Academia Brasileira de Letras, como roteiros de cinema, ensaios, estudos e contos.

O sucesso na carreira falou mais alto do que os obstáculos da época e os “grandes muros” foram, pouco a pouco, tornando-se pontes.

Já que mencionei novamente o acervo da autora na Academia Brasileira de Letras, cabe salientar que, ali, encontrei diversas cartas profissionais da própria autora. Uma das mais emblemáticas é a que negocia a publicação da obra *Ementário ou Livro de notas do Lavrador* com o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio, por volta de 1910. A ideia era distribuir gratuitamente ou vender a baixo custo entre 30 e 40 mil exemplares a trabalhadores rurais. No documento, ela propõe receber o valor de 500 ou 400 réis por unidade do livro durante dez anos, além da quantia de dez contos de réis anuais pelo mesmo período e noventa contos de réis pelos direitos da obra.

No acervo, contudo, não encontrei uma resposta, mas, aparentemente, o projeto não foi aceito, dada a não publicação da obra, até onde foi possível verificar. Todavia, esta não foi a única vez que Júlia negociou vendas de grande alcance de seus escritos. Em 1925, ela recebe uma carta dizendo que as obras *Histórias da nossa terra*, de 1907, e *Contos infantis* – este escrito conjuntamente com sua irmã Adelina Lopes Vieira –, de 1886, foram escolhidas novamente, em primeiro lugar, para uso nas escolas do governo de São Paulo. Em pesquisa, descobrimos que, em 1891, *Contos infantis* já era adotado em todas as escolas do país como livro didático e, segundo o jornal *O País*, desde 1904, *Histórias da nossa terra*, antes mesmo de sua publicação, já havia sido aprovado para uso nas escolas paulistas e cariocas. Isso significa que, mesmo após décadas de publicação das obras, Júlia continuou sendo referência para materiais didáticos infantis no ensino público.

Este é só um prisma dos inúmeros trabalhos com os quais a autora se comprometeu ao longo da vida. Conferências, publicações em diversos periódicos⁶, viagens e homenagens são inúmeras ao longo de sua carreira profissional. Júlia Lopes de Almeida reforçou durante sua vida, ao contrário do que se pensava, que as mulheres podiam criar. Apesar das muitas pedras nos caminhos das que ousavam viver das letras, a escritora construiu seu espaço na literatura brasileira, desvestindo as calças do talento.

⁶ Alguns dos periódicos em que Júlia Lopes de Almeida contribuiu ao longo de sua carreira: *Gazeta de Notícias*, *Almanaque Literário de São Paulo*, *Gazeta de Campinas*, *A Bruxa*, *A Estação*, *A Semana*, *Correio de Campinas*, *Diário de Campinas*, *Estado de São Paulo*, *Ilustrada Brasil-Portugal*, *Jornal do Comércio*, *Kosmos*, *O Mundo Literário*, *O País*, *Revista Brasil*, *Revista dos Novos*, *Tribuna Liberal*, entre outros. Além disso, também colaborou em revistas femininas e/ou feministas, como *A Família*, *A Mensageira*, *Nosso Jornal* e *Revista Feminina*.

A escrita feminina e feminista

No final dos anos 1920, do outro lado do oceano, Virginia Woolf escreveria também sobre as mulheres e a literatura em seu ensaio *Um teto todo seu* (1929). O texto, coincidentemente fruto de uma série de conferências da autora feitas em 1928, em cursos na Universidade de Cambridge destinados ao público feminino, reflete sobre as dificuldades das mulheres em obter acesso à educação de qualidade – em especial ao ensino superior – e sobre os impedimentos à sua autonomia profissional. Woolf argumenta que as mulheres que escrevem ficção precisavam de dinheiro e “um teto todo seu”, símbolos do poder de contemplar e de pensar por si mesma, aspectos materiais que garantiriam a liberdade intelectual. (WOOLF, [1929] 1990: 130-131) Então, a escritora desenvolve seu argumento entremeando uma série de histórias fictícias e situações autobiográficas.

Impedida de frequentar espaços acadêmicos, como as bibliotecas de algumas universidades, apenas por ser mulher, a escritora se choca com a quantidade de obras sobre mulheres escritas por homens com ou sem formação superior e que enchem as prateleiras de livros, enquanto elas, por sua vez, pouco ou nada tratavam dos homens (isso quando podiam escrever, já que quase sempre tinham restrito acesso à escrita e à leitura, como a escritora mesmo pontua). Distraída em suas pesquisas, Woolf se surpreende desenhando uma figura muito raivosa no papel. Era, segundo sua imaginação, o professor Von X, um homem da ciência, focado em escrever seu mais novo trabalho, intitulado *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*. Também a raiva toma conta da escritora ao perceber que homens quaisquer tratavam as mulheres como seres naturalmente inferiores. Com impulsividade, ela rabisca a folha, cobrindo o desenho daquele cientista misógino.

Como aponta Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (2010), Woolf, já no início do século XX, defendia que as diferenças entre os gêneros era cultural, e não natural. (MURGEL, 2010: 144) Em *Um teto todo seu*, ela escreve que as mulheres atuaram ao longo da história como espelhos, “dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural”. (WOOLF, [1929] 1990: 45) Ela comenta ironicamente que, sem esse feito, jamais a Terra sairia do pântano e da selva, as guerras e suas glórias seriam desconhecidas, assim como não teriam existido os super-homens, czars e reis. “Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heróica”, comenta. (WOOLF, [1929] 1990: 45) Sem a inferiorização das mulheres, eles não poderiam se engrandecer. E é por isso que, para ela, aquelas que

estudavam e escreviam incomodavam: podiam apontar que algo masculino era ruim e, então, o espelho se quebraria. “Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real?”, reflete (WOOLF, [1929] 1990: 45-46) Sem esse espelho, os homens morreriam, a escritora conclui.

Virginia Woolf estava distante geograficamente de Júlia Lopes de Almeida e também tratava de outra sociedade e de outra cultura – a europeia –, é verdade. Contudo, é no mínimo curioso que, em anos próximos, ou seja, por volta da década de 1920, ambas as escritoras estivessem tratando de assuntos totalmente similares: o espaço que as mulheres lutavam para conseguir em uma sociedade centrada nas ações masculinas. Seus escritos, estilos muito diversos entre si, podem parecer sem quaisquer pontes, mas mostra-se interessante notar que ambas, influenciadas pela circulação das ideias feministas, utilizando-se do espaço de conferências e na posição de escritoras de sucesso resolvem tratar de um tema tão parecido.

Júlia e Woolf, com suas especificidades, denunciam uma cultura masculina e normativa que silenciava as mulheres, em especial no campo do pensamento, das artes e da criação. As semelhanças são notadas até em alguns argumentos. Se a autora inglesa diz acreditar que os homens se engrandeciam a partir da diminuição simbólica das mulheres, a brasileira defende que, na sociedade, a educação era garantida apenas a eles, assim como o estímulo e a simpatia pelas suas criações:

Para uma mulher conseguir em arte metade do que consegue um homem, de igual talento e de igual vontade, tem que despende o décuplo do esforço, não só porque o mundo preparou melhor a competência masculina desenvolvendo-lhe progressivamente e constantemente a inteligência, como também porque ele conta com maior simpatia das populações e o estímulo sugestivo dessa predisposição é também uma força. (ALMEIDA, s.d.: 1)

Pensando como a cultura masculina cerceava o espaço de criação feminina, Woolf imagina o que seria de uma talentosa irmã de Shakespeare. (WOOLF, [1929] 1990: 59-61) Chamando-a de Judith, a escritora diz que, ao contrário do irmão, ela não seria mandada à escola ou teria oportunidade de ir a uma cidade grande tentar a vida no teatro. Ficaria em casa, escrevendo às escondidas e sendo obrigada a se casar. Talvez fugisse à noite para Londres, buscasse trabalho nos teatros e fosse ridicularizada. Grávida, acabaria se matando em algum dia frio e seria enterrada em um lugar qualquer.

Uma história trágica de silenciamento e esquecimento é invocada por Woolf como forma de criticar um mundo com poucos espaços para as mulheres além da domesticidade, relegando seus trabalhos intelectuais à morte. Seu ensaio, porém, termina em um tom convocatório para a mudança. “Minha crença é de que essa poetisa que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada numa encruzilhada ainda vive”, diz, reforçando que “vive em vocês e em mim”, já que “grandes poetisas nunca morrem”, apenas precisam de oportunidades. (WOOLF, [1929] 1990: 137-138)

Essas oportunidades, para a autora, poderiam estar cada vez mais perto das mulheres, não só pela possibilidade maior de autonomia financeira que então começava a se abrir, segundo ela, mas por uma mudança possível nas suas práticas: ter o “hábito da liberdade” e a “coragem de escrever”, sair da sala e ir para a rua, olhar as paisagens e as pessoas; encarar, enfim, que “seguimos sozinhas”, mas que somos parte do mundo e podemos fazer dele um lugar onde outras poetisas possam nascer, viver e escrever.

Para Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel, a literata inglesa defendia que “as diferenças entre os sexos construídas na cultura poderiam ser resolvidas se a raiva deixasse de existir”. (MURGEL, 2010: 161) Quando as mulheres tivessem condição de autonomia e os homens aceitassem a liberdade feminina, também a escrita deixaria de ter as hierarquias notadas pela autora nas prateleiras dos livros. O caminho seria difícil, como aponta Woolf, mas trabalhar por essa mudança valeria a pena, em nome das escritoras que não puderam existir e das que um dia existirão. (WOOLF, [1929] 1990: 138)

Júlia, por sua vez, também em tom de denúncia, trata dos silenciamentos abordados por Woolf e reforça em seu texto a existência de importantes nomes de mulheres no campo das artes. A brasileira traça um prognóstico positivo, defendendo que mudanças ocorreram e novos espaços podem ser ocupados pelas mulheres. Em suas palavras, “vão felizmente recuando os dias em que as mulheres consideravam as artes meras prendas de salão”. Para ela, “a educação feminina mudou de repente” e passava, então, a ser vista com mais seriedade. Ainda que a desconfiança se abatesse sobre a mulher artista, ela “continua[va] o seu caminho.” (ALMEIDA, s.d.: 4)

Décadas depois de Júlia Lopes de Almeida e Virginia Woolf, a partir dos anos 1970, estudos feministas pensando a escrita feminina se proliferariam nos espaços acadêmicos. Como comenta Heloisa Buarque de Hollanda, essa década foi marcada pelos debates acerca da alteridade e pelo pensamento pós-estruturalista, consolidando os estudos feministas como área de conhecimento. (HOLLANDA, 1994: 7) Desde então, essa

epistemologia crítica e política também se dividiu em diversas vertentes teóricas e construiu categorias analíticas como o conceito de gênero. As diversas análises da literatura produzida por mulheres, então, surgem imbricadas à crítica ao conhecimento excludente e patriarcal e preocupavam-se com seu apagamento histórico e sistemático no campo das artes, esforçando-se para trazer à tona nomes e obras até então desconhecidos e para construir novas leituras para as narrativas femininas.

Um marco importante da pesquisa histórica sobre as mulheres na literatura se deu em 1979, quando as americanas Sandra Gilbert e Susan Gubar publicaram *The Madwoman in the Attic*, estudo no qual se preocupavam com uma análise feminista das obras de escritoras da língua inglesa, como Jane Austen e George Eliot. O debate dessas pesquisadoras, todavia, vai além de retomar essas obras sob outra perspectiva, problematizando o mundo da escrita como um espaço masculino e excludente para as mulheres. “A caneta é um pênis metafórico?”, perguntam elas logo no início do texto, questionando a ideia de que a criação seria um dom masculino, cabendo às mulheres a reprodução. (GILBERT; GUBAR, [1979] 2000: 3)

Segundo as autoras, muitas vezes associado à potência sexual masculina e à noção patriarcal de hereditariedade, o terreno da escrita tornou-se, quando não totalmente interditado às mulheres, uma grande zona de desconforto e hesitação para elas. Às mulheres caberia o lugar de personagens na literatura dos homens, divididas entre o anjo e o monstro, imagens estas que precisavam ser transcendidas por aquelas que ousassem escrever. Como já comentava Virginia Woolf, em 1931, era necessário às mulheres “matar o anjo do lar” para, então, mergulhar na literatura. (WOOLF, [1931] 2012: 13) Isto é, era imprescindível quebrar a imagem da passividade e da submissão para constituir-se enquanto mulher e artista.

Bastante inspiradas no estudo de Gilbert e Gubar, assim como na literata inglesa, feministas brasileiras passaram a focar a literatura das mulheres em suas pesquisas. Norma Telles (2012), por exemplo, recupera, em sua pesquisa de doutorado, concluída em 1987, as escritoras Narcisa Amália, Délia (Maria Benedita Camara Bormann)⁷ e Júlia Lopes de Almeida. Em suas palavras, as escritoras se deparavam com as “imagens-máscaras” colocadas sobre elas por um discurso masculino que as aprisionava no âmbito da reprodução e dos

⁷ Narcisa Amália de Campos (1856-1924) foi uma poeta e jornalista carioca. Era feminista, abolicionista e separou-se dos maridos duas vezes, muito antes da legalização do divórcio. Maria Benedita Camara Bormann (1853-1895) foi uma escritora porto-alegrense do final do século XIX que viveu a maior parte de sua vida no Rio de Janeiro. Sob o pseudônimo de Délia, publicou romances polêmicos e teve circulação em diversos periódicos da época.

afazeres domésticos, longe do mundo público da escrita e da publicação. (TELLES, 2012: 62) Consideradas “menores”, as autoras que finalmente conseguiam publicizar suas obras as viam muitas vezes sendo rotuladas pejorativamente como “livros de mulher”. (TELLES, 2012: 57) Ao tentarem se inserir no campo da literatura, portanto, elas precisavam lidar com as barreiras criadas por identidades fixas institucionalizadas por médicos, juristas e cientistas da época. Como observa Telles:

Interdição à fala, interdição à escrita. Como mulheres, as escritoras receberam uma educação que lhes vedava importantes setores da linguagem e da erudição. Educadas como meninas, para papéis específicos no lar, com condutas amorosas delimitadas, era-lhes negada uma educação superior, o emprego e a carreira. Este é o material que as escritoras terão de elaborar, terão que transformar em texto através de estratégias singulares para contornar os impedimentos. Como “mataram o anjo-monstro”? Como se tornaram escritoras? (TELLES, 2012: 63)

No Brasil, portanto, assim como em outros lugares do mundo, os estudos feministas também passaram a adentrar o campo das artes e pensar não só os silenciamentos das mulheres na história da criação literária, mas seus lugares de transgressão e a especificidade de suas escritas e linguagens. Telles comenta, também, que não se trata de buscar uma essência das vidas das mulheres ou atitudes inatas que caracterizem uma escrita feminina, mas refletir sobre as condições históricas, sociais e culturais que permeiam suas escritas literárias em um mundo no qual a criação é pensada como um atributo masculino.

Em 1982, Jeanne-Marie Gagnebin, ao problematizar também a questão, argumenta que a “não-afirmação” das mulheres na sociedade é percebida até mesmo em sua linguagem: eufemismo, polidez, discursos indiretos e pouco incisivos, abrindo-se para receber o “não” e frequentemente em posição incerta. Para ela, portanto, a linguagem não escapa ao sexismo, expulsando as mulheres do campo da fala e da escrita.

Gagnebin argumenta que, por muito tempo, as mulheres só eram minimamente ouvidas quando se adequavam ao padrão normativo de feminilidade ou fugiam completamente a ele, masculinizando-se. A construção de um novo lado, um caminho traçado pelas próprias mulheres, porém, passa a emergir, reinventando as existências femininas e, inclusive, a linguagem. Nesse sentido, a escrita se destacaria, afinal, a literatura seria um “lugar de uma liberdade inusitada”, de criação. (GAGNEBIN, 1982: 11-12)

Também para Lúcia Castello Branco (1991), a escrita feminina não abrangeria apenas uma diferenciação dos temas – afinal, é compreensível que as mulheres falem mais da maternidade, da casa e do corpo, assuntos sobre os espaços a que foram historicamente relegadas –, mas uma forma própria de escrita, com um tom e uma respiração específicos que garantiriam ao texto uma espécie de corporificação, uma tentativa de trazer em si aquilo de que se fala, e não apenas sua representação. (BRANCO, 1991: 21-22) Trata-se, por fim, não de uma escrita feminina exclusiva das mulheres, naturalmente produzida por elas, mas relativa às mulheres e ao seu mundo, às suas experiências enquanto um outro considerado menor, relegado a determinados lugares sociais. (BRANCO, 1991: 12)

Essa escrita feminina crítica, quando produzida pelas mulheres como forma de dismantelar a hegemonia masculina, é o que Lúcia Helena Vianna chama de “poética feminista”. Segundo ela, trata-se de “toda discursividade produzida pelo sujeito feminino que, assumidamente ou não, contribua para o desenvolvimento e a manifestação da consciência feminista”, possibilitando às mulheres construir um conhecimento sobre si mesmas e sobre os outros, com o compromisso político de interferir na desigualdade entre os gêneros. (VIANNA, 2003: s. n.)

Retomando Júlia Lopes de Almeida e suas reflexões sobre as mulheres e o mundo da arte, percebemos que, mesmo sem as problematizações posteriores da epistemologia feminista, a escritora expunha que, para as mulheres, foi reservada uma hostilidade e uma necessidade de esconder a própria identidade ao publicizar suas obras, em especial através dos pseudônimos. Contudo, se a história das mulheres nas artes foi, durante muito tempo, uma história de silenciamentos, tornava-se, já no início do século XX, cada vez mais uma história de transgressão e de espaços mais femininos. Nas palavras da autora:

Nenhuma mulher ignora as desvantagens que lhe cabem por sorte na ingrata luta mas também nenhuma a evita, porque não entra nela por fantasia nem por vaidade, mas por um pendor irresistível da sua natureza, o mesmo pendor que impele muitos homens a escolher a carreira artística entre todas as outras que a sociedade lhe oferece, embora convencidos de que nela a vida lhes será muito mais difícil e muito mais precária. São esses sacrifícios que a arte traduz em esplendor para a patria e para o mundo.

Até ha pouco anos ainda, as mulheres acobadadas por essa espécie de hostilidade, entravam em número muito restricto para os campos da Literatura ou das artes plasticas, e ainda valendo-se frequentemente de pseudónimos masculinos que lhe garantiam a tranquillidade dos primeiros tempos de trabalho e lhes facilitava a conquista do público. Hoje o número das mulheres artistas se não é infinito é pelo menos enorme. As escultoras, as pintoras, as escritoras, já não são olhadas pelos homens com um levantar

de ombros que signifique – paciência! – em face da obstinação. Elas ocupam um lugar ao lado deles nas estantes das bibliotecas e nas paredes dos museus, são coroadas pelas academias, são disputadas pelos editores, são premiadas pelos juris das exposições. (ALMEIDA, s. d.: 1-2)

É talvez por não ignorar essas “desvantagens” de ser uma escritora mulher que a própria Júlia tenha testado pseudônimos, assim como muitas de suas contemporâneas. Todavia, como ela mesma ressalta, o tempo as levou às prateleiras e aos prêmios, sendo inúmeras e impossíveis de serem caladas. O “pendor irresistível” da arte, do qual as mulheres sempre fizeram parte, começava, então, a ter sua história reescrita, recheada de nomes femininos.

A literatura de Júlia Lopes de Almeida, portanto, parece já se constituir como uma narrativa marcada pela poética feminista, crítica aos parâmetros masculinos não só no campo da literatura como nos modos de existir, relacionar-se, organizar os espaços e transformar a política. Talvez um último ponto do texto “A mulher e a arte” (sem data), contudo, ainda chame nossa atenção para uma análise mais atenta.

Destecendo equívocos sobre Penélope

O texto “A mulher e a arte”, de Júlia, é uma interessante análise dos posicionamentos da autora possivelmente no final de sua carreira, isto é, entre o final dos anos 1920 e início da década de 1930. Entretanto, ainda falta explorar uma última metáfora elaborada por ela, além do “talento de calças”, e que se mostra mais conflituosa. Praticamente no encerramento do escrito, a literata utiliza-se de uma figura muito conhecida da mitologia grega: Penélope. Entretanto, sua leitura da personagem vai para caminhos diferentes daqueles advindos do olhar da Antiguidade e mostra-se necessário desfazer esta confusão.

Aqui, cabe rapidamente adentrarmos a história mitológica de tal figura feminina. Como narra Homero na *Odisseia*, publicada por volta do século VIII a. C., Penélope era a esposa de Ulisses, herói da Guerra de Troia. Nessa tragédia grega, conta-se que o pai da jovem teria sugerido que ela se casasse de novo, dada a demora de seu marido em retornar da batalha. Penélope, contudo, resolve colocar aos pretendentes e ao pai uma condição: casar-se-ia novamente quando terminasse de tecer um sudário, no qual trabalhava durante todo o dia, aos olhos de todos. A moça, porém, desfazia o trabalho noite após noite, escondida,

postergando a chegada de um possível casamento. Tratava-se, portanto, de uma constante desobediência aos homens que a cercavam.

A potência de rebeldia da personagem grega ao não atender as ordens do pai e evitar um novo casamento, porém, acabou sendo gravemente descaracterizada em uma interpretação cristã do mito, posterior à cultura grega antiga. Na formação discursiva que o cristianismo constrói sobre as mulheres, Penélope é lida como totalmente subordinada a Ulisses, uma vez que, nessa perspectiva, teceria e desteceria o sudário apenas em sua espera. Dessa forma, a figura se tornaria um símbolo de fidelidade e devoção conjugal feminina na cultura ocidental embebida pelo cristianismo, desvirtuando aspectos de transgressão contidos nas práticas dessa figura grega.

Júlia, embora conhecedora das obras clássicas, parece não observar esse movimento de captura de Penélope dentro de uma lógica de abnegação, fortalecida no cristianismo. Assim, a literata se refere à personagem no final de seu texto “A mulher e a arte” adotando a interpretação do cristianismo. É importante salientar, todavia, que ela se utiliza dessa leitura de Penélope para criticar sua suposta postura de subordinação ao marido. Vejamos o trecho abaixo:

Só por tecer e não fazer mais nada, transmitiu-nos a historia o nome de Penélope, mulher de Ulisses, que a Odisseia tornou símbolo da fidelidade conjugal. Sem querer desprestegiar essa figura lendária tantas vezes evocada, como exemplo, penso que se essa senhora com o tempo que dispunha e aquela paciência de que deu prova, destramando á noite o que tecera pela manhã, melhor perpetuaria a sua esperança se nessa trama procurasse reproduzir alguma ideia original e de longo desenvolvimento. Suavisaria assim com os elevos da arte a sua viuvez temporaria e teria criado alguma coisa... (ALMEIDA, s. d.: 15)

É importante perceber, portanto, que a própria Júlia acaba por comprar o discurso de uma Penélope abnegada, produzida pela cultura cristã posterior à Grécia Antiga, de onde se origina o mito. Entretanto, ainda que essa postura pareça sacrificar a potência transgressora da personagem, a autora não se vale dessa figura para concordar com a abnegação feminina. Como podemos perceber no trecho, para a literata, Penélope não precisaria ter perdido anos de sua vida fazendo e desfazendo o mesmo manto, tecendo um sudário sem fim; pelo contrário, ela poderia ter dado àquele trabalho um outro sentido: o da criação. Ao invés de praticar todos os dias a mesma atividade, Júlia questiona por que não se engajaria ela na

criação de uma “ideia original”, com tempo e criatividade, desenvolvendo um trabalho artístico.

Trata-se, portanto, de uma crítica à passividade feminina, à espera pelo homem, que seria o responsável por tecer as tramas da história. Ao contrário dessa Penélope descaracterizada pelo cristianismo, a autora acredita que às mulheres não basta o espaço de espera, de tarefas repetidas, de silêncio. Portanto, ainda que Júlia trate de uma personagem lida de forma equivocada em relação à cultura grega antiga, sua crítica reforça a necessidade da transgressão feminina. A análise da literata sobre Penélope finaliza o texto, logo após sua longa exposição sobre diversos nomes e feitos femininos no mundo da criação artística. Isso reforça a intencionalidade da autora em contrariar uma noção de feminilidade dócil.

O trecho se encerra com uma espécie de proposição, como uma convocação para que as mulheres rompam a lógica vigente e, enfim, criem. Desse modo, Júlia conclama que as mulheres não se deixem definir pela ideia de passividade esperada delas. Mais uma vez, o texto parece se aproximar da convocação de Virginia Woolf, ao final de *Um teto todo seu* (1929), para que as mulheres rompam a redoma da feminilidade doméstica e escrevam.

Júlia, nessa direção, fez de sua própria vida um exemplo do projeto que defendia, isto é, das mulheres como criadoras de arte. Explorou a literatura em seus mais diversos gêneros, criando enredos de amor, crime, traição, drama e comédia e transformando as mulheres em protagonistas de suas histórias. Conseguiu prestígio em sua carreira e pode, enfim, lançar-se ao púlpito para falar a outras sobre o que seriam capazes de fazer.

Todavia, “A mulher e a arte” está longe de ser o único escrito da autora que propõe que a vida das mulheres pode ser diferente da pensada de acordo com a moral social de sua época. O mundo da literatura e da publicação em jornais foram um prato cheio para uma mulher que queria “desvestir as calças do talento”.

1.2 A obra de Júlia como crítica da cultura patriarcal

Quando Júlia Lopes de Almeida decidiu escrever sobre o cotidiano de uma comunidade de pescadores, resolveu caminhar na companhia de seu filho dentre as ruas de um bairro que sofria as consequências das reformas urbanas do Rio de Janeiro.⁸ Nesses passeios,

⁸ Uma das obras mais conhecidas sobre o assunto é o trabalho de Jaime L. Bechimol. Outros trabalhos também tratam do assunto sob o olhar da História Cultural, como as pesquisas de Margareth Rago e Jurandir Freire

adentrava as casas das famílias e fazia entrevistas, anotando atentamente todas as informações que julgava interessantes. O estudo resultou nas páginas de *Cruel amor*, publicado em 1911. A história abrange diversas temáticas do universo urbano do início do século XX: as desigualdades sociais, o afastamento dos trabalhadores para as zonas periféricas da cidade com o processo de reurbanização, a violência contra as mulheres e a vivência cultural entre os bailes e as procissões.

As caminhadas da literata resultaram em uma escrita na qual o espaço ocupa um lugar como protagonista nas existências humanas. Suas transformações alteravam também as rotinas daquelas comunidades pobres, retirando-os cada vez mais da convivência com o mundo burguês, de avenidas largas, prédios opulentos e hábitos considerados higiênicos, e colocando-as na periferia, nos cantos escondidos, nas margens da sociedade. O espaço, enfim, mudava, assim como mudavam as pessoas, as subjetividades, as formas de se relacionar e de circular pela cidade.

Ainda abordaremos com mais profundidade o enredo da obra mas, em meio a essa turbulência dos espaços transformados, a história de *Cruel amor* narra sobre duas jovens pobres, Ada e Maria Adelaide, que se envolvem em relações amorosas com rapazes agressivos e controladores. Ada é namorada de Rui, que não aceita seus trejeitos extravagantes e afeito a festas, enquanto Maria Adelaide é noiva de Flaviano, um pescador violento e machista que defende uma ideia de pureza feminina. Ambas, infelizes, acabam se envolvendo com outros homens e tendo destinos bastante diferentes: a primeira consegue fugir, mas a segunda tem um fim trágico em sua vida.

Escrevendo sobre um mundo carioca periférico – fugindo à sua temática predominante, dentro do núcleo familiar burguês –, Júlia tece as problemáticas das vidas de mulheres que circulavam por uma cidade em transição: a população aumentava, a paisagem urbana mudava, as políticas higienistas cresciam, as manifestações culturais nos bailes, salões literários e teatros se proliferavam junto com as violências policiais, a sanitização das zonas do meretrício e a demolição das casas dos habitantes mais pobres. A literatura dessa autora,

Costa, essenciais para esta pesquisa. Referências completas: BECHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos, um Haussman tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992. RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e resistência anarquista, Brasil 1890-1930*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014. COSTA, Jurandir F. *Ordem médica e norma familiar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

portanto, traz uma narrativa de tensões, conflitos e transgressões diante da normatividade que se consolidava e que tecia os espaços.

Seus escritos, como fontes históricas, mostram-se fundamentais para a percepção de um mundo em transformação sob o olhar crítico de uma mulher, não porque oferecem qualquer tipo de acesso a uma narrativa verdadeira dos fatos, mas porque permitem perceber sensibilidades, imaginários e experiências humanas sobre o que chamamos de realidade. Como compara Hayden White (2001), os diálogos entre a literatura e a história são muitos, pois a questão da narrativa encontra, nos dois casos, uma importância central. Em suas palavras,

(...) o escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da “realidade”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, resgatando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador. (WHITE, 2001: 138)

Segundo Hayden White, se a história se apoia em fontes para narrar acontecimentos de acordo com alguns métodos próprios, não deixa, no entanto, de passar pelo crivo da invenção e do imaginário, assim como a literatura. Os documentos históricos, para White, não permitiriam o acesso a uma verdade absoluta, desvelada pelo ofício do historiador, mas seriam textos “opacos” como a literatura, ou seja, uma imagem verbal construída sobre a “realidade”.

Rita Terezinha Schmidt, aproximando-se do posicionamento de White, argumenta que a literatura é uma “transfiguração de percepções da realidade através de um processo de estilização formal”, (SCHMIDT, 2017: 40) ou seja, dialoga diretamente com as experiências e práticas sociais da autora ou do autor em determinado momento histórico. Portanto, uma vez que a literatura utiliza-se de códigos e referenciais de uma época e local, a dimensão do gênero também a atravessaria.

Júlia escreveu em uma época de contrastes entre as violências e as lutas políticas, em um tempo em que nascia uma República totalmente desigual. Sua literatura não nos permite acesso a algum tipo de verdade a ser desvelada, mas a um rico imaginário feminino

que se apoia nas linguagens e experiências do mundo em que viveu e do qual emergem personagens transgressoras que problematizam as nuances de uma sociedade que se transformava.

Seu mundo, enfim, era o da cidade, da Belle Époque carioca que explodia, das revoltas da população contra as vacinas obrigatórias, das vilas operárias, da fundação da Academia Brasileira de Letras e das novas Faculdades de Medicina com suas teses higienistas. Nessa efervescência, o espaço urbano que se reinventava, entremeado por disputas de poder, tornou-se um tema central para uma literata preocupada com os problemas de sua época, como veremos a seguir.

“As cidades têm alma”

Júlia Lopes de Almeida fez das fazendas, cidades, ruas e casas temáticas centrais em suas obras, percebendo como esses fatores atingiam as vidas das pessoas que circulavam em um Brasil movimentado. Para a autora, “as cidades têm alma” (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 110), ou seja, seus nomes e espaços possuíam historicidade e relação com a população. As transformações da vida urbana no período, em especial, produziam novas práticas cotidianas, novos costumes e outras manifestações culturais, bem como acentuavam desigualdades e contruíam espaços periféricos para os sujeitos deixados às margens da sociedade. Assim, produziam-se outras subjetividades, outras relações e outros modos de ocupar a cidade, assunto que não passou em branco pelo olhar dessa literata atenta ao seu tempo.

Em sua coluna no jornal *O País*, intitulada “Dois dedos de prosa”, Júlia toca bastante em assuntos políticos e considerados do mundo público, como os projetos de urbanização e controle da população em voga na época. Segundo Anna Faedrich e Angela di Stadio,⁹ “sua visão de mundo é crítica e perspicaz”, utilizando-se de suas diversas viagens ao exterior para pensar os problemas do Brasil e fazer uma série de propostas sociais e ambientais. (FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 15) Engajada nos planos de

⁹ Organizadoras, em conjunto com Marcus Venício Ribeiro, de uma edição de quarenta crônicas de Júlia Lopes de Almeida selecionadas da coluna “Dois dedos de prosa”, em *O País*, publicada pela Biblioteca Nacional em 2016. As crônicas selecionadas pelos pesquisadores são fundamentais para esta pesquisa. Referência completa: FAEDRICH, Anna; STASIO, Angela di; RIBEIRO, Marcus Venício (Orgs.). *Dois dedos de prosa: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

urbanização e dialogando com eles em sua coluna, a autora levantou em especial duas bandeiras: a arborização do Rio de Janeiro e a luta contra a derrubada do morro de Santo Antônio, no centro da cidade.

Apaixonada por jardins e árvores, a escritora constantemente criticava as ruas cariocas, sem sombras. Ela também alertava para o fato de que os estudos para os planejamentos de arborização das cidades eram muitas vezes ruins, incompletos ou não levavam em conta a diversidade natural do país. Segundo ela, os trabalhadores que circulavam pelas cidades sofriam com o excesso de sol, fruto do descaso do poder público em prover mais árvores às calçadas, amenizando o clima. Em 20 de fevereiro de 1912, por exemplo, comenta, em sua coluna “Dois dedos de prosa”:

Chamamos já o Rio, com justificado orgulho, uma cidade de jardins; mas não é preciso pensar muito para verificar que precisamos ainda de muito mais. Principalmente precisamos de árvores de sombra. Grande parte, senão todos os subúrbios poderiam ser transformados num bosque, e para isso só haveria o trabalho de arborizar ruas, praças e estradas com exemplares de plantas robustas, de grande copa.

Quem se perde por aqueles sítios à hora do sol em dia quente – e lembremo-nos de que o nosso clima é tropical e por isso os dias frescos são nele exceção – ou volta para casa sem pele, ou cambaleia de insolação e tem de ser recolhido a qualquer farmácia até que o sol abraque... (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 246-247)

Além de seu engajamento na reivindicação pela arborização da cidade, presente nas páginas dos periódicos, Júlia também organizava projetos ligados à ecologia e ao mundo campestre. Algumas de suas obras, como *Correio da roça* (1913) e *Jardim Florido* (1922), preocupam-se em tratar do meio rural, da jardinagem e do cuidado com as plantas. Uma de suas iniciativas foi também o Mercado das Flores. Tratava-se de um espaço de exposição e comércio destinado às flores, projeto da própria autora que teve o apoio de figuras públicas da época e que, de fato, foi construído. O espaço abriria as portas em outubro de 1902, contudo, próximo à sua finalização, um terrível acidente de desabamento destruiria o pavilhão, levaria à morte trabalhadores e destruiria mercadorias já armazenadas. Júlia nunca mais retomaria o projeto, mostrando-se bastante desapontada com o ocorrido nas diversas notícias sobre o caso.

O outro ponto que tomou parte dos escritos da autora nos periódicos, como comentamos, foi a ameaça de demolição do Morro de Santo Antônio, no centro carioca. O ano de 1910 assistiu a um grande debate acerca de seu arrasamento, ação que fazia parte de uma série de projetos de reurbanização do Rio de Janeiro. Na ocasião, alguns intelectuais e

moradores se opuseram a essa alteração da paisagem, expondo argumentos como o fato de a formação geológica ser parte da história da cidade. As discussões ocuparam as páginas de diversos jornais da época e alguns dos pronunciamentos mais importantes foram de Júlia.

Em 8 de fevereiro de 1910, a escritora publica em sua coluna do jornal *O País* um texto intitulado “Crime premeditado”, no qual argumenta que a demolição do morro se daria apenas por “interesses praticos e pessoaes, traduzidos em lucro monetario”. Ainda que elogie diversos aspectos da reurbanização do Rio de Janeiro, a literata salienta a beleza natural do lugar e defende ferrenhamente outros projetos urbanos para o espaço.

Júlia foi uma das vozes que, naquele momento, lutaram para salvar o morro da demolição. No jornal *O País* do dia 27 de maio de 1910, há até mesmo uma charge publicada em homenagem a essa luta da autora, representando a cidade carregando flores em nome do salvamento do morro, anunciando como sua defesa não só era publicamente conhecida como de grande peso para a formação da opinião política de seus leitores. Em 27 de setembro do mesmo ano, a escritora retoma o assunto, apontando a falta de preocupação do poder público com o local. Em suas palavras, “aquela pobre gente que ali se aglomera, sem água, sem esgotos, sem conforto, será devorada de uma só vez, como uma pedra de açúcar por um elefante!” (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 119)

Segundo Afonso de Almeida, filho da escritora, os posicionamentos ferrenhos de Júlia teriam, de fato, pressionado para a preservação do morro naquela época, assim como seus projetos de ajardinamento e florestamento das cidades teriam sido bastante respeitados. Nas palavras de Afonso,

O morro de Santo Antônio só não foi arrasado pela oposição levantada por ela na imprensa; ela queria-o ajardinado, de alto a baixo, com uma estrada circular que lhe abrisse os flancos em suaves aclives. As construções far-se-iam apenas de um lado; do outro, deveria abrir-se a vista, por livres panoramas. Em cima, um amplo jardim e ao centro, dominando a cidade, o grandioso palácio do Parlamento... O caminho aéreo do Pão de Açúcar deve-se, tanto à energia e ao arrojo do coronel Fridolino Cardoso, quanto à ardente imaginação criadora da minha Mãe. O Mercado das Flores é obra sua, como sua foi a primeira exposição florícola jamais organizada nesta cidade, exposição, aliás, malograda por terrível desastre, que custou a vida a vários operários... Na cidade de Petrópolis, as hortênsias que marginam o rio canalizado e que tão fresca e vívida graça lhe dão, foram plantadas por ideia sua... (A. ALMEIDA *apud* TELLES, 2012: 440)

As mudanças constantes que então ocorriam no início do século XX geravam, muitas vezes, desconfortos, violências e revoltas, o que não passou despercebido para Júlia.

Um dos seus pontos de preocupação era a destruição das casas das pessoas de classes mais baixas. Em sua coluna de 17 de janeiro de 1911, por exemplo, a escritora denuncia a violência da retirada compulsória de mulheres das suas próprias residências pela polícia, deixando-as durante meses sem teto. (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 162-163) A escritora chama atenção para a falta de moradia que acomete o Rio de Janeiro e prevê o aumento desse problema social. Nesse sentido, alerta sobre as mudanças que se abatiam sobre a zona urbana carioca, alterando sua paisagem, sua organização e a relação do espaço com os sujeitos.

Marcada pela ascensão das teses higienistas e pelo processo de urbanização, a virada do século XIX para o século XX assistiu a uma mudança na sociedade e na cultura brasileiras. Contudo, a genealogia dessas transformações perpassaria épocas e geografias um pouco mais distantes, como observado por Michel Foucault. Segundo o filósofo, essa ideia de governar os corpos e conduzir as condutas – aspectos que marcam os processos higienistas de urbanização no Brasil, nessa época – tem suas relações com o poder pastoral cristão.

Focado na cultura ocidental, Foucault argumenta que o cristianismo consolida a noção de condução do rebanho por um pastor, visando guiar cada uma das ovelhas, mas também sua coletividade. A ideia de que o outro precisa ser conduzido por um representante religioso, portanto, pertence ao universo cristão e se desenvolve com mais intensidade a partir do século III d. C.

Para o filósofo, essa ideia se laiciza no mundo moderno e se espalha na sociedade, ligando-se, inclusive, ao âmbito político, em especial a partir do século XVI, com a consolidação dos Estados Modernos, o que ele intitula de “governamentalidade”. Nesse sentido, governar, gerir a população e os indivíduos se tornam uma nova preocupação, que se expande das instituições religiosas para as políticas. O trecho abaixo, ainda que longo, traz uma explanação de Foucault sobre sua análise, em *Segurança, território, população*, curso oferecido pelo filósofo no final dos anos 1970:

(...) no curso do século XVI não se assiste a um desaparecimento do pastorado. De um lado, podemos dizer que há uma intensificação do pastorado religioso, intensificação desse pastorado em suas formas espirituais, mas também em sua extensão e em sua eficiência temporal. (...) Nunca o pastorado havia sido tão intervencionista, nunca havia tido tamanha influência sobre a vida material, sobre a vida cotidiana, sobre a vida temporal dos indivíduos: é a assunção, pelo pastorado, de toda uma série de questões, de problemas referentes à vida material, à higiene, à educação das crianças. (...)

Por outro lado, assiste-se também, no século XVI, a um desenvolvimento da condução dos homens fora até da autoridade eclesiástica (...).

Igualmente, aparecimento dessa condução no domínio que chamarei de público. (...) não houve portanto passagem do pastorado religioso a outras formas de conduta, de condução, de direção. Houve na verdade intensificação, multiplicação, proliferação geral dessa questão e dessas técnicas da conduta. Com o século XVI, entramos na era das condutas, na era das direções, na era dos governos. (FOUCAULT, 2008: 307-309)

A ideia de conduzir o outro e governá-lo, enfim, tem suas raízes no cristianismo e ganha novas nuances com os Estados Modernos e a noção política de governo que então se consolidava. Porém, por que é necessário explicar sobre essa temática quando tratamos das teses higienistas do século XIX, época em que viveu Júlia Lopes de Almeida?

Foucault chama atenção para como a ideia de governo, presente na Igreja e, depois, no Estado, também enraiza-se na família, nas relações com o outro e nas relações consigo, ou seja, em outros campos da sociedade, ampliando-se para além de uma ideia de governo estatal, mas para a condução da conduta dos indivíduos. Essas conduções da conduta se imbricariam também na racionalidade científica e médica na modernidade: “pode-se dizer que a medicina foi uma das grandes potências hereditárias do pastorado”. (FOUCAULT, 2008: 263) Na Europa, portanto, a consolidação da ciência moderna nos séculos XVIII e XIX fundamentaria uma série de normatizações, produzindo corpos, relações e identidades, visando o governo das populações e dos indivíduos. (FOUCAULT, 2008)

Essa prática de governo dos corpos também é pensada no Brasil, especialmente a partir da consolidação de um pensamento científico que se preocupa com a ordenação da população urbana a partir do século XIX e que advém de uma ampla leitura de pesquisadores europeus, como Auguste Tissot, Richard von Krafft-Ebing e Cesare Lombroso.¹⁰ Jurandir Freire Costa publica, em 1979, um estudo pioneiro inspirado em Foucault, no qual chama atenção para essas mudanças no âmbito brasileiro, tratando do processo de medicalização das

¹⁰ Samuel Auguste André David Tissot (1728-1797), conhecido apenas por Auguste Tissot, foi um neurologista e professor suíço que se preocupou com a temática da masturbação e seus supostos efeitos negativos, publicando a famosa obra *L'Onanisme* (1760). Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), por sua vez, foi um psiquiatra alemão responsável pela publicação de *Psychopathia Sexualis* (1886), obra que consolida uma série de categorizações patológicas sobre as práticas sexuais. Já Cesare Lombroso (1835-1909) foi um psiquiatra e criminologista italiano preocupado com a ideia de “criminoso nato” e a degeneração de indivíduos considerados desviantes, como anarquistas e prostitutas. Sua obra mais famosa, *Uomo delinquente*, foi publicada em 1876, mas também publicou, junto a Guglielmo Ferrero, a obra *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*, de 1893, estudo focado nas mulheres e nas suas “inferioridades” biológicas e morais.

cidades, em especial do Rio de Janeiro. Com a consolidação do saber científico, seus discursos de verdade fomentaram a higienização do espaço urbano e das famílias. Colonizando os espaços, o saber médico adentrou os diversos lugares das cidades que então cresciam: “matas, pântanos, rios, alimentos, esgotos, água, ar, cemitérios, quartéis, escolas, prostíbulos, fábricas, matadouros e casas foram alguns dos inúmeros elementos urbanos atraídos para a órbita médica.” (COSTA, [1979] 2004: 30)

Como mencionado no estudo já clássico de Célia Maria Marinho de Azevedo (1987) sobre as questões raciais no Brasil do século XIX, essa nova ideia de progresso científico também atingia o processo abolicionista e as políticas imigratórias destinadas a trazer europeus para trabalharem no país. Com uma grande população de negros livres, muitos políticos e pensadores brasileiros da segunda metade do século XIX buscavam formas de coagir esses indivíduos e mantê-los separados espacialmente da elite branca, sob o argumento de que poderiam atrapalhar a ordem e o progresso da nação. (AZEVEDO, 1987: 223-224) Os processos de reestruturação do espaço urbano a partir dos preceitos higienistas, portanto, consolidam-se com um cunho marcadamente racista.

Não é foco desta pesquisa debater com profundidade o higienismo, mas é importante salientar que a emergência dessa forma científica de pensar a cidade e a população a partir do século XIX, no Brasil, – e que nutre-se das interpretações morais do cristianismo, como melhor trataremos adiante – conformou modos de conduzir as condutas da população, expondo feridas classistas, racistas e misóginas. Vivendo essas transformações e escrevendo sobre elas, Júlia Lopes de Almeida teceu diversas opiniões sobre a política e o mundo urbano, tratando da consolidação das novas formas de governo que então se davam e apresentando os conflitos entre a ideia de higiene e a cultura popular carioca.

Um dos principais deles relacionava-se à truculência da polícia na época e sua ação violenta sobre a população das classes mais baixas. Para a escritora, a polícia agia de forma indiscriminada, causando temor aos trabalhadores que precisavam transitar pelo espaço urbano. Ela não descarta, nesse sentido, a atuação da polícia contra “malfeitores”, mas pondera que suas práticas atingiam níveis de descontrole, afetando a vida da população que não podia corresponder às ordens arbitrárias dessa instituição. Em suas palavras:

Na nossa [cidade], entretanto, se dá um fenômeno singular: quando há desordens, arruaças ou revoltas populares, nunca os homens pacíficos, que as necessidades da vida obrigam a sair à rua, temem os arruaceiros ou os revoltosos, mas sim a polícia! É a polícia, justamente encarregada e paga por

eles para os defender, que lhes mete medo. E não se diga que esse temor é pueril, pois que ainda agora muita dessa gente pacífica tombou ferida pelas balas dos soldados enfurecidos. Em um dos últimos dias desta agitação, as autoridades preveniram os cidadãos para que não andassem pelas ruas da cidade depois das cinco horas da tarde, pois que elas iam “agir com energia”.

Como? Mas, se esta é uma cidade de trabalho, não é uma vila balneária ou de pura vilegiatura; há dezenas de milhares de cidadãos a quem a vida obriga a andar pelas ruas da cidade depois daquela hora, e enquanto não tivermos abundante e barata a viação aérea, assim terá de ser por muitos anos, e exatamente para nos garantir contra os desordeiros e malfeitores a qualquer hora do dia ou da noite, é que pagamos a polícia.

Como tolerar então que essa mesma polícia nos venha dizer que não podemos sair à rua a tais ou tais horas sob pena de sermos vítimas da sua energia? (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 30-31)

O trecho, retirado de uma crônica de 1909, também do jornal *O País*, espanta o leitor pela atualidade da discussão. Ainda que não remeta às questões raciais, Júlia exprime sua preocupação com a violência sobre os mais pobres, que eram, em grande parte, constituídos pela população negra. Pensando nas notícias que se propagam no país contemporaneamente, soa como se o trecho narrasse as ações policiais arbitrárias que assolam as periferias em dias atuais, apresentando nuances, continuidades e descontinuidades diante do racismo que constitui a cultura brasileira e reverbera em suas instituições.

A desigualdade com que as leis do país abrangiam pessoas de estatutos diferentes na sociedade já se mostrava uma preocupação de Júlia anteriormente, desde suas primeiras publicações, como *A família Medeiros* (1893), em que narra as mazelas da escravidão, e *Memórias de Marta* (1899), na qual conta a história de uma jovem pobre nos cortiços cariocas. Em 1908, Júlia assinala, também nos jornais, sua indignação com a injustiça de penalizar criminosos pobres de forma rigorosa, privando-os da vida e da liberdade, enquanto se garantia a irresponsabilização de “ladrões de botas de verniz”, que atuavam mesmo dentro da própria política:

Condenar um ladrão de botas rotas ao cárcere e deixar passear o outro de botas de verniz reluzente pelos salões; segregar do convívio da sociedade um assassino analfabeto e desamparado, para consentir que outros assassinos bem-vestidos, circulem pelas ruas, se misturem à gente honesta, cortejando moças inocentes ou intervindo em negócios públicos, é fato que bradaria pela justiça, se além de cega ela não se tivesse também feito surda. (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 24)

Outra grande preocupação de Júlia com grupos marginalizados era seu acesso à educação e à saúde. Segundo ela, o fechamento de salas de aula e a falta de recursos materiais

dificultava em especial o acesso das meninas às escolas. Outro descaso do poder público se daria com a profilaxia da febre amarela e o cuidado da tuberculose. Para a literata, as populações mais atingidas pelas doenças eram as mais pobres. Nesse sentido, a autora elogia a ação dos médicos na saúde pública e critica o Estado por investir menos do que deveria para prover a higiene necessária aos cidadãos. A escritora, portanto, revela suas próprias opiniões complexas sobre o mundo em que vivia, permeado de ideias diversas. Se, por um lado, ela denunciava a violência dos aparelhos estatais, por outro, defendia políticas medicalizantes que, para ela, eram essenciais à garantia de qualidade de vida para população de baixa renda.

Não menos problematizado era o acesso da população também à cultura: Júlia sugere, em *O País*, por exemplo, que existam apresentações de música nas ruas, facilitando o contato de mulheres e pessoas mais pobres com a arte, (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 136) assim como critica que a Biblioteca Nacional feche as portas ao público antes do horário de saída do trabalho da maioria da população, não oferecendo possibilidade de leitura às classes mais baixas. (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 143) A falta de acesso se uniria às injustiças no trabalho e levaria às revoltas populares, que eram capazes de “estremecer os poderosos”, extravazando um “desafogo inevitável e humano”, (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 153) nas palavras da autora.

As complexidades dos posicionamentos da escritora, contudo, aparecem também nesta questão. Ao mesmo tempo em que critica a desigualdade social e expõe as políticas de exclusão da população mais pobre de políticas de saúde, educação e cultura, incomoda-se com aspectos das práticas cotidianas desses mesmos indivíduos. Em uma crônica de 17 de janeiro de 1911, por exemplo, ela critica a vestimenta de má aparência usada pelos cariocas populares nas ruas da cidade. Se, por um lado, a postura soa bastante classista, afirmando uma necessidade de mudar a cultura dessas pessoas, por outro, argumenta que a falta de cuidados com a própria maneira de se vestir pode ser um sintoma do baixíssimo salário relegado aos trabalhadores, ao que ela contrapõe a condição europeia, que, para ela, parece um pouco melhor aos olhos dos visitantes. Como ela mesma registra, sua opinião foi criticada por mostrar “antipatias para com as classes pobres da cidade.” (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 169) A própria literata, portanto, expõe as multiplicidades de sua visão e como ela é percebida por leitores críticos.

Se os grupos populares eram uma preocupação para Júlia, a questão das mulheres nesse novo mundo urbano também se colocava, permeando boa parte de suas reflexões.

Defendendo a educação e o trabalho femininos, a escritora acreditava que era necessário o povo se acostumar à presença cada vez maior das mulheres no espaço público. (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 76) A autora aponta que, muitas vezes, as moças que trabalhavam eram assediadas pelos homens, assim como sofriam maior dificuldade de estudar, já que suas escolas ou eram fechadas ou estavam lotadas, sem vagas para todas as meninas em idade escolar. “Aqui o homem ainda é um inimigo da mulher”, (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 25) diz ela sobre o Brasil, ao pensar que, em outros países, já havia um consolidado movimento pela independência feminina.

Retomando Foucault e Jurandir Freire Costa, a medicina teria instigado um processo não só de controle, mas também de auto-regulação dos indivíduos, incentivados pelas políticas do Estado. Nesse sentido, a família se tornou um alvo central dessas políticas públicas higienistas. Nas palavras de Costa, “a normalização médica da família brasileira operou-se em estreita correspondência com o desenvolvimento urbano e a criação do Estado nacional.” (COSTA, [1979] 2004: 52) Para o autor, a normatização da família passava também pela produção de uma nova imagem de infância, que recaiu, em especial, sobre as mulheres e o cuidado materno. Costa comenta que, nesse momento, nasce a “mãe higiênica”, emancipada do poder patriarcal das grandes famílias rurais, porém colonizada pelo poder médico. (COSTA, [1979] 2004: 255)

Margareth Rago (2014), também pensando as transformações urbanas, sociais e culturais da virada entre os séculos XIX e XX, publica, em 1985, seu estudo sobre o tema. Em *Do cabaré ao lar*, ela chama atenção para a higienização dos espaços e, além disso, para a produção da ideia moderna de infância, atrelada à nova figura da “guardiã do lar”, a “esposadona-de-casa-mãe-de-família.” (RAGO, [1985] 2014: 104) Sua “missão” na sociedade medicalizada, portanto, era a de cuidar do mundo privado e preservar a família das imoralidades e das perversões.

Não é por acaso que, segundo Peggy Sharpe, pesquisadora já citada de Júlia Lopes de Almeida, um dos temas centrais da autora era a família. Nesse momento, a família se tornava o centro de investimento de uma série de discursos de autoridade, uma vez que, a partir dela, se daria a moralização do país. A ideia da família nuclear burguesa e suas novas questões, como a educação dos filhos garantida pelo cuidado materno e o controle da sexualidade perversa pelo olhar atento dos médicos, aliados à figura da mulher recatada, passavam a permear também as manifestações culturais da época, como a literatura. Na obra

de Júlia, a dimensão do mundo privado e familiar ganha destaque, em especial abordando o lugar das mulheres nesse espaço que se consolidava. Nas palavras de Sharpe,

Nesse quadro, Almeida retrata as contradições enfrentadas pelas mulheres educadas sob os códigos da sensibilidade romântica que representavam uma ameaça ao sucesso da nova sociedade civil, devido ao seu despreparo para a seriedade da missão de esposas e mães dos futuros cidadãos dessa nova arena pública. Almeida, acreditando serem as mulheres figuras centrais nesse quadro social, e percebendo o importante papel que deveriam desempenhar na cruzada feminina pela reforma educacional, social e política, fez da família o centro de sua obra, sua problemática, o núcleo do seu questionamento. (SHARPE, 1999: 20)

Nas teses médicas defendidas entre a segunda metade do século XIX e o primeiro terço do século XX, as mulheres se tornam, então, um grande centro de discussão. A maioria dessas teses reforçava a natureza materna e a incapacidade das mulheres para o mundo público. Margareth Rago chama atenção, por exemplo, para a fala do Dr. João Amarante, que, em 1927, defende que as meninas apresentariam, ainda crianças, “grande sensibilidade, emotividade, facilidade de chorar e de rir, timidez e... faceirice”, acusando seu desejo de se tornarem “a rainha de um lar”, enquanto aos meninos caberia o “caráter de mando” e o sonho com a liberdade. (RAGO, [1985] 2014: 113)

Buscando por essas teses entre as Faculdades de Medicina de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador¹¹ – ambientes acadêmicos de destaque para a formação médica da época –, é frequente constatar que esses discursos se reproduziam, embasados na ciência e na moralidade cristã. Bem antes de João Amarante, por exemplo, em 1878, Tristão Eugenio da Silveira justificava a natureza materna feminina em termos de “sagrado dever” e “virtude”. O médico defendeu sua tese sobre histeria na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e argumentava:

Na humanidade inteira, a mulher representa sem dúvida alguma um importantíssimo papel, debaixo de todos os pontos de vista; como filha, como esposa, como mãe, como amiga, como irmã, é sempre nobre.

A mulher é este ente fraco e sensível, que como o elo de ouro prende as extremidades da grande cadeia social, dirigindo os primeiros passos incertos da criança, e amparando os últimos na marcha vacilante, do homem na velhice. (SILVEIRA, 1878: 3-4)

¹¹ As Faculdades de Medicina da Bahia e do Rio de Janeiro, fundadas em 1808, e da Universidade de São Paulo, fundada em 1912, foram centros fundamentais de produção de teses médicas entre o final do século XIX e início do século XX.

A oposição binária a essa imagem da mãe, abnegada e higiênica, era conformada pela figura da prostituta, como também aponta Margareth Rago (1991). Em centros urbanos como São Paulo, o meretrício, naquela época, era visto como um “fantasma” no imaginário social, escancarando os conflitos que se consolidavam com a inserção cada vez maior das mulheres no espaço público e fundamentando o controle moralista sobre os corpos femininos. Contra as meretrizes, diversas vozes levantavam-se – em especial as masculinas e ligadas à autoridade científica –, acusando-as de ser uma “degeneração moral” que ia contra o projeto medicalizado de cidade.

Magali Engel, tratando da prostituição no Rio de Janeiro no mesmo período, argumenta que essas “mulheres públicas” eram vistas como “faces da cidade doente”. (ENGEL, [1989] 2003: 54) A mulher prostituta era ligada à sexualidade pervertida e, logo, patológica, ao lado de outras figuras como o pederasta, o onanista ou o sodomita, e precisaria, portanto, de intervenção médica, na opinião dos cientistas da época. Como define o médico Francisco Ferraz de Macedo, em 1872, em sua tese apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, a prostituição “é o uso da copula natural por depravação de costumes, o da copula anti-physica e o do seu arremedo por quaesquer práticas immoraes.” (MACEDO, 1872: 4) Ou seja, o meretrício era pensado como uma doença, um “mal necessário” para impulso sexual masculino que, contudo, deveria ser levado às zonas periféricas da cidade, controlado pelas medidas médicas e governamentais.

É interessante pensar o quanto essa forma de tratar a prostituição parece repetir as palavras escritas por Santo Agostinho ([426] 1996), figura central no cristianismo. No século V d. C., o pensador cristão comparava as prostitutas ao esgoto, alegando que essa imoralidade “contaminava” a sociedade. Contudo, também argumentava, em seu célebre *Cidade de Deus*, de 426, que a prostituição, ainda que “suja”, era necessária para acalmar a luxúria da sociedade. (AGOSTINHO, [426] 1996)

Embasados no cientificismo e na moral cristã, os doutores do século XIX e início do XX adentravam as zonas de meretrício para inspecionar espaços proliferadores de possíveis doenças e propunham projetos de gestão “higiênicos” desses espaços e desses corpos. Segundo a sua lógica, as mulheres eram biologicamente propensas à perversão sexual, uma vez que eram ligadas à inferioridade e à instabilidade, constituindo uma espécie de “desvio” ao seu instinto de procriação. É por isso, portanto, que elas deveriam ser controladas dentro da “sexualidade sadia” encontrada no casamento e na maternidade, evitando a

degeneração a partir de uma “sexualidade doente”, isto é, a da prostituição. (ENGEL, [1989] 2003: 77-78)

De fato, como pergunta Virginia Woolf, bastante surpresa ao se deparar com os títulos nas bibliotecas acadêmicas nos anos 1920, “têm vocês alguma noção de quantos livros são escritos sobre as mulheres em um ano? Têm alguma noção de quantos são escritos por homens? Estão cientes de serem, talvez, o animal mais discutido do universo?” (WOOLF, [1929] 1990: 34) A obsessão em tratar das mulheres contrasta, enfim, com sua interdição ao estudo e à escrita, como comenta a escritora inglesa. Às mulheres, caberia o lugar da musa ou do objeto científico, não o da produtora de conhecimento.

Júlia Lopes de Almeida, no bojo dessas discussões, também chama atenção, no Rio de Janeiro, para a restrição do acesso das mulheres à educação, em contraste com uma ciência que colocava as mulheres no cerne da moralização higiênica da cidade, instituída por homens que defendiam saber sobre os ambientes e comportamentos desejáveis para o mundo feminino. Em 12 de julho de 1910, por exemplo, a escritora comenta o fim das classes noturnas da Escola Normal sob o argumento de que “as saídas à noite podem ser prejudiciais à saúde das moças.” (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 86) Segundo ela, a ideia não possuía nenhum fundamento e a extinção das turmas excluiria da educação cerca de setecentas alunas. A escritora contra-argumenta que esse fechamento até mesmo prejudicaria o funcionamento do lar – utilizando do tão prezado argumento dos mandatários da decisão, que defendiam o resguardo doméstico das mulheres –, uma vez que as moças teriam que deixar de lado os afazeres da casa para frequentar o colégio no período diurno.

A preocupação de Júlia em narrar a vida no Rio de Janeiro e suas nuances é, portanto, um dos focos de sua escrita, tanto no jornalismo quanto na ficção, afinal, como observa, “o Rio é uma tela enorme e muito desigual, para poder ser pintada toda ela por pinceladas homogêneas.” (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 245) Tratar do momento em que vivia e das mudanças que se consolidavam na sociedade e na cultura passava por tratar das desigualdades sociais, mas também dos espaços que as mulheres ocupavam. Se, por exemplo, na já comentada obra *Cruel amor*, a autora traça uma imagem da população que se encontra “à margem do projeto burguês de reformas modernizantes que visava transformar radicalmente o espaço urbano da capital do país”, ela também delineia a temática da opressão de gênero e das violências familiares e domésticas. (SCHMIDT, 2015: 9)

Também em outros romances, percebe-se uma grande preocupação de Júlia com esse novo modelo da família burguesa, como já comentado por Peggy Sharpe. Em *A falência* (1901), por exemplo, a escritora pensa o núcleo familiar de Francisco Teodoro, patriarca que enriquece com o comércio de café no final do século XIX. Nesse romance, do qual trataremos melhor adiante, Mila é a esposa adúltera de Teodoro, uma mãe infeliz com o matrimônio arranjado, ainda que viva em um mundo permeado de riquezas. Pensando o ambiente urbano do Rio de Janeiro naquele momento, Júlia trata da vida social burguesa e suas inúmeras hipocrisias, assim como dos conflitos subjetivos das mulheres com o lugar social esperado delas.

Para além de literata, portanto, observamos essa autora buscar um espaço enquanto intelectual, enquanto pensadora de seu tempo e da sociedade. Não se trata, porém, da mesma forma de intelectualidade da ciência moderna, da busca por uma espécie de verdade única e absoluta dos fatos. Trata-se de um pensamento crítico em diálogo com a arte, com o literário, com a crítica sobre si – expondo sua subjetividade complexa e em constante movimento –, e preocupado com o presente e com a cultura, propondo, como veremos melhor ao longo desta pesquisa, outros modos de viver, em especial para as mulheres.

A postura lembra o que Foucault escreve ao tratar de uma ética do intelectual, sob o prisma da cultura grega antiga e da ideia de *parrhesía* (coragem da verdade). Como observa Priscila Piazzentini Vieira (2015), quando Foucault critica a ciência moderna e sua busca por uma verdade essencial, como vimos anteriormente, ou a ideia de um intelectual revolucionário, suposto responsável pela conscientização da população, critica também uma ideia de verdade relacionada à essência, à origem. Diferentemente dessa forma de pensar, o filósofo analisa a ideia de verdade da Grécia Antiga, que “emerge quando há uma harmonia entre o que o indivíduo diz e a sua própria forma de viver. (...) Ela é entendida, ainda, a partir do seguinte fim: a transformação e autonomia do indivíduo pela criação de modos de existência éticos específicos.” (VIEIRA, 2015: 30) Trata-se, portanto, de entender o pensamento crítico como aquele que sugere outras possibilidades para o presente e é capaz de transformar as existências.

O estudo de Foucault sobre a intelectualidade, evocada por Priscila Piazzentini Vieira, faz refletir sobre como Júlia Lopes de Almeida posicionou-se sobre seu presente de modo a abrir discussões, denunciar violências e expor suas próprias incoerências. Em uma crônica de 27 de setembro de 1910, a literata coloca os artistas como “trabalhadores do pensamento”, incluindo-se no grupo, já que cita também os escritores. Dessa forma, a autora

destaca a importância das artes – e não só da ciência – como espaços críticos e de transformação:

Um povo que não ama os seus poetas, os seus escritores, os seus artistas, faz-me pena. É que não alcançou o grau de civilização em que as sociedades chegam a compreender o que devem a esses infatigáveis e desinteressados trabalhadores do pensamento.

Tenho pena, mas bem sei que não pode ser de outro modo. Em que idade atingirão as nações sua maioridade?

Isso leva tanto tempo! (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 123-124)

A discussão lançada por Júlia neste trecho ecoa um debate trazido na filosofia com um famoso texto de Immanuel Kant acerca do Iluminismo. O escrito é publicado em 1784, no jornal *Berlinische Monatsschrift*, como vencedor de um concurso que escolheria a melhor resposta para a pergunta “O que é o Iluminismo?” (*Was ist Aufklärung?*).

Nesse escrito, Kant cunha uma reflexão sobre a maioridade e a menoridade dos indivíduos e dos povos. Segundo ele, “a menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem” (KANT, 1784: 1), ou seja, diz respeito aos sujeitos terem ou não autonomia crítica sobre suas próprias práticas e sobre a sociedade em que vivem. O filósofo, portanto, está preocupado com a incapacidade dos cidadãos de construírem o próprio pensamento e desvencilharem-se da obediência acrítica, assunto que, para ele, estaria diretamente ligado às reflexões do Iluminismo, movimento que marca o pensamento filosófico ocidental na modernidade.

Júlia se refere ao texto de Kant quando pergunta: “em que idade atingirão as nações sua maioridade?”. Ela retoma o sentido do conceito filosófico de maioridade e menoridade, problematizando o “grau de civilização” questionável que teria uma população que não valoriza seus pensadores e seus artistas. Ela apresenta sua decepção diante do mundo em que vivia e que parece não ter espaço para imaginar e para construir pensamento crítico, liberdade e autonomia, dada a apatia dos indivíduos diante dos “trabalhadores do pensamento”. “Faz-me pena”, sentencia ela.

Cabe aqui retomar Foucault, já que ele também se desdobra sobre o texto de Kant ao pensar a postura do intelectual. Em “O que são as Luzes?”¹² (2005b), de 1984, ele

¹² A tradução do título do texto de Foucault para o português diferencia-se de “O que é o Iluminismo?”, texto de Immanuel Kant. Contudo, o título original, em inglês, “What is Enlightenment?”, explicita ainda mais a referência ao texto do filósofo prussiano.

argumenta que, ainda que o pensador prussiano tenha consolidado uma ideia de filosofia como análise da verdade e da origem, o texto “O que é o Iluminismo?” iria em outra direção, propondo uma “ontologia crítica de nós mesmos”. Kant, portanto, ao pensar o Iluminismo, estaria elaborando uma analítica do seu próprio presente. Nas palavras de Foucault, o escrito

É uma reflexão de Kant sobre a atualidade de seu trabalho. Sem dúvida, não é a primeira vez que um filósofo expõe as razões que ele tem para empreender sua obra em tal ou tal momento. Mas me parece que é a primeira vez que um filósofo liga assim, de maneira estreita e do interior, a significação de sua obra em relação ao conhecimento, uma reflexão sobre a história e uma análise particular do momento singular em que ele escreve e em função do qual ele escreve. A reflexão sobre a “atualidade” como diferença na história e como motivo para uma tarefa filosófica particular me parece ser a novidade desse texto. (FOUCAULT, 2005b: 341)

Ou seja, para Foucault, Kant lança mão de uma “atitude de modernidade” ao olhar para seu tempo, para sua sociedade e para si mesmo de forma crítica, pensando as questões de seu presente e colocando a si mesmo como parte dele. Também é analisando seu tempo que Júlia Lopes de Almeida resgata os conceitos de Kant de maioridade e menoridade. Assim como Kant argumenta em favor da autonomia crítica do pensamento em sua época, nos embalos do Iluminismo, Júlia problematiza a postura da sociedade em que vivia, desatenta aos esforços intelectuais para analisar e transformar criticamente a cultura.

É interessante que o próprio Foucault, ao refletir sobre o texto de Kant, faça uma ponte entre o pensamento filosófico e o pensamento literário, utilizando a obra de Charles Baudelaire. Segundo o pensador francês, esse literato do século XIX estaria preocupado com perceber seu presente – elogiando os pintores que registravam os homens em sobrecasacas pretas em uma cidade monocromática – e com a possibilidade de invenção de si. “O homem moderno, para Baudelaire não é aquele que parte para descobrir a si mesmo, seus segredos e sua verdade escondida; ele é aquele que busca inventar-se a si mesmo” (FOUCAULT, 2005b: 344), explica ele. E, na escrita literária, esse literato encontraria um espaço imaginativo para olhar para seu tempo e inventar outros modos de existir.

Foucault, portanto, percebe o texto de Kant como defensor de uma análise crítica do presente, capaz de trazer à tona a possibilidade de pensar nossas existências e recriá-las. Assim, ao usar Baudelaire de exemplo, acaba por reforçar que, na arte, encontraríamos um desses preciosos espaços para elaborar a transformação da cultura e de si. Trazendo essa

relação entre filosofia e arte, o filósofo nos possibilita interpretar a obra de Júlia Lopes de Almeida de forma mais rica.

Júlia, analisando seu presente, já aponta os artistas, poetas e escritores – incluindo ela mesma – como “trabalhadores do pensamento”, como intelectuais capazes de pensar criticamente seu tempo e propor mudanças. Dessa forma, a autora marca ainda mais a si mesma como uma mulher intelectualizada, leitora da filosofia, pensadora de seu tempo e comprometida com um construir-se cotidiano, visando um projeto ético.

Nas regiões mais pobres ou no seio da burguesia, essa escritora percorre as relações familiares e a cidade em efervescência, com suas diversas complexidades. Ela aponta o protagonismo das mulheres nesse mundo, circulando pelos espaços. Sua forma de pensar não cristaliza o presente, as categorias, os espaços e os sujeitos mas, pelo contrário, desnaturaliza, argumenta que há outras possibilidades e propõe transformação, como a construção de uma cidade mais democrática e arborizada, uma relação diferente com a natureza ou mesmo outras formas de existir enquanto mulher. Júlia Lopes de Almeida, sua escrita e suas personagens femininas não só não se confinavam no lar, como propunham outros mundos, em especial, para as mulheres.

A criação de outros mundos

Júlia se levanta às seis da manhã no sábado, abre a janela e vê o sol banhando a rua que a espera. O dia é de intenso calor. Ela lê o jornal do dia, desce de sua casa em Santa Tereza e se encaminha até a modista. Depois, visita a amiga Carmem Dolores, também escritora, adoentada em uma cama do hospital de São Sebastião, em companhia da filha, a literata Chrysanthème. Às duas horas da tarde, a escritora vai ao Palácio Monroe, onde participará da inauguração do Círculo de Belas-Artes. Ela observa a exposição e traça comentários elogiosos aos organizadores.

Olhando as pinturas de Henrique Bernardelli e as esculturas de seu irmão Rodolfo, ela deseja que o público frequente o espaço e refine seu amor à arte. Entretanto, já eram quase quatro da tarde, e era preciso ir à palestra de José Joaquim de Campos Medeiros e Albuquerque. Nela, o escritor discorreria sobre o ciúme. O salão se encontrava cheio e o tempo passaria rapidamente.

Voltando para sua casa para rapidamente jantar, Júlia se depara com visitas. Após fazer uma refeição com os hóspedes mais cedo do que de costume, adentra o Instituto Nacional de Música, às oito e meia, muito cansada, mas destinada a assistir ao primeiro concerto do ano de música de câmara daquele estabelecimento. De execução primorosa, a apresentação organizada por Alberto Nepomuceno encanta a autora, pena ser assistida por uma pequena plateia.

Exausta, a autora se recolhe à meia-noite, sonhando com a melodia dos concertos que tanto gostava de ir. “O que importa o relato desse dia?”, pergunta ao leitor da crônica de 23 de novembro de 1909, no *O País*. Para “que saiba o mundo quanto as brasileiras são ativas”, argumenta ela, afinal, a história não seria apenas feita das discussões sobre a política – e suas figuras masculinas –, mas também das mulheres e seu cotidiano. (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 60-61)

A cada vez mais consolidada presença feminina na esfera pública é uma realidade no início do século XX. Elas ocupam as ruas a trabalho ou nos passeios, caminham para as igrejas e para as lojas, tomam os carros para os bailes, frequentam os teatros, as inaugurações, os restaurantes, os cafés, circulam com os *bonds*, entregam as roupas engomadas, preparam suas bancas e cestas cheias de flores ou doces destinados à venda, visitam as amigas, organizam eventos, enchem os *cabarets* e as novas zonas do meretrício, movimentam-se na luta pela inserção política das mulheres, escrevem, publicam, pintam, tocam instrumentos, atuam, apresentam-se e fazem-se presentes nos espaços onde se dizia serem incapazes de ocupar.

Entre as mulheres mais pobres, a vida do trabalho levava a uma circularidade na cidade muito antes dos processos de higienização. Ainda que elas também passassem por uma série de rotulações e violências ao ocupar as ruas enquanto trabalhadoras, sendo muitas vezes moralmente julgadas pelos discursos da ideologia da domesticidade que então se enraizava na ciência e espalhava-se no imaginário popular, elas dificilmente correspondiam ao ideal de feminilidade instituído em especial dentro da família burguesa, isto é, da mulher casada, mãe e dona de casa, reservada ao espaço doméstico. (SOIHET, 1997: 367) Personagens como as do romance *Cruel amor* (1911), de Júlia, revelam essas nuances das vidas de mulheres periféricas: muitas vezes elas não eram formalmente casadas, seus ofícios sustentavam a casa ou complementavam a renda familiar, arrumavam brigas, criavam os filhos de formas mais coletivas e frequentavam as ruas cotidianamente, seja como costureiras, engomadeiras,

lavadeiras, floristas, doceiras e outras profissões, ou mesmo ambientes de diversão e sociabilidade, desde as procissões, até os passeios e as festas.

O mundo das mulheres burguesas, porém, também fugia diversas vezes à ideia da domesticidade. Em *A viúva Simões* (1897), por exemplo, Júlia relata a história da recém-viúva Ernestina e sua ânsia em abandonar o luto para viver novamente a vida na sociedade, onde podia frequentar bailes e teatros. A narrativa é permeada pelos passeios da personagem nas ruas de um Rio de Janeiro urbano, com rico comércio e grande vida social.

Os conflitos subjetivos de Ernestina vagueiam entre o lugar da mãe e o da mulher desejante, apresentando os deslocamentos das mulheres diante dos comportamentos esperados delas, imbricados dentro do recato e da docilidade. Se a ideologia da domesticidade, portanto, parece cada vez mais fundar suas bases no discurso da ciência e produzir supostas verdades sobre o lugar social relegado às mulheres, a insistência desses médicos e juristas pode apresentar, por sua vez, que as suas práticas escapavam a essa normatização. Como afirma Elisabeth Badinter, a ideia maternal e abnegada insistentemente reproduzida pelas autoridades masculinas apresenta a grande tensão que havia entre esse modelo e as próprias mulheres:

Durante todo o século XIX e até na França petainista, os ideólogos voltarão incansavelmente a este ou aquele aspecto da teoria rousseauiana da mãe. Para que essa repetição monótona dos mesmos argumentos, se todos os efeitos desejados já tivessem sido obtidos? Não seria isso a prova de que nem todas as mulheres haviam sido definitivamente convencidas? Se muitas se submeteram alegremente aos novos valores, grande número delas apenas simularam acatá-los e puderam ficar em paz. Outras resistiram e foram combatidas. (BADINTER, 1985: 147)

O surgimento do feminismo e a ocupação cada vez maior do espaço público pelas mulheres constituiu, portanto, uma mudança na cultura e na sociedade. Como aponta Margareth Rago, a crítica ao olhar masculino e a criação de outros modos possíveis de ser mulher provocou diversas desestabilizações, pois, “para além do questionamento da política e das restrições da cidadania, o feminismo expandiu sua crítica para as bases de constituição da racionalidade que norteia as práticas sociais e sexuais.” (RAGO, 2001: 65)

No século XIX, o feminismo começa a emergir no Brasil. Em 1832, Nísia Floresta¹³ publica *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, texto de livre tradução e interpretação de *Vindications of the Rights of Woman* (1792), da inglesa Mary

¹³ Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885) foi uma professora e escritora feminista do Rio Grande de Norte bastante ligada às teorias positivistas.

Woolstonecraft, feminista contemporânea de Rousseau que criticou a ideia de submissão feminina nos escritos do pensador francês. Defensora da educação feminina em suas obras mais famosas, Nísia acreditava que a mudança das sociedades não poderia acontecer pela violência e pelas armas, mas pelo amor e pela virtude, cujo “grande e precípua lume está no coração da mulher.” (FLORESTA, [1865] 1997: 113) Em seu argumento, a pensadora defendia que os homens, apesar das invenções, não possuíam capacidade de produzir harmonia e prosperidade, devido ao orgulho que carregavam “em sua deplorável cegueira”.

Já na segunda metade do século XIX, consolida-se a imprensa feminina e feminista. A literatura, nessa época, era bastante atrelada à publicação dos periódicos. Muitos literatos – entre eles Júlia Lopes de Almeida – publicavam seus romances em folhetins antes da versão impressa em livro, assim como contribuía também com crônicas, contos ou mesmo opiniões políticas. Nos jornais feministas, muitas escritoras tiveram espaço para publicar, promovendo também o intercâmbio entre elas e a divulgação de pautas feministas como a educação feminina, o sufrágio e o divórcio. (MUZART, 2003: 226)

A mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira,¹⁴ por exemplo, foi uma revista dedicada ao público feminino que circulou entre 1897 e 1900. Publicada em São Paulo por Presciliana Duarte de Almeida, o periódico tinha frequência quinzenal e recebia contribuições de diversas escritoras da época, além de Júlia Lopes de Almeida, como Francisca Julia da Silva, Julia Cortines e Josephina Álvares de Azevedo. Na apresentação da revista, em 15 de outubro de 1897, Presciliana exalta a intelectualidade feminina e defende que sua publicação “seja como que um centro para o qual convirja a intelligencia de todas da brasileiras”. Júlia, na mesma edição, observa que “os povos mais fortes, mais praticos, mais activos, e mais felizes são aquelles onde a mulher não figura como mero objeto de ornamento”.

O conteúdo da revista é permeado de cartas e contribuições literárias, como contos e poemas, além de alguns artigos jornalísticos e de opinião, abrangendo a escrita majoritariamente de mulheres, mas também de alguns homens simpáticos às pautas do periódico. Há também diversos apoios ao feminismo, como na edição de 15 de janeiro de

¹⁴ *A mensageira* foi republicada integralmente pela Imprensa Oficial do Estado em 1987, em dois volumes que contemplam as publicações dos três anos de revista, edição esta utilizada nesta pesquisa. Referência completa: ALMEIDA, Presciliana Duarte de (Dir.). *A mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*, 2v. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

1898, no qual Xavier de Carvalho critica a ideia da inferioridade feminina e o moralismo da sociedade, atribuindo à luta feminista diversas melhorias para a vida das mulheres.

Já *A Família: jornal litterario dedicado á educação da mãe de família* foi um periódico feminista publicado por Josephina Álvares de Azevedo entre 1888 e 1898.¹⁵ Preocupada em denunciar o que ela denomina de “escravidão da mulher”, Azevedo, em seu texto enérgico de abertura do jornal, em novembro de 1888, anuncia sua intenção de propagar a ideia da emancipação feminina. Com contos, poemas, citações e artigos, o jornal era composto integralmente por mulheres, inclusive estrangeiras, e contava com a contribuição de nomes femininos da literatura como Júlia Cortines, Ignez Sabino e a própria Júlia Lopes de Almeida, que publicou, em especial, diversos contos, alguns distribuídos em mais de um dia, dividido em partes.

Se Júlia, portanto, se preocupava com a nova ordem urbana, associada à questão da família e da mulher, também não deixava de apontar a existência de um mundo feminino que se debatia diante da moralidade social da época. São diversas as citações a seus engajamentos feministas. Em 6 de agosto de 1912, por exemplo, uma nota do jornal *O País* faz menção sobre a escritora ser a favor do divórcio. Nesse sentido, é publicado um comentário seu, alegando que “o Estado não irá obrigar ninguém a divorciar-se” e que, portanto, os religiosos contra a causa poderiam manter livremente seu posicionamento sobre o casamento indissolúvel, sem prejudicar, por isso, a mudança da lei. Outra escritora, Julia Cortines, também é posta como uma defensora do divórcio, ao lado de Júlia Lopes de Almeida.

Já em 22 de setembro de 1922, no mesmo periódico, é anunciado um evento da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, o qual seria presidido por Júlia, contando com discurso da presidente da Federação, a feminista Bertha Lutz.¹⁶ Em 18 de abril de 1926, por sua vez, o jornal anuncia a ida da escritora como uma das representantes do Brasil ao “10º Congresso da Aliança Internacional pelo Suffragio Feminino”, em Paris.

Ainda que seu engajamento enquanto feminista seja notório, uma das imagens mais associadas a Júlia é a de conciliadora entre a carreira literária e o papel materno. Na já citada entrevista concedida ao jornalista e escritor João do Rio, de 1904, a autora é posta como uma “criadora genial” que “tem a doce arte de ser mãe”. De fato, a valorização

¹⁵ O acesso a esse periódico se dá partir dos arquivos da Hemeroteca Digital, acervo de periódicos da Biblioteca Nacional, porém, encontramos disponibilizados apenas as edições até 1894, ainda que o jornal tenha se prolongado para além dessa data.

¹⁶ Bertha Lutz (1894-1976) foi uma bióloga e importante sufragista brasileira.

profissional da escritora é latente quando se busca referências a ela nos jornais: expressões como “distinta escritora”, “ilustre escritora” ou mesmo “a maior romancista do Brasil” aparecem frequentemente quando se trata de Júlia Lopes de Almeida, associadas aos inúmeros anúncios de suas viagens nacionais e internacionais como conferencista¹⁷ e às publicações de suas obras, muitas vezes esgotadas, revelando uma circularidade grande de seus textos entre o público leitor da época. Entretanto, a imagem da dona de casa exemplar é quase sempre associada à da carreira brilhante como autora, cravando a alcunha de “D. Júlia” à escritora.

Na entrevista a João do Rio, o entrevistador insiste em reforçar a presença dos filhos e a harmonia do casamento na vida da literata, salientando-os como aspectos de seu sucesso. Entretanto, algumas falas da autora parecem escapar à ideia de conciliação entre a maternidade e a vida profissional. Ao ser questionada sobre o trabalho, explica que precisa se fechar à sala após distrair os filhos para, então, ter a paz necessária para a escrita. Ainda assim, diz não haver meio de deixar de lado os afazeres domésticos, sendo muitas vezes importunada pelas crianças ou requisitada pelas empregadas da casa. Segundo ela, “às vezes não posso absolutamente sentar-me cinco minutos, e é nestes dias que sinto uma imperiosa, uma irresistível vontade de escrever...” (RIO, 1904: s. n.)

Para algumas pesquisadoras, vaguear entre o lugar da mãe e da escritora também era parte da agência de Júlia em produzir sua própria imagem, utilizando-se dos discursos masculinos para consolidar sua carreira enquanto uma mulher dentro de um campo bastante machista como o da escrita. (TELLES, 2012: 448) A questão suscita debate entre opiniões acadêmicas. Michele Asmar Fanini, por exemplo, defende que a autora não confrontou veementemente as tradições masculinas literárias, porém, teria construído uma carreira de sucesso, buscando reconhecimento profissional enquanto mulher, o que não poderia ser compreendido sem o “engenhoso equacionamento que promoveu entre seus diferentes papéis – como escritora, esposa e mãe –, de modo a assegurar que ‘o riscar da caneta não perturba[sse] a paz do lar’.” (FANINI, 2016: 20)

Também Leonora de Luca (1999) comenta que essa suposta “amenidade” do discurso crítico da autora garantiu-lhe sua projeção no mundo da literatura. Contudo, reforçando a carreira profissional de Júlia, Luca argumenta em favor das ideias contestadoras

¹⁷ Há variadas citações em jornais sobre as diversas viagens da escritora. Alguns exemplos são a já citada passagem pela região Sul, com a conferência “A mulher e a arte”, um evento em Buenos Aires, cuja palestra resultou no texto *Brasil*, de 1922 (incluído na lista de produções da escritora em anexo nesta dissertação), e uma participação em um evento feminista em Paris, como também já comentamos acima, em que a autora palestra como membro da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

da escritora, preocupada em retratar, ao longo de suas obras, a condição da mulher na sociedade. Para a pesquisadora, a escritora teria realizado um “feminismo possível” em sua época, isto é, ainda que pareça retrógrado ao olhar contemporâneo, dialogava com as pautas políticas das mulheres de seu tempo.

Luca faz um importante esforço em reforçar o feminismo crítico de Júlia, ainda que a ideia de uma linguagem amena e pouco combativa da autora permaneça presente. Se, de fato, a escritora nunca anunciou publicamente ser feminista em palavras literais, também nunca escondeu suas críticas ao campo machista da arte ou seus engajamentos em grupos que defendiam o voto feminino e o divórcio, como já comentado. Suas obras abrangem temas que podem, muitas vezes, ser considerados contraditórios, como os manuais de comportamento *Livro das Noivas* (1896) e *Livro das Donas e Donzelas* (1906), nos quais aconselhava as mulheres sobre o comportamento no ambiente doméstico, e, na mesma época, a publicação de obras como *A viúva Simões* (1897) e o conto “Os porcos”, de *Ânsia eterna* (1903) – tratado no início deste capítulo –, que debatiam criticamente a maternidade enquanto um caminho muitas vezes desconfortável e aprisionador para as mulheres.

Não é possível compreender se esses contrastes eram parte dos jogos que a própria autora tecia com as relações de poder que constituem a carreira de uma escritora na época ou se apresentam possíveis complexidades dentro do seu próprio mundo subjetivo. Talvez um pouco dos dois, talvez nenhum, e ousar dizer que responder essa questão nem é ao menos necessário, uma vez que suas posturas feministas compõem sua obra e constituem críticas fundamentais ao mundo patriarcal que se desenrolava na época, dialogando com a ciência e as transformações do mundo urbano e da vida em sociedade na virada entre os séculos XIX e XX. Seus escritos nos permitem problematizar uma história do pensamento e uma tradição literária femininas e feministas no Brasil, assim como as transgressões das mulheres diante da normatividade social.

Para além da crítica, porém, Júlia Lopes de Almeida, em seus espaços de criação artística, trazia perspectivas femininas sobre o mundo e propostas de outros modos de vida para a sociedade e para as mulheres. Uma de suas posturas era contrapor uma cultura masculina, racionalista e individualista a uma cultura feminina mais relacional e afetiva, capaz de humanizar as relações não só entre as próprias pessoas, como com si mesmas, com o espaço, com a natureza, com o casamento e com a maternidade, com a política e com a arte.

Em *Correio da roça* (1913), por exemplo, Júlia propõe uma fazenda reformulada pelas mãos de cinco mulheres em contato epistolar com uma amiga da cidade, como tratarei

adiante. Nessa obra, o espaço rural, até então administrado por um homem, mostra-se fadado ao fracasso e ao esgotamento – dos recursos naturais, das relações, da beleza –, partindo das premissas da produção capitalista e exploratória, pouco afeita às relações trabalhistas dignas, à promoção de uma cultura de coletividade e à valorização da criatividade. Quando o espaço é tocado pela iniciativa feminina, contudo, transforma-se em ambiente de convívio amistoso, imaginativo e humanitário, reformulando não apenas o espaço físico e as estruturas de trabalho, mas as próprias amizades e a autonomia das mulheres.

Também em *Maternidade* (1925), Júlia traça suas percepções acerca da cultura masculina, pensando a contribuição das mulheres para um mundo público que agora se abria cada vez mais a elas. Tratado pacifista, escrito após a Primeira Guerra Mundial, o texto defende a guerra como parte de uma cultura masculina e racional que não representaria as mulheres. Oscilando entre uma ideia de maternidade naturalizada e a crítica à desigualdade entre os sexos, a escritora argumenta que as mulheres não foram ensinadas a olharem para si e para sua inteligência, mas que, naquela época, já buscavam intervir na política e no mundo público, em especial, promovendo a paz. (ALMEIDA, 1925: 79)

“O resultado da intervenção directa da mulher na sociedade futura, será um mal? será um bem?”, questiona, por fim, em *Maternidade*. (ALMEIDA, 1925: 207-208) Para Júlia, só poderia constituir um bem. Em sua opinião, as mulheres adentram a cultura e a sociedade trazendo o benefício do sentimento e do afeto, permeando o mundo de mais equilíbrio e justiça. É nas mulheres, portanto, que Júlia deposita a potencialidade crítica e transformadora do mundo. São as mulheres, enfim, que, em suas obras, desafiam uma cultura masculina e misógina, pensando de outras formas a maternidade, o corpo, o casamento, o trabalho, os espaços, a própria cultura, a sociedade e a si mesmas.



CAPÍTULO 2 – De *ménagère* a bacante

Ernestina era uma dona de casa perfeita, um modelo no seio da burguesia. “*Ménagère* exemplar”, governava a casa com afinco. “Dedicava-se absolutamente à sua casa” e “vivía sempre ali, inquirindo, analisando tudo num exame fixo, demorado, paciente”, cobrando os criados e mantendo-se caseira, prezando pela sua reputação. (ALMEIDA, [1897] 1999: 35-36) Era, enfim, o “anjo do lar”, a figura da mulher submissa evocada por Virginia Woolf em “Profissões para mulheres”, de 1931.¹⁸

O cotidiano da protagonista de Júlia Lopes de Almeida em *A viúva Simões* (1897), porém, ao virar a primeira página do romance, revela sua face de tédio. Melancólica, Ernestina sentia “a revolta surda contra a pacatez da vida sem emoções, contra aquele propósito de enterrar a sua mocidade e a sua formosura longe dos gozos e dos triunfos mundanos.” (ALMEIDA, [1897] 1999: 38) Ainda se sentindo jovem, com trinta e seis anos de idade, mas com o peso de uma viuvez e de uma filha de dezoito anos sobre suas costas, Ernestina repudiava a lã preta sobre seu corpo e sentia-se presa diante do olhar vigilante do quadro do falecido marido na sala da casa. Sua filha Sara “era o seu conforto e a sua agonia” (ALMEIDA, [1897] 1999: 37): dedicava-se à maternidade integralmente, mas, por conta dela, renunciava a si mesma e aos gozos da sociedade, de que tanto sentia falta.

As coisas mudam de figura, contudo, quando a viúva reencontra Luciano, antigo amor da adolescência. Apaixonada, Ernestina se divide entre manter as aparências de mãe recatada e viver os prazeres com que tanto sonhava. O rapaz, aproveitador e desonesto, enxerga na atitude passional da mulher a imagem de uma “bacante”, de uma figura lasciva e dionisíaca, disposta a satisfazer “o fogo sensual de uma paixão violenta e transitória”, mas nunca de um “amor puro e casto”. (ALMEIDA, [1897] 1999: 118)

Trata-se, então, da história de uma mulher que começa como *ménagère*, mas que, no primeiro “deslize”, é vista como bacante. A escolha do título deste capítulo, portanto, não é em vão. *A viúva Simões* é um romance que trata dos desajustes de uma mulher diante dos dois caminhos que a sociedade lhe oferece: ou a *ménagère* – representação da abnegação feminina – ou a bacante – imagem da mulher devassa, sexual, que não é pura. Vagando entre uma e

¹⁸ No texto, a autora inglesa escreve “E, quanto eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, ‘O Anjo do Lar’. Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher.” (WOOLF, [1931] 2012: 11)

outra, Ernestina se aproxima de uma série de outras personagens de Júlia que, em suas ficções, desafiam a lógica binarista da cultura patriarcal ao assumirem espaços não esperados para as mulheres na época.

Nessa obra em específico, a autora constrói uma narrativa a partir dos conflitos subjetivos dessa personagem principal, que busca insistentemente conciliar o lugar social de mãe e as suas vontades pessoais, mas que acaba, enfim, sacrificando sua própria filha e colapsando praticamente todas as possibilidades para os seus planos, como trataremos adiante. Entre a *ménagère* e a *bacante*, está Ernestina, assim como toda uma multiplicidade de mulheres que vagueiam entre os extremos construídos pela normatividade, deslocadas diante da figura abnegada da mãe e da ideia patologizada da prostituta.

É esse o tema que seguiremos daqui em diante, ao longo deste capítulo: a poética feminista de Júlia Lopes de Almeida como crítica aos cerceamentos sobre os corpos femininos, a uma ciência masculina e normativa que insistia em analisar e classificar a anatomia feminina e a um moralismo sobre os comportamentos femininos. Dessa forma, buscamos apresentar as “Ernestinas” que emergem das ficções dessa autora, isto é, as personagens que se deslocam para outras formas de existir enquanto mulheres, não necessariamente melhores ou piores, mas questionadoras das identidades fixas.

Observando essas questões, podemos notar que o corpo ganha destaque. É a partir de seu exame que as mulheres são julgadas como naturalmente maternas e é pelos comportamentos sexuais que são vistas como adequadas a essa natureza ou não. Se é pelo corpo que as mulheres são biologizadas na racionalidade científica do século XIX – ou seja, postas no lugar da *ménagère*, da mãe abnegada, e vistas como *bacantes* ao fugirem desse espaço –, é também a partir do corpo que reivindicam o prazer sexual e que criticam o casamento e a maternidade compulsória.

Segundo Margaret McLaren (2016), para as mulheres, as normas culturais de feminilidade foram inscritas no corpo individual e, por isso, ele se constituiu como importante local de luta política. (McLAREN, 2016: 121-122) Dessa forma, a noção foucaultiana de “subjetividade corporificada” encontra nas mulheres e, mais do que isso, no feminismo, um grande diálogo, afinal, foram elas que, historicamente, foram associadas ao corpo, às emoções, à natureza e ao descontrole.

A ideia de subjetividade corporificada vai contra a tradição do pensamento ocidental que separa mente e corpo, ou seja, pensa ambos como interligados, já que o corpo constitui o sujeito e também é produzido historicamente. Para Foucault, o corpo “é o local

para a inscrição cultural de valores” (McLAREN, 2016: 111) e não se encontra apartado da consciência ou da subjetividade. Portanto, o poder atua sobre sujeitos que são corporificados, bem como, a partir dos corpos, são constituídas práticas de transgressão. Nas palavras da filósofa,

Resistências podem ser contradisciplinas que desafiam o poder normalizador e produzem transformação em corpos individuais ou no corpo social. A consideração do pensador do corpo como o locus de resistência, pode ser vista simplesmente como a conclusão lógica de um argumento que posiciona a subjetividade diretamente no corpo. O que, além de corpos, pode resistir? É meu corpo que marcha em protestos, meu corpo que vai às eleições, meu corpo que frequenta reuniões, meu corpo que boicota, meu corpo que faz greve, meu corpo que participa em operações tartaruga, meu corpo que se lança em desobediência civil. Corpos individuais são requisito para ação política coletiva. Seja engajando na macropolítica da luta coletiva ou na micropolítica da resistência individual, são os corpos que resistem. (McLAREN, 2016: 152-153)

Se a subjetividade, então, é inseparável do corpo, podemos pensar que as experiências que as mulheres têm com sua corporeidade também conformam suas existências, seus modos de vida, bem como suas transgressões. Afinal, se elas foram ligadas a uma noção de maternidade e inferioridade, também foram proibidas de escrever e entrar nas universidades e julgadas por circularem em espaços considerados masculinos. Por outro lado, esses corpos também se agregaram em reuniões feministas, protestaram, lutaram por um mundo mais igualitário, buscaram prazeres e construíram laços de apoio e amizade. As experiências de captura e deslocamento constituem os indivíduos em redes complexas, conformando suas subjetividades corporificadas.

Esses questionamentos sobre os comportamentos normativos e a subjetividade corporificada também recaem nas relações entre homens e mulheres. São os corpos masculinos que são produzidos para serem fortes, viris, racionais, agressivos, lutarem na guerra, colocarem-se como superiores às esposas. Falar dos corpos femininos – desde como são agredidos até como sentem prazer –, portanto, também é falar das formas como se relacionam com a masculinidade normativa, já que a sociedade é tecida na relação entre os diversos gêneros.

Apoiando-me nos apontamentos de Foucault e McLaren, busco, a partir de personagens de Júlia, como Ernestina, pensar como essa autora propunha, em suas obras, as possíveis relações das mulheres consigo mesmas e com os outros e, logo, com seus corpos,

desde as violências até outras formas de pensar o próprio prazer. Também me apoio nas noções de honra e virilidade para apresentar as críticas da autora aos comportamentos masculinos agressivos diante das mulheres.

Vistas ou como *ménagères* ou como bacantes, as experiências das personagens femininas de Júlia frequentemente não condizem com o binarismo proposto pela moral cristã e pelo pensamento científico. Proponho, neste capítulo, um mergulho em suas multiplicidades, escritas pela pena de uma autora feminista, dentre as quais a própria Ernestina. Logo retornaremos a essa mulher fictícia, mas, antes, convido-os a navegar pela ciência masculina que constrói as imagens da *ménagère* e da bacante, assim como pelos enfrentamentos feministas, que, como as ondas do mar, desestabilizam essas categorias.

2.1 A missão biológica (e divina!)

Em 1910, Júlia Lopes de Almeida publica *Eles e elas* (1910), uma coletânea de ensaios reunidos do jornal *O País*. Originados das colunas “Reflexões de um marido”, “Reflexões de uma noiva” e “Reflexões de uma viúva”, veiculadas no periódico entre 1907 e 1909, os textos intercalam narradores masculinos e femininos e tratam do casamento: os homens, quase sempre caricatos, reclamam das insubmissões femininas, enquanto as mulheres, por sua vez, concentram suas críticas nos comportamentos dos esposos.

Dentre esses escritos, “O rosto triangular...” chama atenção. Nele, um homem casado encontra-se lendo um tratado de ciência fisionômica e se depara com uma série de descrições faciais que corresponderiam a características morais dos indivíduos. Dessa forma, o homem passa a analisar o rosto de sua mulher e atribuí-lo a características como a mentira, a intriga e os vícios, que, segundo o tratado, seriam típicos do formato triangular.

Ainda que a esposa nunca lhe tivesse dado sinais desses comportamentos, o narrador não desconfia da ciência e alega a possível dissimulação das mulheres: “há mil modos de mascarar maus sentimentos e parece que nessa particularidade as mulheres são férteis...” (ALMEIDA, [1910] 2015: 43) O narrador cogita, então, se teria sido mais feliz casando-se com a outra pretendente que possuía, mas a considera igualmente perigosa ao ler que o rosto oval seria associado ao desejo, ao capricho, à teimosia e à infidelidade.

Desconsolado, passa a buscar, então, suas próprias características no tratado. Seu nariz grosso e seu queixo chato, porém, são descritos como sinais de indolência, egoísmo e frieza. Logo, então, o homem argumenta para si mesmo estar enganado sobre sua fisionomia:

seu nariz seria pequeno e arrebitado, revelando inteligência, e seu queixo, claramente quadrado, anunciando coragem. Fecha, então, o tratado, satisfeito por encontrar em si o melhor caráter.

É interessante, portanto, o movimento da narrativa: um homem com seus pré-conceitos encontra em um tratado científico respaldo para suas ideias, isto é, a inferioridade das mulheres. Ao notar que, contudo, havia um conflito entre o texto e seu imaginário egocêntrico, no momento de descrever a si mesmo, o personagem acaba expondo uma ferida desse pensamento: o julgamento sobre as mulheres a partir de pressupostos misóginos e escondidos sob a ideia de verdade, de autoridade.

De forma ácida, Júlia traz uma crítica aos textos científicos que permeavam a sociedade na virada do século XIX para o século XX, denunciando seu caráter parcial, ainda que fosse posto como discurso de verdade. Além disso, apresenta também como essa parcialidade tinha nas mulheres um alvo primordial, colocando-as como volúveis e suspeitas, sustentando, então, o argumento da inferioridade feminina diante da integridade masculina.

Quando falamos de pensamento científico, vale reforçar que ele abrange uma série de intelectuais díspares em temas diversos, mas que compõem uma mesma formação discursiva misógina e racista que sustentava a teoria da degenerescência.¹⁹ Isso significa que os médicos e juristas brasileiros faziam coro às preocupações científicas ocidentais da época em promover a manutenção das hierarquias de raça e gênero. A biologização das mulheres, a temática da família nuclear e a valorização da infância entram, aqui, como parte dessas noções estigmatizadoras, presentes nas obras de pensadores de renome internacional ou mesmo mais locais.

Um dos grandes nomes da ciência da época, o italiano Cesare Lombroso (1835-1909), fundador da antropologia criminal, por exemplo, ficou famoso pelos seus trabalhos de cunho eugenista, nos quais disserta sobre as características físicas equivalentes a aspectos da moral, em um exercício parecido ao do tratado lido pelo narrador do ensaio de Júlia. A diferença de gênero não deixa de ser latente em sua obra: preocupado com a descrição do criminoso masculino nato, no caso das mulheres, a observação é em especial sobre seu comportamento sexual e a degeneração moral.

¹⁹ Um dos principais nomes que cunhou essa teoria foi o psiquiatra Bénédict August Morel, em sua obra *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés maladives*, de 1857. Junto a ele, uma série de cientistas de áreas como medicina e direito publicaram obras e teses sustentando a ideia de que alguns indivíduos podem ser biologicamente inferiores e, logo, responsáveis pela degeneração moral da humanidade.

Em 1895, Lombroso publica, em coautoria com Guglielmo Ferrero, na Itália, o livro *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*. (LOMBROSO; FERRERO, [1895] 2004) Nessa obra, os autores argumentam que as características biológicas, estruturais, anatômicas e psicológicas definem uma normalidade e uma anormalidade entre as mulheres. A mulher “normal”, já pensada enquanto inferior ao homem por sua própria natureza, é colocada como aquela que aceita os locais sociais enquanto mãe e dona de casa, porém, não deixa de ser uma espécie de doente por si só. Já a mulher “anormal”, considerada primitiva, foge dessas características padrões, mostrando-se imoral em termos comportamentais e deficiente no aspecto físico. As “anormais” são divididas, de acordo com Lombroso, em dois grupos: as criminosas e as prostitutas. (LOMBROSO; FERRERO, [1895] 2004: 36)

Os discursos científicos – e em especial os médicos –, tão propagados na época em que Júlia Lopes de Almeida viveu, propunham-se a trazer uma verdade neutra e inscrita nos corpos, biológica. Contudo, ainda que embebida nas teias da cientificidade, a moral cristã e a misoginia desses discursos de verdade saltam aos olhos. Os exemplos são inúmeros mesmo no Brasil, mas podemos ficar, neste momento, com os escritos do Dr. Sebastião Gonçalves da Silva Mascarenhas, apresentados à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 24 de dezembro 1873, exemplo da formação discursiva científica e misógina que se consolidava, então, no Brasil.

A tese *Do aborto provocado* busca sustentar que há uma grave diferença entre um “aborto criminoso” e um “aborto médico”. Para Mascarenhas, “provocar o aborto para esconder o opróbrio da mulher – é lavar uma nódoa com um crime.” (MASCARENHAS, 1873: 3) Portanto, ele argumenta que a prática é abominável quando feita por algum “capricho” das mulheres, como medo das dores ou das mudanças no corpo, e equipara aquela que comete o ato ao “mais vil assassino”, (MASCARENHAS, 1873: 4) expressando seu apoio às leis de punição a esse crime.

Contudo, como bem explicita o Dr. Mascarenhas, deve-se apoiar o aborto necessário para a preservação da vida da mãe e feito sob recomendação médica. Para ele, o médico não é um assassino ao realizar essa tarefa, desde que seja feita por suas mãos, sob seus critérios e métodos “científicos” e a partir de seu julgamento clínico. O corpo da mulher grávida, portanto, não pertenceria à própria mulher, mas ao médico, que deveria decidir pela interrupção ou continuação da gravidez, já que, como fica implícito na tese, as mulheres podem ser “caprichosas” e, logo, incapazes de decisões racionais. Qualquer semelhança com a atualidade não é desproposita...

A misoginia de Dr. Mascarenhas se mistura a um discurso cristão, conforme busca justificar a moralidade no procedimento médico de aborto, no caso em que é julgada clinicamente a necessidade da prática. Nesse sentido, compara a prática do aborto clínico à ação da figura bíblica de Abraão, que se propõe a matar os filhos em nome de Deus, e coloca a função médica como uma espécie de tarefa divina:

Felizmente deixamos de lado os annaes do escandalo e do crime, para nos occuparmos com o abôrto que a sciencia reclama e justifica. Deixamos a mão occulta do assassino disfarçando nas trévas o tremôr do crime, para vermos o medico, elevando-se á maxima sublimidade do seo sacerdocio, cortar sem rebuço, em face de Deos e dos homens, o fio de uma existência que não deve proseguir; para vermol-o executar uma operação de sacrificio com a consciencia calma do dever, e com a mão firme como a de Abraham empunhando a espada para sacrificar seo proprio filho á vontade de Deos. (MASCARENHAS, 1873: 4)

Observando a tese do Dr. Mascarenhas, percebemos a forte ligação entre a moral cristã e a ciência, bem como a grande preocupação desses médicos com os corpos femininos e, mais do que isso, com a possibilidade de que eles se rebelassem. O embate feminista às formas misóginas de pensar as mulheres cada vez mais se fortaleciam na virada entre os séculos XIX e XX, no Brasil. Não é à toa que, se por um lado, Júlia Lopes de Almeida escreve sobre um homem que insiste em descrever a mulher como inferior a ele a partir das características do seu rosto, a escritora também mostra, na mesma obra, a perspectiva feminina sobre esses discursos científicos.

Em *Eles e elas*, as narradoras femininas mostram-se descontentes com os moldes hegemônicos do casamento e da maternidade na sociedade, bem como com a falta de liberdade e autonomia a que são submetidas ao longo de sua vida, sob justificativas que elas constantemente questionam, como a ideia da inferioridade feminina. No texto “Já desanimei...”, por exemplo, a narradora reflete sobre sua infelicidade matrimonial e sobre os pesos morais diferentes colocados sobre o adultério cometido por cada sexo. Segundo ela, a sociedade tem “dois tamanhos”: grande para os homens, que têm total liberdade, e extremamente pequena para as mulheres, constantemente restringidas. Em suas palavras:

Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades...

Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes verdades. Eles teceram a sociedade com malhas de dois tamanhos – grandes para eles, para que os seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós. (ALMEIDA, [1910] 2015: 124)

A fala dessa narradora de *Eles e elas* cria um conflito direto com as ideias do narrador de “O rosto triangular...”, da mesma obra. Ele, na sua posição de homem, busca construir para as mulheres com as quais se relaciona uma imagem de inferioridade ou de degeneração, reproduzindo a formação discursiva hegemônica na época. Associando a elas características consideradas imorais, joga com o tratado científico de modo a fazê-lo condizer com as próprias convicções misóginas. Enquanto isso, em “Já desanimei...”, a mulher nota esse processo de julgamento sobre os corpos femininos como forma de subjulgá-los. Em sua opinião, os homens, criadores das leis e das normas, garantem a si mesmos a autonomia e a ideia de superioridade, enquanto, para sustentar essa posição, relegam às mulheres os rótulos de instáveis, irracionais e incapazes.

Ao colocar essas perspectivas diversas em confronto em uma mesma obra, a escritora potencializa sua crítica feminista. Isso acontece a partir de um contraste, já que a postura do narrador de “O rosto triangular...” é bastante ironizada, até mesmo cômica, enquanto a de narradoras como em “Já desanimei...” carrega um tom mais raivoso, inquieto e inconformado. Também é colocando em diálogo textos como esses que a literata expõe a dificuldade das mulheres em serem ouvidas e respeitadas: enquanto o narrador do primeiro texto prefere confiar nos tratados escritos por homens e julgar a própria esposa, a narradora, no segundo caso, traz suas aflições diante dessa posição de silêncio e desconsideração.

Trata-se, de uma crítica muito próxima à desenvolvida por Virginia Woolf, no já comentado *Um teto todo seu*, de 1929, em que ela observa o uso das mulheres como espelhos que dobram o tamanho dos homens. Ao olhar para elas, eles garantiriam seu lugar de pompa e poder e fortaleceriam sua imagem de força e superioridade. “Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se”, explica a escritora inglesa. (WOOLF, [1929] 1990: 45) É por isso que, para Woolf, os homens se preocupam tanto com as mulheres, criando teses, livros, tratados filosóficos, estudos científicos e tudo o mais que podem para justificar a suposta inferioridade desse espelho e garantirem, assim, sua “autoconfiança”.

Na fala da narradora de *Eles e elas*, Júlia coloca a indignação de uma mulher casada, brasileira e, provavelmente, burguesa ao notar que as desigualdades entre os sexos não é natural. Sua percepção tece redes com a de Woolf, publicada alguns anos depois: os homens tecem a sociedade de forma restrita para as mulheres pois, dessa maneira, garantem

que seu próprio espaço seja gigantesco. Contudo, como ambas as escritoras fazem, esses discursos sofrem críticas e transgressões por parte das mulheres.

A exemplo de Júlia, que notava as nuances extremamente problemáticas da ciência moderna, outras de suas contemporâneas também se atentavam à captura dos corpos femininos e promoviam críticas a essas práticas de normatização e de estigmatização. Um grande exemplo é a anarquista e feminista Maria Lacerda de Moura,²⁰ que, em 1924, publica o livro *A mulher é uma degenerada?*, cujo tom irônico do título anuncia a temática central: o questionamento das ideias sobre as mulheres propagadas pelos estudos dos ditos cientistas de sua época.

Nessa obra, Maria Lacerda debate diretamente com Miguel Bombarda,²¹ psiquiatra que destilou uma série de ideias misóginas em suas obras, mas também com outros doutores de pensamento similar, como o já citado Cesare Lombroso e Enrico Ferri.²² Nas próprias palavras dessa militante anarquista, feminista e professora, mais do que discutir com esses homens, ela discutia “contra a opinião anti-feminista de que a mulher nasceu exclusivamente para ser mãe, para o lar, para brincar com o homem, para divertil-o.” (MOURA, [1924] 2018: 62)

Segundo Sandra Caponi (2019), Maria Lacerda se incomoda com o uso do discurso científico para propagar uma noção de inferioridade das mulheres. Ela propõe, então, apresentar as contradições e inconsistências das afirmações feitas por esses doutores, utilizando-se, para isso, das pesquisas de outras autoridades sobre o tema. Se Bombarda defende que a instrução feminina degenera e esteriliza, tirando da mulher o que seria sua “função natural”, a maternidade, Maria Lacerda inverte essa lógica e pergunta porque a degeneração não poderia vir dos homens, “que usam e abusam do álcool, da morfina, da cocaína, do ópio, e de vícios inconfessáveis.” (MOURA, [1924] 2018: 22) Além disso, questiona se seria possível as mulheres se tornarem tão intelectuais quanto os homens se a elas foi vetado o mesmo acesso à educação.

²⁰ Maria Lacerda de Moura (1887-1945) foi uma professora, jornalista e escritora anarquista e feminista. Viveu no Rio de Janeiro e publicou em jornais, criticando as teorias científicas que colocavam as mulheres como biologicamente inferiores aos homens, tema discutido em seu livro *A mulher é uma degenerada?*, publicado em 1924.

²¹ Miguel Augusto Bombarda (1851-1910) foi um médico e cientista brasileiro que fez carreira em Portugal e exerceu diversos cargos de prestígio.

²² Enrico Ferri (1856-1929) foi um criminologista italiano próximo a Cesare Lombroso, bastante influente no código penal de diversos países até o século XX.

Maria Lacerda de Moura também nota as relações estabelecidas entre a misoginia desses doutores e a moral cristã. Como avalia Miriam L. Moreira Leite, essa feminista assumiu uma posição radicalmente anticlerical ao longo de sua militância, enxergando nas teses médicas e científicas do começo do século XX uma continuidade da ideia de mulher subserviente e responsável pelo pecado, muito propagada pelo clero católico. (LEITE, 1984: 23) Nas palavras de Maria Lacerda, a mulher foi inferiorizada “desde o seu nascimento das costelas de Adão.” (MOURA, [1924] 2018: 57) Tratar-se-ia, portanto, não de algo natural, mas de um processo social, cultural e histórico que, para ela, não estaria dissociado da história do cristianismo.

Ainda que as militâncias feministas de Maria Lacerda de Moura e Júlia Lopes de Almeida possuíssem uma série de divergências, em especial pelo engajamento da primeira na luta anticapitalista, ambas se cruzaram ao longo de suas vidas. Na década de 1910, Bertha Lutz passa a organizar grupos feministas de militância pelo sufrágio feminino, dos quais as duas participarão. Não pudemos encontrar documentos que apresentem encontros físicos entre elas, mas podemos notar que suas redes eram similares e que, durante algum tempo, suas posições políticas possuíam grandes semelhanças. Contudo, Júlia continua ao lado de Bertha Lutz na Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, em 1922, como encontramos nos jornais, enquanto Maria Lacerda, por sua vez, abandona a militância sufragista em 1921, crítica à reivindicação pelo voto, fortalecendo seu posicionamento como anarquista. (LEITE, 1984: 22)

Entre os pontos de semelhança, que vão além da trajetória, também podemos chamar atenção para a preocupação de ambas quanto ao discurso científico misógino que conformava a sociedade brasileira. E, além dessa questão, se Maria Lacerda de Moura preocupou-se, ao longo de sua vida, com a moral sexual cristã e burguesa que cerceava a liberdade das mulheres, Júlia Lopes de Almeida também adentrou a temática em sua ficção, trazendo as capturas e transgressões dos corpos das mulheres para o centro do palco, como aprofundaremos adiante.

Após essa breve análise do pensamento científico masculino da virada entre o século XIX e o século XX e as críticas feministas às formas como ele analisava as mulheres, buscaremos adentrar mais a fundo os temas da maternidade e do desejo. Aqui, então, reencontramos Ernestina, de *A viúva Simões*, e seus conflitos entre o cuidado com a filha e a experiência de viver uma paixão da adolescência.

As faces da maternidade

A viúva Simões caminhava pelo corredor que levava de seu quarto até a grande sala do palacete em que morava. Ao adentrar o cômodo, seu olhar foi intuitivamente dirigido ao quadro do falecido marido, que pairava estático acima da lareira. Ela sentiu, então, o peso daquela presença simbólica, daqueles olhos vigilantes, da expressão séria e petrificada que parecia mirar a quem fosse, em todos os cantos da sala. Ernestina desviou o olhar, constrangida. Tinha a impressão de estar sendo julgada por seus atos, pelos desejos que afloravam, desrespeitando o luto.

A vergonha a impedia de encarar aquele homem que, apesar de morto, permanecia vivo como autoridade da casa. Aos poucos, todavia, o sentimento se transformava em ira. Como viver sob esse peso, sob esse símbolo sufocante? Pisando fortemente no assoalho de madeira, Ernestina caminhou até o jardim e deu ordens ao primeiro empregado que encontrou para retirar o quadro. Não podia mais suportar, sentia-se indignada com esse fantasma que a rondava. Afinal, se o marido morrera, ela estava viva. Tinha direito a buscar novamente a felicidade, a buscar os prazeres que lhe foram negados por tantos anos.

Após alguns minutos, sentou-se no sofá no centro do cômodo e olhou para a parede vazia. O quadrado onde antes ficava o quadro era mais claro do que o resto da parede, deixando evidente a ausência de algo naquele espaço. Contudo, a visão dava alívio àquela mulher. Era a primeira vez em semanas que podia olhar para cima em sua própria sala sem se sentir moralmente condenada, sem se sentir a eterna viúva Simões. Respirou fundo.

A paz, contudo, durou pouco. O olhar logo desviou-se para a poltrona ao lado, onde ainda no dia anterior a filha estava sentada, olhando em direção ao pai enquanto fazia um serão de bordados com a mãe. A lembrança a arrepiou e a culpa, que parecia ter ido embora, voltou arrebatadora. O que diria Sara da ausência da figura do pai quando, mais tarde, fosse à sala e visse o quadrado vazio acima da lareira? Qual justificativa daria à própria filha por ter se livrado da imagem daquele pai, cuja morte ainda doía no coração da jovem de dezoito anos, que não podia compreender a urgência da mãe em deixar o luto?

A expectativa se confirmou poucos minutos depois, quando Sara adentrou a sala de forma ríspida, arfando e com semblante perturbado, com o olhar diretamente dirigido ao espaço da parede onde antes se encontrava o retrato de seu pai. Uma das empregadas da casa havia comentado com a jovem sobre a mãe ter tirado o quadro do lugar. Questionada, Ernestina gaguejou e corou. Desviou o olhar do rosto da filha e decidiu mentir, alegando que

a pintura estava em reparo. Sara não se convencia, mas acatou à promessa da mãe de que ele logo estaria em seu devido lugar.

Quando se viu sozinha novamente, a viúva colocou o rosto entre as mãos. Será que um dia poderia se livrar do fantasma do seu primeiro casamento? Não era só o marido, enfim, que pairava sobre a casa, mas a maternidade. Aquela por quem sentia tanto carinho era fruto de um passado que nunca iria acabar. Sara era a memória viva daqueles olhos do quadro. E, ao contrário deste, ela não poderia simplesmente livrar-se da filha... Ou poderia?

A mulher sacudiu a cabeça. O que estava pensando? Amava Sara e dedicava-se à maternidade com afinco. Além disso, não poderia submeter sua própria família a comentários maledicentes. Precisava enfrentar a situação de outras formas e aprender, enfim, a lidar com os próprios desejos. Por fim, acabou pegando o chapéu para buscar o quadro na casa da antiga ama, onde havia despejado a pintura, esperando se livrar de tudo aquilo que ela trazia consigo. Agora, fazia o caminho exasperada, notando sua ingenuidade. O peso dos olhos daquele homem era apenas um dos que iria ter que suportar.

É assim que se encerra essa cena de *A viúva Simões*, de 1897: com a angústia de uma mulher que se via cercada pela viuvez e pela maternidade. A narrativa de Júlia Lopes de Almeida sobre os dramas subjetivos dessa viúva burguesa no final do século XIX trazem a agonia de uma mulher presa entre as amarras do luto e do recato e que busca escapatórias para viver uma paixão da qual foi privada ainda jovem. Foco da história, os conflitos de Ernestina se expandem cada vez mais em direção ao lugar de mãe: os olhos do marido no quadro da parede era reverberado no rosto de Sara, a filha de dezoito anos que trazia à tona a memória do falecido pai e, com sua presença, lembrava a viúva a todo segundo de seus supostos deveres morais.

A relação de Júlia com a maternidade, em suas obras, se conforma de maneira bastante complexa. Por um lado, a autora, em uma série de ficções, expõe inúmeras dificuldades das mulheres em se adequarem a esse lugar social naturalizado e sacralizado, como Ernestina. Por outro, retoma sua própria figura enquanto mãe para elaborar um discurso de autoridade como escritora, além de, em outras obras, reforçar a importância da maternidade na vida feminina, em especial nos manuais de comportamento.

Em *A viúva Simões*, talvez vejamos um dos maiores exemplos desse mundo complexo que é a maternidade nas obras da autora. A vida dessa dona de casa modelar, que

inicia o romance apresentando uma dedicação exclusiva ao cuidado do lar, é permeada por “horas tristes” em que se revoltava contra “a monotonia daqueles meses que se desfolhavam iguais em tudo, sempre iguais...” (ALMEIDA, [1897] 1999: 36) Segundo Elódia Xavier, desde o princípio a fixação da protagonista com o trato da casa busca esconder seus incômodos com a monotonia de sua vida:

Essa fixação pelos deveres domésticos, narrada de forma enfadonha pela insistência do pretérito imperfeito, revela-se logo um recurso para fugir aos desejos recalçados. Sara, sua filha, é o motivo desse recalque, uma vez que a viúva tem medo de apaixonar-se um dia e trazer para casa um estranho que viria conspurcar a domesticidade caseira. (XAVIER, 2012: 26)

O relato do narrador do romance, aos poucos, traz a dimensão do recalque dos desejos de Ernestina. Se, por um lado, passava os dedos nas panelas, exigia que fossem lavadas repetidas vezes, por outro, enfadava-se com a vida reclusa. Disfarçava, então, a falta dos “prazeres mundanos”: “no trato comum era calma, e tinha sempre o cuidado de não trair as suas horas de desfalecimento, em que lhe passavam pela mente desejos idílios irrealizáveis...” (ALMEIDA, [1897] 1999: 37)

Como observa Xavier, um dos maiores motivos da viúva se submeter ao lugar de “*ménagère* exemplar” é a filha Sara. “Por causa dela renunciava aos divertimentos do mundo, exagerando as suas atribuições caseiras” (ALMEIDA, [1897] 1999: 37), comenta o narrador. A jovem, desde a apresentação da personagem, recebe um sentimento conflituoso da própria mãe. Apesar de todo o amor que Ernestina dedicava à filha, ela parece reconhecer que a maternidade também causava uma série de restrições e exigências da sociedade sobre seu comportamento. Sentia medo de que suas atitudes comprometessem a felicidade de Sara e mantinha a vida reclusa, atitude que se iniciou ainda no casamento, por ciúme do marido.

Levada por esse cotidiano melancólico, Ernestina descobre, enfim, o retorno de Luciano ao Brasil, antigo amor da adolescência que a teria abandonado para viver na Europa. Devido à decepção amorosa, teria se casado, então, com Simões, pai de Sara. “Quando o encontraria? Desejava vê-lo”, pensava ela, após correr os olhos pelo jornal que anunciava sua chegada. “Uma revoada de saudades trouxe-lhe à alma todo o perfume daquele amor passado. Parecia-lhe que estivera todo aquele tempo à sua espera, como uma noiva extremosa e fiel...” (ALMEIDA, [1897] 1999: 43) Tinha, porém, muito receio, afinal, já se iam dezenove anos desde que o romance acontecera.

O sentimento de Ernestina vagueava entre firmar a posição de “ressequir o coração de moça” e dedicar-se inteiramente à filha e, por outro lado, pensar em Luciano e relembrar os vestígios daquele amor. Esses pensamentos são interrompidos pela visita do próprio rapaz, que surpreende a viúva. Entre embaraços e conversas sobre o passado, emerge o arrependimento do casamento que teria feito por despeito ao abandono.

A magia do momento de sedução é interrompida pela lembrança da filha, que Ernestina insiste em apresentar a Luciano. O rapaz se espanta e deixa transparecer seu desagrado, vendo em Sara o fantasma do falecido marido da viúva. Nesse primeiro reencontro, estabelece-se, então, o conflito que dá tom ao romance: Ernestina se vê cada vez mais dividida entre o mundo da maternidade e a possibilidade de viver sua paixão.

Como pontuamos, a experiência de ser mãe é uma temática que percorre boa parte das obras de Júlia, compondo, muitas vezes, teias de múltiplos posicionamentos. Próximo à publicação de *A viúva Simões*, a autora publica o primeiro dos seus manuais de comportamento, *Livro das noivas* (1896). Nessa obra, ela se dedica a fornecer dicas a leitoras sobre os preparativos para um casamento e os comportamentos considerados “adequados” a uma esposa e mãe. Seus conselhos caminham em direção ao novo modelo higiênico da família nuclear e burguesa: o asseamento da casa e da roupa, a gestão dos criados, a educação dos filhos e a relação de afeto com o marido.

Por outro lado, a autora argumenta em favor da educação feminina, alegando a importância da leitura e do trabalho em uma época em que muitas delas tinham suas ações restringidas por pais ou maridos. Júlia alega que “o livro é um amigo (...). Repudial-o seria loucura.” (ALMEIDA, 1896: 38) Para sustentar sua visão, parte de um argumento muito utilizado por feministas naquele momento, isto é, que uma jovem educada seria uma mãe melhor, por ser mais “apta para dirigir a educação dos filhos, dando-lhe superioridade e largueza de vistas.” (ALMEIDA, 1896: 38)

A autora, porém, defende que cabe às mães a responsabilidade de criar “bons cidadãos”, argumento que muito se aproxima dos modos como alguns médicos referem-se à maternidade nesse momento. O Dr. Álvaro Roca Dordal, por exemplo, argumenta, em sua tese sobre gravidez para a Faculdade de Medicina de São Paulo, que a “função natural e social da mulher é gerar o filho que nutre e educa, entregando-o à família, à nação e à espécie.” (DORDAL, 1923: 13) O médico – pequeno exemplo de uma formação discursiva consolidada – sustenta que é responsabilidade da mulher se preservar na gravidez e na maternidade para prover a nação de cidadãos “higiênicos”, saudáveis.

Vale ressaltar, contudo, que se a literata argumenta, em *Livro das Noivas*, que “ser mãe é renunciar a todos os prazeres mundanos” (ALMEIDA, 1896: 172), logo depois apresenta a série de conflitos subjetivos pela qual passa uma mulher ao ter a experiência da maternidade, isto é, a felicidade concomitante com os sacrifícios e as preocupações em nome do bebê, “que lhe suga o sangue, que lhe magoa os braços, que a enfraquece, que a enche de sustos, de trabalho e de prevenções.” (ALMEIDA, 1896: 172) Ainda que dialogue diretamente com a noção de maternidade dos doutores de então nesse manual, sua perspectiva já salienta as dificuldades de renunciar a si mesma, atitude esperada das mães.

Esses escritos de Júlia parecem dialogar com seu romance *A viúva Simões*, publicado um ano depois, de forma bastante conflituosa. Se no manual, a postura preponderante da autora é defender um comportamento normativo para as mulheres – ainda que com alguns momentos de desvio –, no romance, a ficção se abre para uma densa problematização do mundo materno, trazendo os conflitos subjetivos de uma mulher infeliz com o lugar de mãe e dona de casa, para onde também caminham outras ficções da autora, como mostraremos adiante.

Em *Livro das Donas e Donzelas* (1906), outro manual de comportamento publicado dez anos depois do primeiro, a autora busca uma escrita mais intimista, utilizando-se de recursos linguísticos que a possibilitam dialogar diretamente com as leitoras. Uma de suas preocupações nesse manual é o aleitamento materno, tópico também higienista que ocupa espaço nos escritos de algumas outras feministas, como Nísia Floresta.²³

Todavia, nessa obra, já transparecem algumas ideias mais distantes da medicina da época e seus discursos misóginos, ainda que a naturalização da maternidade continue em pauta. O maior desses conflitos é a defesa aberta de Júlia ao movimento feminista e às suas reivindicações por respeito e igualdade:

O que ele (o tempo) impõe hodiernamente à mulher é o desprendimento dos preconceitos, a luta, sempre dolorosa, pela existência, o assalto às culminâncias em que os homens dominam e de onde a repelem. Mas, seja qual for a guerra que lhe façam, o feminismo vencerá, porque não nasceu da vaidade, mas da necessidade que obriga a triunfar. (ALMEIDA, 1906: 72-73)

²³ Nísia se posicionou a favor do aleitamento pela própria mãe em diversos momentos. Em *Cintilações de uma alma brasileira*, publicado em italiano, em 1859, e mais especificamente no capítulo “A Mulher”, a pensadora brasileira e feminista disserta sobre as péssimas condições em que os bebês eram criados nas casas de amas contratadas, na França. Referência completa: FLORESTA, Nísia. “A mulher”. In: *Cintilações de uma alma brasileira*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997. p. 85-150.

Sua defesa da leitura e da educação feminina, que já transpareciam em *Livro das noivas*, ganha um tom aprofundado quando a literata se refere à mulher intelectual em *Livro das donas e donzelas*. Nele, a autora sustenta que “apesar da antipatia do homem pela mulher intelectual”, tentando ridicularizá-la, as mulheres “procura[m] enriquecer a sua inteligência frequentando cursos que lhe ilustrem o espírito e lhe proporcionem um escudo para a vida.” (ALMEIDA, 1906: 36) Essa preocupação com a mulher intelectual ou mesmo artista também se mostram uma questão importante na sua conferência “A mulher e a arte”, explorada anteriormente, na qual a escritora faz um elogio às mulheres que ousam fraturar a noção de conhecimento e criação artística como atributos masculinos.

Segundo Deivid A. Costruba, esses manuais de Júlia trazem, concomitantemente, posições que condiziam com discursos morais e higienistas da época e posicionamentos mais progressistas, como ao redor da educação feminina. Para o pesquisador, o interesse da autora na publicação dessas obras poderia se relacionar a sua própria complexidade, navegando entre preceitos higienistas e feministas, mas também a um interesse na inserção profissional e no retorno financeiro como uma mulher escritora. Em suas palavras,

Ao se propor a escrever obras destinadas à moral das crianças e à instrução feminina, referendou sua inserção neste mundo letrado (...). Neste sentido, somado a este fato, mais a excelente vendagem destes manuais, Júlia Lopes de Almeida conseguiu se destacar no universo literário masculino e tornou-se uma escritora reconhecida por seus pares (...). (COSTRUBA, 2011: 83-84)

Já no mais tardio *Maternidade* (1925), tratado também já comentado, Júlia apresenta continuidades sobre sua forma essencialista de pensar o lugar de mãe, mas, ao mesmo tempo, aprofunda ideias bastante controversas para a época. Como exposto no capítulo anterior, nesse texto, a autora defende uma postura pacifista diante da guerra, argumentando em favor de uma cultura feminina embasada na empatia, advinda da experiência de ser mãe.

Então com mais de sessenta anos na época da publicação de *Maternidade*, a escritora ainda trata de uma natureza maternal, de uma “função biológica”, argumentando que “em todos os animais o instinto do amor materno produz heroísmos, mas em nenhum ele se anuncia como na mulher com tanta antecedência. (ALMEIDA, 1925: 107) A biologização dos corpos femininos, porém, abre um leque de argumentos sobre a importância das mulheres

interferirem na política e na cultura e ocuparem mais espaços na sociedade, já que ela seria a responsável pela “Paz Permanente”. (ALMEIDA, 1925: 79)

Ao contrário de uma série de discursos moralistas que podemos ver reproduzidos até na atualidade, em *Maternidade*, a literata defende as “mães solteiras”, as mulheres que criam seus filhos mesmo com o abandono paterno, classificando-as como heroínas. Também traça um grande elogio às enfermeiras que atuaram na guerra e destaca a positividade da “mulher moderna”, que é preparada para a ausência do marido e para o trabalho.

Para Peggy Sharpe, essas nuances contraditórias entre manuais, tratados e romances expõem feridas da maternidade na sociedade. “As tensões geradas pela tentativa de conciliar as demandas sociais de sua existência [das mulheres] são de certa forma transferidas para as histórias protagonizadas pelas mulheres dos seus romances” (SHARPE, 1999: 19), argumenta a pesquisadora. Ou seja, para ela, Júlia Lopes de Almeida buscou escrever sobre conflitos subjetivos que atingiam mulheres como ela, que transitavam entre o mundo dito privado, da família e do lar, e o público, do trabalho e da escrita.

De acordo com Sharpe, as representações de Júlia também dialogaram com a construção da imagem de mãe dedicada, de “anjo do lar”, como forma de “minimizar as tensões” de ser uma mulher escritora no final do século XIX e início do século XX, argumento muito similar ao de Costruba. Esse jogo entre as imagens de profissional das letras e dona de casa, muitas vezes construído pela própria autora em suas declarações públicas, também é consolidado por terceiros, como seus colegas do campo artístico.

O maior exemplo é a entrevista já comentada que a autora concede a João do Rio, em 1904. Nela, o escritor revela suas impressões de dedicação da escritora ao lar e deixa a entender a harmonia com que a autora vivia entre a família e o trabalho. As falas de Júlia, contudo, tratam de sua dificuldade de escrever devido à intromissão dos filhos ou à necessidade de dar atenção às tarefas domésticas. Nas palavras da autora, “há uma certa hora do dia em que as coisas ficam mais tranquilas (...). Mas não há meio de esquecer a casa.” (RIO, 1904: s. n.) Para Peggy Sharpe, as ironias da autora são deixadas de lado pelo entrevistador, um literato homem, mais preocupado em reforçar a imagem da autora como, antes de tudo, uma “mulher de família”. Analisando em específico essas declarações, Sharpe diz que:

A sutil ironia almeidiana pode ser vista como um mecanismo de defesa que efetivamente suaviza as tensões causadas não apenas por sua postura enquanto profissional da escrita, mas também pelos papéis

mutuamente exclusivos por ela desempenhados em sua vida pessoal e profissional: os de esposa/mãe/administradora do lar e os de artista/escritora. A presença desse contraste ajuda a reforçar o inevitável desconforto e fragmentação que ela experimenta ao tentar harmonizar vários papéis, especialmente quando um deles é ainda socialmente inaceitável. (SHARPE, 1999: 18)

A complexidade com que o tema da maternidade surge nas falas e escritas de Júlia aparecem em toda sua carreira, de diferentes formas. Se Sharpe defende que as contradições sobre a experiência de ser mãe estão presentes nas obras da autora por fazerem parte de seu cotidiano pessoal, é difícil dizer se essa é a única motivação possível para que a escritora abordasse tão ferrenhamente a questão. De qualquer forma, a escolha por fazer das mulheres as protagonistas de suas ficções traz à tona temáticas de suas experiências. Cheia de nuances, a questão da maternidade se debatia entre o discurso médico conservador e os ideias mais progressistas do feminismo, tecendo uma colcha de possibilidades entre afetos, sentimentos, corpos, problemas e realizações.

Dentre as múltiplas formas de abordar as existências femininas, Júlia pareceu ter como um dos focos a possibilidade de ser mãe e as diversas maneiras de construir-se nesse lugar. Se, após ler os manuais, a escritora parece defender a maternidade como único caminho possível para as mulheres, a leitura de textos de mesma autoria, como *A viúva Simões*, conformam um denso espaço no qual a autora permitiu criar formas mais trágicas de experimentar o mundo do “anjo do lar”, muitas vezes trazendo seu lado mais perverso e conflituoso.

De fato, em *A viúva Simões*, a história tende a cada vez mais caminhar para o conflito da protagonista com a maternidade. Após a primeira visita de Luciano, na qual já se explicita o sentimento confuso de Ernestina pela filha, a viúva muda completamente seu comportamento. Primeiro, decide ir à cidade comprar cortes de tecido, com o intuito de encontrar o rapaz ao acaso. Depois, ignorando o luto, decide ir ao teatro com a filha, também buscando um encontro com Luciano. Por fim, recebe-o para um jantar, no qual é constrangida por Sara e suas lembranças do pai, que causam desconforto entre Ernestina e o rapaz. Na ocasião, ele sugere mais enfaticamente que a viúva deveria “se livrar” da filha, casando-a o quanto antes.

A narrativa deixa entrever pequenos detalhes na postura da protagonista que dão cada vez mais sinais da perturbação da suposta ordem doméstica. Logo que vê Luciano pela primeira vez, por exemplo, a viúva deixa cair sua aliança de casamento e abandona-a perdida

por muito tempo, até sua filha questionar a ausência do anel em seu dedo. Em um momento de esquecimento, também pede a Sara que toque piano, ao que ela rebate ser ainda período de luto. Pouco tempo depois, Ernestina já se livra do fardo do tecido negro da viuvez recente e aparece vestida em cores claras, o que também causa estranhamento. As mudanças culminam na já comentada retirada do quadro do marido da sala do palacete, com a uma fortalecida desconfiança de Sara. Nesse meio tempo, em seus devaneios solitários, Ernestina “chegou a lamentar o nascimento da filha” (ALMEIDA, [1897] 1999: 91), pensamento que busca repudiar, mas que parece ser cada vez mais insistente em sua mente.

Uma cena marca a mudança na postura da protagonista em relação à maternidade. Decidida a agradar Luciano, resolve receber em sua casa um inimigo do seu falecido marido. Quando Sara descobre a situação, tem um surto de raiva e destrói parte do jardim do palacete. Perguntava-se sobre a mãe: “por que mudava de dia para dia o seu caráter? (...) que mistério seria esse que ia afastando dela, evidentemente, todo o carinhoso e doce amor de Ernestina?” (ALMEIDA, [1897] 1999: 112) A viúva, por sua vez, constrangida e impaciente, finalmente expõe estar cada vez mais convencida da inconveniência da filha e a provoca, dizendo que “se não deseja sujeitar-se à minha vontade, case-se!” (ALMEIDA, [1897] 1999: 112)

Os conflitos e boatos ao redor do envolvimento de Ernestina e Luciano levam a viúva a decidir levar a filha para uma viagem a Friburgo, em uma visita a parentes. Contudo, quando a garota retorna, após alguns meses, uma grande virada acontece no enredo. O rapaz, que antes nutria forte antipatia por Sara, agora passa a vê-la de forma mais positiva, revelando, aos poucos, algum tipo de paixão, em especial por vê-la como um corpo virginal e jovem:

Era como se de repente o vácuo da sua casa solitária se tivesse tornado em um corpo de mulher moça e contente, e lhe reclamasse tudo o que lhe faltava... e parecia-lhe então que Sara fora momentaneamente a alma daquele ninho que ele enfeitava, amava, e que encontrava sempre mudo, frio, morto, incapaz de corresponder ao seu carinho!

E Ernestina? Parecera-lhe nesse dia um pouco avelhantada, medrosa de expansão. E teve pena daquela alma de criança, fechada em um corpo já em decadência... Entretanto ela era mais formosa que a filha, e não era à filha certamente que ele amava!

Desde esse dia Luciano não deixou de ir nem uma só tarde a Santa Teresa. E era sempre Sara quem o vinha receber, enquanto Ernestina o esperava, risonha e calma, na sua varanda entrelaçada de flores. (ALMEIDA, [1897] 1999: 143)

As comparações que começam a aparecer para Luciano também se consolidam para a viúva, que, cada vez mais, repara no interesse do rapaz por Sara. Nesse ponto do romance, a paixão de Ernestina já se coloca como um grande ponto de desestabilização do suposto amor maternal que destinava à filha. Percebendo que Luciano fugia agora à proposta de arrumar um pretendente para casar a jovem, a protagonista se põe em franca disputa com Sara, usando de artifícios como a sedução para garantir seu lugar. “Sara é moça”, pensa ela, “mas eu sou mais bonita!” (ALMEIDA, [1897] 1999: 159)

O desespero se fortalece cada vez mais para Ernestina, que se percebe velha diante da juventude da filha. Sufocava-a a crise de enxergar-se como uma mulher viúva, de quase quarenta anos e mãe, pois notava que Luciano via em Sara uma moça virgem, inocente, pura e, mais do que isso, jovem. Ao mesmo tempo, Ernestina também tinha medo dos comentários que podiam emergir na sociedade se abertamente oferecesse a mão da filha para casamento, passando a imagem de tentar se livrar dela. Sua esperança, então, recaía cada vez mais na indiferença de Sara pelo rapaz, o que o faria se contentar com o seu amor. Como a própria personagem expõe em seus pensamentos:

A rivalidade com a filha exacerbava isso. A mocidade de Sara era a sua tortura. Invejava aqueles dezoito anos, aquela alma primaveril, aquele rosto fresco e tranquilo. Estremecia com medo da velhice, da sua fatal e terrível decadência que sentia já perto, muito perto!

Suprimir Sara, pelo casamento, era o seu sonho de ouro! Na sua imaginação doente surgiram ideias extravagantes. Pensou em ir ela mesma, procurar o Eugênio Ribas, ou fazer-lhe constar, pelo Nunes, que daria um grande dote à filha...

Ernestina era delicada e repeliu depressa essa lembrança. Seria expor a filha a comentários, isso nunca! Como sair daquele embaraço? Queria vencer, custasse o que custasse. Seria abominável que Luciano lhe fugisse uma segunda vez! A sua esperança era de que a filha não retribuiria nunca o amor dele! (ALMEIDA, [1897] 1999: 164)

As expectativas de Ernestina tornam-se frustradas pouco tempo depois: ao saber da intenção de casamento que outro homem nutria por ela, Sara revela à mãe negar a proposta por estar apaixonada por Luciano. Em um surto, a viúva acaba por confessar à filha seu *affair* de duas décadas, revelando todas as promessas do rapaz e a história de seu envolvimento. “Para ti ele é um amor que começa (...) e para mim ele é a vida, toda a minha mocidade!”, lamenta. (ALMEIDA, [1897] 1999: 166) Nesse momento, a personagem se humilha para Sara e implora que ela abdique de seu amor. Dessa forma, a situação inverte o socialmente

esperado: ao contrário da mãe abnegada, Ernestina é quem decide não mais abrir mão de seus desejos em nome da filha, pedindo para que ela ocupe esse espaço de renúncia de si:

Abandona essa ideia! Tens um futuro tamanho!... amarás depois outro homem, mais novo, mais belo, mais digno de ti! Eu é que estou no fim... eu é que já não tenho esperança e que morrerei se ele me desprezar! [...]

Não imagines o sacrifício que tenho feito para te esconder este amor! E ele é tão velho em meu coração! Quando te gerei, quando te sentia nas minhas entranhas ou que te suspendia no meu seio, ele já palpitava em mim, com o mesmo fogo, com a mesma violência! (ALMEIDA, [1897] 1999: 166-167)

A partir dessa revelação, Sara tem um surto de raiva, uma espécie de síncope, e cai de cama, muito doente. A febre cada vez mais piora e Ernestina, muito culpada, também adoece. Luciano interfere e busca ajudar a ambas, mas, depois de todo o conflito, acaba sendo expulso da casa e da vida dessas duas mulheres. Quando a viúva se recupera, descobre que a filha já não era a mesma: estava “idiota”, como se dizia na época. Precisaria de cuidados até o fim de seus dias, tornando-se uma dependente. A Ernestina, então, coube o destino de passar o resto de sua vida aos pés de Sara.

De acordo com Norma Telles, o final do romance traz um final drástico a uma personagem feminina que se desviou da ideia normativa de casamento e maternidade. Dessa forma, a loucura, a reclusão e a doença se mostram como uma espécie de simbologia da falta de saídas, uma crítica às poucas possibilidades que as mulheres tinham em suas vidas. Como analisa Telles, na disputa entre uma mãe sedutora e uma filha ingênua, “ambas enlouquecem e permanecem encarceradas nos anseios e culpas de uma vida sem nenhuma perspectiva a não ser o casamento”. (TELLES, 2005: n. p.)

É a partir do corpo que essas mulheres sofrem com uma série de julgamentos morais, por onde tentam escapar das normas sociais e, por fim, onde se manifestam os sentimentos. A experiência da maternidade e do casamento são sustentados no corpo de Ernestina, com quase quarenta anos, conhecedora das práticas sexuais, aspectos que a colocam em um espaço de reclusão que, quando rompido, torna-se alvo de críticas; enquanto isso, o corpo de Sara carrega a virgindade, a juventude, e é incapaz de lidar com a decepção extrema. É sobre o corpo de Ernestina que pesa a roupa negra do luto e que emerge o frescor da paixão. Também é seu corpo que é objeto de desejo de Luciano. A doença que se manifesta nessas mulheres é a expressão também corporal desses desajustes, desses conflitos.

O enredo termina com um último capítulo de uma página, que narra uma única cena: após algum tempo, Ernestina, ao lado da filha, na varanda, observa zarpar o barco em que ia Luciano, deixando novamente o Brasil. Resignada, a viúva assiste o ponto final de sua história, enquanto o rapaz, por sua vez, parte para continuar sua vida, buscando novas possibilidades de futuro. Como a própria criada de Ernestina diz para Luciano quando a viúva decide expulsá-lo de casa, os traumas permaneceriam com aquelas duas mulheres, enquanto ele logo seguiria outro rumo:

- Está tudo acabado...
- Para Ernestina e para Sara, com certeza.
- E para mim...
- Isso... duvido! Conheço os homens, as impressões neles não duram como em nós... (ALMEIDA, [1897] 1999: 206)

Pouco tempo após ser expulso da casa de Ernestina, Luciano opta por deixar para trás, em outro continente, a culpa da discórdia que acarretou. Já o lugar de mãe, para Ernestina, mantém-se por sua decisão de voltar-se à filha e abandonar, enfim, a possibilidade de viver uma paixão. A maneira trágica com que o enredo tem o seu desfecho em *A viúva Simões* e a série de críticas feitas à diferença entre os gêneros nas possibilidades de vida reforçam as dissonâncias nas formas de tratar a maternidade que aparecerem nas obras de Júlia. Como adverte também Norma Telles, o ideal materno tão defendido nos manuais de comportamento da autora ganha, nas suas ficções, um lado sombrio. Em suas palavras:

A maternidade tão exaltada por Júlia Lopes de Almeida nos livros das donzelas e noivas, torna-se algo atormentado e monstruoso. Ela perdera dois filhos pequenos, o que pode ter agravado suas angústias, mas não resta dúvida que faz uma relação entre o nascimento e morte, entre maternidade e deformidade. Em vários romances a mãe é vampirizada pela filha, em sentido metafórico, não sobrevive ao seu crescimento e morre. O que diz do desespero das personagens ante a repetição do inevitável destino feminino; mas mostra também que, a aparente docilidade ao lidar com a cultura patriarcal, esconde monstruosas imagens de cólera. (TELLES, 2012: 482)

O que Telles chama de lado “monstruoso” da maternidade remete aos comportamentos que rompem com a normatividade e expõem os conflitos que as próprias mulheres possuem diante de um sentimento que não é natural, o “instinto materno”. Ainda que o discurso médico o defenda como inscrito na biologia feminina, a ideia moderna de mãe,

como apontam diversas pesquisadoras, é construída na cultura ao longo da história, produzindo subjetividades e relações com os corpos.

Em seu clássico estudo sobre “o mito do amor materno”, Elisabeth Badinter (1985) traz a historicidade da ideia de maternidade natural e de dedicação incondicional que se consolida a partir do século XVIII, no Ocidente. O argumento de Badinter é de que, se até esse momento, a autoridade paterna era suprema, a partir de então, a maternidade ganha protagonismo. Logo, torna-se um grande alvo das pesquisas da ciência moderna emergente e adquire um lugar fundamental nos discursos de defesa da moral e da nação.

Esse movimento, para ela, se daria por um processo triplo: primeiramente, as novas noções econômicas de população, Estado e trabalho passam a sustentar a importância das crianças como futuros cidadãos, responsáveis pela manutenção da nação. Segundamente, uma filosofia iluminista se consolida, preocupada com a ideia de igualdade e liberdade tanto quanto com garantir a manutenção de certas normas sociais, como as de gênero. Seu expoente é Rousseau, que sustenta novos estatutos sobre a natureza de cada sexo, atribuindo às mulheres o caráter do cuidado nato. E, em terceiro lugar, emerge um discurso voltado às mulheres, sustentando sua responsabilidade em preservar a moral e a sociedade a partir de um comportamento dedicado à família, que se contrapõe à ideia de devassidão e antinatureza daquelas que se negam a serem mães.

Dessa forma, consolida-se a imagem da “nova mãe”, que preza pela infância, pela educação moral das crianças, pela higiene do lar, passando pelo controle da alimentação e da limpeza, pela vigilância no aleitamento e pelos comportamentos cuidadosamente indicados pelos doutores. Contudo, Badinter reforça: muitas foram as mulheres que não se adaptaram a esse novo modelo, em especial as de classes mais baixas e as intelectuais. “A mãe ‘moderna’ pertence à média burguesia”, comenta. (BADINTER, 1985: 217)

Os argumentos de Badinter são reforçados por pesquisas mais recentes, como a de Gabrielle Houbre (2006), que também considera a historicidade do sentimento de amor materno. Segundo ela, o século XVIII marca o surgimento da ideia de “natureza feminina” embasada na noção de diferenciação sexual, tanto no campo do pensamento moral e filosófico – e aqui ela também destaca a “contribuição” de Rousseau – quanto nas pesquisas médicas. Ambos os campos caminham em direção a relacionar os corpos femininos à sensibilidade, à natureza, à instabilidade e, mais do que isso, a sua capacidade de ter filhos.

Se Rousseau, em *Emílio ou da educação*, de 1762, trata de Sofia, a companheira dedicada do “homem ideal”, alegando que “a mulher é feita para agradar e ser subjugada”

(ROUSSEAU, [1762] 1979: 306), vale ressaltar que sua voz é parte de um grupo de outros pensadores que também possuíam a mesma postura. Tais ideias ressoam nos discursos de inúmeros doutores e estudiosos contemporâneos e posteriores, mas também em outras localizações geográficas, como no próprio Brasil, no qual já esbarramos em médicos como o Dr. Álvaro Roca Dordal, defensor da função natural da maternidade como manutenção da “ethica e hygiene social.” (DORDAL, 1923: 13)

Como Margareth Rago comenta, porém, na mesma direção de Norma Telles, Badinter e Houbre, as mais diversas mulheres expressaram seus incômodos com essa ideia de maternidade ideal que se consolidava, a exemplo das anarquistas. Muitas se engajavam contra a moral burguesa e cristã que constituía o moderno amor materno, com críticas radicais como “a virgindade é quase um crime”, frase publicada em um poema no jornal *A Plebe*, de 1917. (RAGO, [1985] 2014: 139) Dentre operárias, intelectuais e militantes, entre muitas outras, haviam fortes críticas ao casamento e várias se organizavam em redes feministas.

Retomando Júlia Lopes de Almeida, notamos que, em obras como *A viúva Simões*, a escritora tratava de corpos femininos que se debatiam entre o ideal materno e o seu desvio. Pertencendo a esse grupo de feministas que, entre o final do século XIX e começo do século XX, pensavam sobre a noção de natureza feminina que então se propagava pela emergente medicina moderna, a escritora fez de suas obras espaços de narrativa sobre a complexidade subjetiva das mulheres. Nesse sentido, falamos aqui de uma subjetividade que lemos como corporificada, embasando-nos nas leituras da epistemologia feminista contemporânea e em Michel Foucault. A literata não separa, ao falar das mulheres em suas ficções, o corpo físico da mente, mas, pelo contrário, apresenta como essa biologização cria angústias, conflitos e desejos de transformação.

Podemos trazer mais exemplos de sua escrita que contemplam essa reflexão. Em *Ânsia eterna* (1903), o já comentado conto “Os porcos”, escrito na década de 1890, próximo a *A viúva Simões*, chama atenção pela forma “monstruosa” com que é narrada a maternidade. Nessa história, uma jovem cabocla chamada Umbelina fica grávida do filho de seu patrão, um grande proprietário de terras. Considerada “desonrada”, foi surrada e ameaçada pelo pai de ter seu filho jogado aos porcos.

Tal cena perturbava a jovem, não por querer, de fato, criar o filho, mas por achar esse fim degradante. Pensava, então, em outras formas de se livrar da criança, vingando-se do jovem que a deflorara e que a traíra, casando-se com uma jovem rica, branca e virgem. “Não queria bem o filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira. Matá-lo-ia,

esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca!” (ALMEIDA, [1903] 2013: 37), pensava ela enquanto caminhava madrugada adentro, rumo à casa senhorial, em trabalho de parto.

Ela decide, então, matar a criança às portas da casa do rapaz, fazendo-o ouvir seu choro para que ele o guardasse na memória para o resto de sua vida. O ato era um desespero diante das múltiplas rejeições: do amante, que a trocou por uma jovem da elite, e da própria família, que considerava sua gravidez uma imoralidade. Como é narrado no conto,

A sua 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.

Uma vingança doida e cruel aquela, que se fixara havia muito tempo no seu coração selvagem.

A criança tremia-lhe no ventre, como se pressentisse que entraria na vida para entrar no túmulo, e ela apressava os passos nervosamente por sobre as folhas da trapoeiraba maninha.

Ai! Iam ver agora quem era a cabocla! Desprezavam-na? Riam-se dela? Deixavam-na à toa como um cão sem dono? Pois que esperassem! E ruminava seu plano, receando esquecer alguma minúcia...

Deixaria a criança viver alguns minutos, fá-la-ia mesmo chorar, para que o pai lá dentro, entre o conforto do seu colchão de paina, que ela desfiara cuidadosamente, lhe ouvisse os vagidos débeis e os guardasse sempre na memória, como um remorso.

Ela estava perdida. Em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas... e Umbelina praguejava alto, ameaçando de fazer cair sobre toda a gente a cólera divina! (ALMEIDA, [1903] 2013: 38-39)

A narrativa descreve as contrações, as dores que, passo a passo, imobilizavam aquela cabocla. Quase desmaiando, já no chão, finalmente tem seu parto. Ela corta o cordão umbilical com os dentes, evitando olhar para o rosto de seu filho, pelo qual não queria nutrir sentimentos. Os sangramentos não paravam, porém, e, aos poucos, a jovem vai desfalecendo, deixando o filho pender de seus braços.

Sem poder se mover, Umbelina observa, nesse momento, um vulto gordo de porca se aproximar. Ouve seu grunhido e, com desespero, o grito do bebê. Contudo, o último fio de vida se esvaía do corpo da jovem. Antes de morrer, a última cena que observa é aquele gigante vulto carregando entre os dentes o que parecia ser um “montão de carne”. (ALMEIDA, 1903/2013: 43) Era o sombrio destino da ameaça do pai, então, cumprindo-se.

Júlia comenta essa história na entrevista de João do Rio, alegando que seria uma de suas únicas narrativas embasadas em algo que de fato acontecera. “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”, lembra. (RIO, 1904: s.n.) A brutalidade do enredo, denunciando a solidão de uma mulher grávida, renegada, ganhou o prêmio da *Gazeta de Notícias* de 1894, como abordamos anteriormente. Como comentado, o conteúdo da história talvez lance luz sobre o fato da autora ter se inscrito no concurso com um pseudônimo masculino, já que a narrativa de um parto e de um infanticídio constituem, de longe, uma narrativa inesperada para mulheres naquela época. Delas, era esperada – e ainda é, em alguma medida – a temática do romantismo e da vida privada, como lembra Zahidé L. Muzart (2007).

Em “A Caolha”, conto que também está presente na coletânea *Ânsia eterna*, a narrativa também se desdobra para a perversidade da abnegação materna. Nessa história, um jovem sofre com as piadas e humilhações dos colegas, desde a escola até, mais velho, no trabalho. Essas zombarias advinham da figura de sua mãe: uma mulher caolha, com “uma fístula continuamente porejante” no olho esquerdo, a qual causava “terror às crianças e repulsão aos adultos.” (ALMEIDA, [1903] 2013: 115) A aparência daquela figura completava sua imagem de abjeção: era magra, alta, ossuda, o cabelo tinha um aspecto sujo e tinha poucos dentes na boca.

Cada vez mais, essa mãe passava a perceber a repugnância do filho, mas resignava-se. Até que, um dia, o jovem se apaixona e pede a mão de uma moça em casamento. A condição posta pela garota, porém, é que ele se afaste definitivamente da mãe. Ele decide ceder, apesar da dolorosa separação, e, mentindo para a mãe, diz que passará a alugar um quarto perto do trabalho. A caolha, contudo, logo percebe que o verdadeiro motivo é a vergonha do filho e o põe para fora, chamando-o de “embusteiro”.

Ressentido, o jovem sente vergonha de procurar pela mãe novamente, sabendo que a tinha magoado. Decide buscar, então, a madrinha, muito próxima da caolha, para solicitar algum tipo de intervenção. Ela, por sua vez, ouvindo toda a história, resolve levar o jovem à casa da amiga para contar toda a verdade, da qual a mãe o havia preservado:

A madrinha do Antonico começou logo:

- O teu rapaz foi suplicar-me que te viesse pedir perdão pelo que houve aqui ontem e eu aproveito a ocasião para, à tua vista, contar-lhe o que já deverias ter-lhe dito!
- Cala-te! – murmurou com voz apagada a caolha.
- Não me calo! Essa pieguice é que te tem prejudicado! Olha! Rapaz, quem cegou tua mãe foste tu!

O afilhado tornou-se lívido; e ela concluiu:

– 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! (ALMEIDA, [1903] 2013: 123)

O desfecho, portanto, é a revelação de um segredo drástico que desestabiliza a relação familiar. A maternidade, aqui, vai até seu fim último de abnegação, mostrando seu lado mais perverso: o filho que mutila a mãe, que lhe causa dor e sofrimento, e a decisão da mulher de suportar essas angústias em nome da proteção do mesmo. A história ganha um tom de crítica ácida diante de tanta renúncia, uma vez que essa mãe se torna monstruosa e a humilhação acaba por vir de seu próprio filho.

De acordo com Zahidé Muzart, os contos de *Ânsia eterna* têm no amor e na maternidade grandes focos de seus enredos. Com desfechos que vão do realismo ao fantástico, “em praticamente todos os contos, o pessimismo domina. O amor não é correspondido, antes, massacrado. A solução para o desencanto, a falta de esperanças, a perda da honra é a morte.” (MUZART, 2013: 24) Dessa forma, para a pesquisadora, os contos se diferem um pouco dos romances da autora pelos seus temas densos. Contudo, percebemos que alguns enredos e desfechos se aproximam no quesito tragicidade, como o próprio *A viúva Simões*.

Muzart observa que Júlia Lopes de Almeida dialogou com diversos autores ao escrever os contos de *Ânsia eterna*, dedicando boa parte dos textos para muitos de seus colegas. A coletânea acabou se destacando em sua carreira, como afirma a crítica literária de renome Lúcia Miguel Pereira, para quem este livro seria “a sua melhor obra”, na qual deixaria “mais patente a sua sensibilidade”, como destaca Muzart, citando-a. (PEREIRA *apud* MUZART, [1950] 2013: 16)

Atuante principalmente entre as décadas de 1930 e 1950, Lúcia Miguel Pereira dedicou-se principalmente à releitura de autores famosos, ainda que apontasse a desigualdade entre os sexos no cânone literário. (HOLLANDA, 1994: 24-25) Todavia, em uma de suas publicações mais famosas, *História da Literatura Brasileira*, de 1950, a postura da crítica sobre Júlia é bastante incômoda. Pereira classifica a autora no grupo que intitula “sorriso da sociedade”, escritores que viam a literatura apenas como “deleite”, sem se preocuparem com “problemas eternos”, que “se deixam ficar na superfície da vida.” (PEREIRA, [1950] 1988: 245) Segundo ela, tratava-se de literatos preocupados com o cotidiano e a comédia, que

pensavam seu ofício apenas como “recreativo”: escreviam apenas para se distraírem e, segundo ela, eram definidos pelo “diletantismo”, pelo amadorismo.

O posicionamento da crítica é também rígido ao tratar em específico do trabalho de Júlia. Alegando a existência de poucas mulheres no cânone literário, parece reforçar a ideia de que sua quantidade era pequena pois a qualidade de suas obras era baixa. Desse grupo, alega que a literata carioca tinha uma grande importância, sendo elogiada como a melhor autora contemporânea por José Veríssimo. Discordando da opinião do escritor, porém, Pereira considera que a escrita de Júlia apresenta “certa monotonia” e não possui “nenhum feitiço pessoal”, não portando “nada de original” e com “ausência de artifício”. (PEREIRA, [1950] 1988: 260). O único ponto apontado por ela como “positivo” seria a simplicidade de sua literatura, destacando-se as obras *A falência*, *A família Medeiros* e *Ânsia eterna* – esta a qual ela classifica como sua melhor obra, como já comentado.

A análise de Lúcia Miguel Pereira sobre a obra dessa escritora, portanto, desqualifica seu trabalho e deixa de lado dimensões que seriam apontadas depois por pesquisadoras mais contemporâneas. Esse tipo de postura abriu espaço para o que Rita T. Schmidt alerta como “a disseminação da noção de que se tratava de uma escritora menor e de uma obra trivial, destituída de qualidades presentes nas obras de escritores.” (SCHMIDT, 2015: 5) Para Schmidt, a insistência de Pereira em categorizar Júlia como “sorriso da sociedade” “contribuiu para a estigmatização da obra de Júlia Lopes”, constituindo uma imagem de literatura sem qualquer preocupação social, sem originalidade formal e, por conseguinte, de interesse limitado ao documental. (SCHMIDT, 2015: 6)

A crítica de Schmidt parece fazer sentido quando nos debruçamos sobre textos como *A viúva Simões*, “Os porcos” e “A caolha”, com um forte aspecto crítico. Quando olhamos para os escritos de Júlia, notamos que as existências femininas e seus conflitos subjetivos constituem uma temática frequente em sua carreira. Isso nos permite problematizar o que Lúcia Miguel Pereira chama de “superfície” da vida: ficcionalizar sobre o cotidiano das mulheres, imersas em uma cultura patriarcal e buscando linhas de fuga, seria uma temática “menor”? Para quem, afinal?

Em meio ao protagonismo feminino, a maternidade ressoa como tema central desde o início da carreira literária de Júlia Lopes de Almeida. No jornal feminista *A Família*, em 3 de outubro de 1889, em meio à efervescência do republicanismo, a escritora publica o conto “O Tribunal”. Bastante impactante, o texto conta a história do julgamento de um crime

de infanticídio. Acusada de matar e esquartejar a própria filha, uma mãe passa por um tribunal em que um promotor inflamado sugere a condenação da mulher com pena de morte:

– Quereis saber como aquella fêra realizou o crime? eu conto. Fez pausa, bebeu dous gollos de agua, passou e repassou o lenço pelos labios e, sacudindo a cabeça com desprezo, disse:

“Aquillo não é mãe... é uma infame; matou a filha, que a estremecia, degolou-a, arrancou-lhe os braços e as pernas!” e, cheio de imponencia, repetiu “deve morrer, para que não continue a matar os filhos, vidas mais preciosas que a sua!” (*A Família*, 3 out. 1889)

A descrição da perversidade do assassinato e a argumentação de que a mulher deve pagar o crime com sua vida cria um clima de tensão para o leitor. Em seguida, contudo, a narrativa se desvirtua, quando o advogado de defesa pula sobre a mesa e defende ser o pai da criança morta. O choque entre as duas cenas é resolvido nos parágrafos seguintes: todo o julgamento não é mais do que uma brincadeira de criança, interrompida pela chamada para a refeição. O bebê esquartejado, uma boneca, é enfim levado janela afora pela boca de uma gata.

O conto traz uma dupla surpresa ao leitor: a suposta brutalidade de uma mãe assassinando a própria filha e a percepção final de que as falas seriam proferidas por vozes infantis em uma espécie de brincadeira. O conto carrega uma sensação de incômodo, uma ideia de que a misoginia está ligada à cultura de tal forma que falas como o desejo de morte às mulheres é reproduzida por crianças. Também é incômoda a possibilidade de uma mulher esquartejar o próprio bebê, indo de encontro à noção moderna de maternidade idealizada, à abnegação tão propagada por Rousseau, que ressoou até pelo menos a metade do século XX nos inúmeros estudos médicos do Ocidente.

Essa mãe monstruosa, abjeta, emerge nas obras de Júlia conflitando com o “anjo do lar”, do qual fala Virginia Woolf, e conformando uma crítica feminista. Se os doutores patologizavam as mulheres que não queriam ser mães, a escritora brasileira se propôs a criar espaços literários nos quais as personagens femininas expunham suas crises, ansiedades e temores diante de uma sociedade que parecia fechar as portas para sua liberdade. Nesse mundo imaginário, elas buscavam espaços de desvio, de extravazamento da raiva e de autonomia. Muitas vezes, buscavam também lugares de transgressão em seu próprio corpo, pelos prazeres, como veremos a seguir. Narrativas estas que estão longe de ser “sorriso da sociedade”, mas talvez a exposição de suas grandes feridas.

Prazeres insubmissos

Antes da doença da filha, antes de descobrir o amor de Luciano por ela e antes de perceber-se em franca disputa com Sara, a viúva Simões se deixou entregar a uma paixão da adolescência que a trazia frêmitos de mocidade. Em um de seus encontros com o rapaz, o clima erótico toma conta da cena. Aquela mulher torna-se outra além das personagens cotidianas de viúva e mãe para, então, entregar-se a um prazer sexual. Toda a sala vibra ao redor de um desejo ardente que se mostrava, enfim, realizado:

Ernestina, meio oculta pela cortina de renda preta, deixava-se abraçar, amolecida, tonta, sem forças para resistir; o busto vergado para Luciano, os braços pendentes, o corpo trêmulo.

Nas paredes cinzentas da sala, os arabescos de ouro cintilavam, como se os milhares de gafanhotos que estampavam no papel as suas asas agudas e as duas pernas finíssimas, se embaralhassem numa dança endiabrada!

O gás a toda força chamejava no cristal do espelho, amornando a atmosfera e fazendo uma bulha de sopro surdo, como riso abafado!

Toda a energia da viúva tinha fugido. A luz? Que lhe importava a luz?! Ela não via, não pensava, resvalava sem pena nem cuidado, sentindo-se feliz, mais nada! (ALMEIDA, [1897] 1999: 103)

Feliz, Ernestina se desprende da cartilha do luto e da maternidade, da abnegação, permitindo-se constituir como uma mulher sexuada, que busca prazer pelo seu corpo. Sua atitude, porém, é interpretada de outras formas pelo discurso masculino: a mãe, devendo ser casta, não poderia abrir espaço para o desejo sexual. Dessa forma, Luciano passa a enxergar cada vez mais a protagonista como uma “paixão transitória”, uma mera relação carnal que não poderia desenvolver afetos como o amor e o respeito:

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. (ALMEIDA, [1897] 1999: 117-118)

Aos poucos, o romance caminha na direção de mostrar que Luciano se apaixonou por Sara devido à sua castidade e à sua inocência, ou seja, por preceitos morais conservadores. Virgindade esta celebrada pelos cientistas e ligada à imagem cristã de Maria –

que se torna a Virgem Maria apenas no século XIX, quando a Igreja decreta que a concepção de Jesus se daria sem atos carnavais, como aponta Yvonne Knibiehler (2016: 162). A valorização da vulnerabilidade e do desconhecimento sobre o sexo se torna cada vez mais latente na cultura de então: a autora comenta que, na época, a noiva ideal era a “gansa branca”, expressão que se referia às jovens que ignoravam como se dava a prática sexual. (KNIBIEHLER, 2016: 195) É por esse prisma de pensamento que Luciano e tantos outros homens daquele tempo olhavam para garotas como Sara, rejeitando mulheres como Ernestina por um julgamento moralista.

Misógino, o personagem Luciano defende a postura, desde o início, de que não se casará com uma mulher que já conhece o sexo e que se entrega aos prazeres corporais, como Ernestina. A viúva, por sua vez, se frustra com a percepção de que seu corpo traz inscrito, para aquele homem, a marca de uma depravação, de uma velhice, de um saber que ela não deveria desejar, ou seja, a prática sexual. A felicidade de Ernestina com o prazer se choca com o julgamento moral sobre o mesmo. Não poderia ela, enfim, ser mãe e viúva, mas também pensar o próprio corpo de outras formas além do recato?

Júlia mostra que a dicotomia do pensamento de personagens masculinos como Luciano – figura representante de uma cultura patriarcal, na obra – buscava prender as personagens femininas entre o “anjo do lar” e a “prostituta” – entre a *ménagère* e a bacante –, cerceando as múltiplas experiências das mulheres que, nos próprios enredos, extravazam essas categorias, como Ernestina. Essa leitura da obra, a partir de um ponto de vista foucaultiano e feminista, traz reflexões sobre a importância central que a sexualidade ganha na cultura ocidental a partir dos séculos XVIII e XIX e a forma como os sujeitos – em especial, as mulheres – são rotulados a partir dela.

Michel Foucault (1999), estudando as formas de constituição do sujeito na modernidade, aponta que a lógica dicotômica sobre os comportamentos sexuais é parte do que ele chama de “dispositivo da sexualidade”, isto é, uma rede de saberes e poderes que busca categorizar os indivíduos a partir de suas práticas sexuais, dividindo-os, sob o discurso de verdade da ciência, entre “normais” e “patológicos”. “O século XIX e o nosso [XX] foram, antes de mais nada, a idade da multiplicação: uma dispersão de sexualidades, um reforço de suas formas absurdas, uma implantação múltipla das ‘perversões’.” (FOUCAULT, 1999: 38) Segundo o filósofo, ao contrário da ideia de que o sexo foi reprimido, a partir do século XVIII, assistimos à sexualidade tornando-se central na identificação dos sujeitos, no Ocidente.

As mulheres, diretamente atingidas por esse dispositivo da sexualidade, têm seus corpos “histericizados”, como denomina Foucault (1999: 99). Isso significa que foram medidas, analisadas, estudadas e submetidas a duas categorias: “a Mãe, com sua imagem em negativo que é a ‘mulher nervosa’.” (FOUCAULT, 1999: 99) A análise de Foucault, na década de 1970, traz uma fundamental historicização da forma como a cultura pensa os corpos e já anuncia a ideia da subjetividade corporificada, muito cara às feministas. A partir do corpo e de suas experiências corporais, o sujeito é julgado normal ou anormal, dispositivo que busca produzir subjetividades dóceis, “adequadas” a um projeto moral e social.

Nos anos 1980, Foucault passa a se desdobrar sobre as culturas antigas com o intuito de sustentar a historicidade das formas de subjetivação e apontar que, se a modernidade é permeada por um “dispositivo da sexualidade”, essa não é a única maneira de nos constituirmos enquanto sujeitos. Dessa forma, ele encontra, no cristianismo, uma grande ruptura com a Antiguidade.²⁴ É na moral cristã que o filósofo busca a genealogia do sujeito moderno e, entre continuidades e descontinuidades, traz uma análise do poder pastoral, que emerge na Igreja e, ao longo do tempo, laiciza-se e ganha outras dimensões, como já comentado.

No curso *Segurança, território, população*, de 1978, Foucault desenvolve a ligação que já traçava entre o poder pastoral cristão e a noção moderna de governo e que viriam a constituir suas aulas e livros posteriores. Nele, o filósofo comenta que o século XVI – momento da Reforma e da Contrarreforma, bem como da consolidação dos Estados Modernos – assistiu a uma intensificação do poder pastoral não só nas instituições religiosas, mas a emergência dessa forma de poder em outros espaços, como o Estado e a família. “Condução de si e da família, condução religiosa, condução pública aos cuidados ou sob controle do governo”, nas palavras dele, tornam-se questões da sociedade moderna: como o poder soberano poderia governar os homens? (FOUCAULT, 2008: 309-311)

Dessa forma, Foucault aponta que as práticas de governo do século XVIII e XIX abrangem também a ciência e as teorias higienistas, que emergem de forma a regular o

²⁴ As obras *História da Sexualidade II e III*, de 1984, assim como o mais recente quarto volume, *Les aveux de la chair*, publicado pela primeira vez em 2018, na França, trazem esse movimento na obra de Foucault. Se no primeiro volume, publicado em 1976, o filósofo tem seu foco no sujeito de desejo da modernidade, sua atenção se desloca, nos anos 1980, com os próximos livros da série, para a Antiguidade e o início do cristianismo. Nesses estudos, Foucault busca historicizar as formas como nos relacionamos com o corpo e analisar a ideia de governo e de condução das condutas, que teriam sua genealogia na Igreja, mas se estenderiam para os Estados Modernos e mesmo para a ciência, em especial a partir do século XVIII. Essas ideias são introduzidas no capítulo 1 desta dissertação.

comportamento dos indivíduos. Esse Estado e essa ciência dialogam e são colocados como detentores de uma verdade sobre os indivíduos, justificando a condução de suas condutas. Ciência esta que, na modernidade, se preocupa com as práticas sexuais e, aqui, retornamos ao “dispositivo da sexualidade”.

Esses processos, para o filósofo, são desdobramentos do poder pastoral que se institucionaliza no cristianismo a partir do século III. Dessa forma, Foucault desnaturaliza os modos com que nossa cultura lida com o sexo, com os corpos e com as existências. Esses estudos traçaram caminhos importantes para os feminismos, já que, como o próprio filósofo aponta, as mulheres foram um dos pilares de análise dessa ciência moderna, responsável por inscrever nos corpos femininos uma “verdade biológica” ligada à inferioridade, à maternidade e à instabilidade, entre outros lugares comuns que fazem parte de nossa cultura até os dias atuais.

Foucault também faz uma importante ligação entre a história do cristianismo e a história da ciência. Para as feministas, essa análise traz frutos interessantes para estudar as transformações do pensamento sobre as mulheres e seus corpos e historicizar a “cultura patriarcal”. Ivone Gebara (2000), teóloga e filósofa feminista brasileira, seguindo essa linha, analisa as continuidades da moral cristã na cultura contemporânea e ocidental, priorizando o aspecto de gênero em suas análises. Segundo ela, a ideia de “mal”, para o cristianismo, reverbera de formas diferentes entre homens e mulheres, responsabilizando estas pela queda e, logo, por uma espécie de degeneração da humanidade. Em suas palavras:

Para os homens, o mal é um “fazer” que se pode, de alguma forma, “desfazer”. Mas, para as mulheres, o mal está em seu ser. Ser mulher já é um mal, ou, pelo menos, um limite. Neste sentido, o mal que elas fazem se deve a seu ser mal, um ser considerado mais responsável pela “queda” ou desobediência do ser humano a Deus. (...) É o matrimônio abençoado por Deus que, pela maternidade, resgata a mulher integrando-a no casal, imagem de Deus. (GEBARA, 2000: 31)

É por isso que, de acordo com Gebara, espera-se das mulheres o sacrifício: enquanto, para os homens, nessa lógica, o sacrifício atua como redenção, para elas, a abnegação não parece ser mais do que uma obrigação. Vistos como “impuros” e “perigosos”, os atos heróicos femininos são menosprezados, tratados como uma espécie de “dívida” devido à sua culpa original. (GEBARA, 2000: 34) A culpabilização das mulheres pela Queda no Gênesis bíblico, mito originário ocidental, acabaria por espalhar-se de diversas formas ao

longo da história, sustentando, em suas continuidades e descontinuidades, uma forte misoginia na modernidade.

A abnegação da personagem Ernestina, na obra de Júlia Lopes de Almeida, portanto, dialoga com as questões levantadas por Foucault e Gebara: espera-se das mulheres o autossacrifício, a renúncia de si, pois são ligadas ao mal, ideia cristã que, na modernidade, reconfigura-se na ciência, defensora da dedicação total das mulheres aos filhos. As análises foucaultianas e feministas, nesse sentido, criam um aporte muito interessante para a leitura da crítica feminista dessa literata, na virada entre os séculos XIX e XX. Já em 1897, em *A viúva Simões*, ela aponta o desconforto social causado por uma mulher que se sente enfadada na domesticidade e busca, sem deixar de ser mãe, viúva ou casada, algum tipo de autorrealização.

Essa percepção da diferença generificada na noção de sacrifício também é abordada por Júlia em um dos seus ensaios para a coletânea *Eles e elas*. Chamado “Cada vez que...”, o texto é um dos mais marcantes do livro devido às fortes falas da narradora, uma mulher casada que se sente presa ao marido e menosprezada pela sociedade apenas por ser mulher. “Sou uma boneca de carne e osso; não sou mais nada. A minha dependência é o motivo da felicidade que todos celebram ao redor de mim”, lamenta, completando que “se eu tivesse um filho, deixaria de ser a boneca de carne e osso, para ser a mulher!” (ALMEIDA, 1910: 25), diz ela

A narradora, portanto, observa a naturalidade com que é vista sua submissão, ainda que isso a faça infeliz. Seu incômodo parece se desviar da expectativa depositada sobre seu comportamento, já que seu casamento e sua dependência financeira são motivo de alegria para as pessoas ao seu redor. Esta mulher, então, resume sua experiência dizendo que “o sacrifício da mulher é mudo, tanto quanto o do marido, é barulhento.” (ALMEIDA, 1910: 26) Isto é, espera-se dela a abnegação contínua como uma espécie de obrigação, enquanto aos homens é garantida a autonomia, sendo qualquer atitude de renúncia de si considerada um ato heróico.

Vale lembrar, todavia, que se a moral cristã propagou a ideia de submissão feminina – muito ligada à imagem de Maria – foi porque também construiu o seu extremo oposto: a Eva, pecadora e degenerada, capaz de corromper toda a humanidade. A imagem de Maria, então, atuava como um comportamento exemplar para as mulheres, a abnegação como forma de “compensar” a humanidade por seus erros do passado, no Paraíso.

Como reforça Stephen Greenblatt (2018), em uma pesquisa mais recente sobre o mito de origem ocidental de Adão e Eva, os pensadores precursores da Igreja consolidaram uma série de ideias misóginas sobre as mulheres. Tertuliano, um dos mais famosos fundadores do pensamento cristão, por exemplo, direciona uma série de escritos raivosos às mulheres. “E não sabeis que cada uma de vos é uma Eva?”, escreve, argumentando que elas devem carregar a culpa de serem representantes “[d]aquela que persuadiu aquele a quem o demônio não teve coragem de atacar”, isto é, o homem. (GREENBLATT, 2018: 116) Os textos desses cristãos fundadores consolidaram o que Gebara também aponta: as ideias de maldade e imperfeição como ligadas à natureza feminina.

É aí, então, que a imagem de Maria e de Eva entram como contrapostas, em uma mesma lógica. Seguir o exemplo de recato e dedicação à família de Maria – e, mais tarde, seu exemplo de virgindade – seria uma forma de “pagar” pelo erro da devassidão de Eva, pela Queda. “O nó de desobediência, que Eva fizera com sua descrença, Maria desfez com sua fé e sua obediência. Eva fizera nascer o pecado; Maria fizera nascer a graça. *Eva* tornou-se *Ave*”, escreve Greenblatt. (GREENBLATT, 2018: 121)

Retomando Foucault, podemos encontrar uma genealogia dos discursos científicos e de suas tentativas de condução da conduta dos indivíduos nesse pensamento cristão. Não é à toa que, quando olhamos as teses médicas que emergem a partir do século XIX, encontramos uma série de estudos sobre as mulheres, em seus mais variados temas: virgindade, puberdade, casamento, gravidez, prostituição, entre outros. Em muitos, podemos notar a ideia da inferioridade feminina e a inscrição, nos corpos das mulheres, da doença, da instabilidade.

Poderíamos citar vários exemplos dessas ideias que conformam as pesquisas das principais faculdades de medicina do país, alguns dos quais já comentamos. Aqui, lançamos mão de mais um exemplo: o do Dr. Ernesto Carneiro Ribeiro. Em sua tese de 1886 apresentada na Faculdade de Medicina da Bahia, o médico atribui uma série de características consideradas pejorativas à natureza das mulheres para argumentar sua maior propensão a doenças, como a histeria. Em suas palavras:

Attenta a physionomia psychica da mulher, sua impressionabilidade, a gama melindrosa de sua sensibilidade, o fácil e instantaneo de suas paixões e emoções, o movel e accidentado de seo character, a rapidez, a volubilidade com que toda em todos os assumptos, sem aprofundal-os nem aquilatal-os bem, associando as ideias por processos especiaes, em que predominão relações fugitivas, caprichosas, e por vezes extravagantes, que excitão e

avivão a imaginação á custa dos juizos e das faculdades reflexivas do espirito, deleitando-se com os contrastes, enleando-se no exaggerado, no inverosimil e no phantastico, recreando-se no romanesco, no mysterioso e sobrenatural, alimentando a faculdade imaginativa de uma ideal sempre credo e sempre desmentido pela realidade, alternativamente apathica e apaixonada, doce e desabrida, pusillanime e heroica, de faculdades intellectuaes e moraes indubitavelmente menos energicas do que o homem, embora de centro emotive mais excitável, senão mais desenvolvido, presume-se naturalmente que a nevrose hysterica encontra na organização feminina um arcaboço ou substratum em que mais se firme, um theatro a que mais se ajustem e adaptem suas scenas e decorações multiformes. (RIBEIRO, 1886: 8)

O trecho lembra a noção de histerização dos corpos das mulheres da qual trata Foucault: às mulheres que não se submetiam ao modelo abnegado da mãe, restava a patologização. E aqui, falando da modernidade, a histeria é um desses espaços de patologia mais significativos para as mulheres. A “mulher nervosa”, a “histérica”, é a figura da mulher que não se encaixa, que destoa do comportamento moral.

Em diálogo com a teoria foucaultiana, James Hillman aponta como, no campo da psicanálise, a histeria foi considerada, durante muito tempo, uma enfermidade exclusivamente feminina. (HILLMAN, 1984: 222) Caracterizada como doença nervosa, a própria etimologia da palavra “histeria” remete ao útero, órgão muitas vezes responsabilizado, na época, pelas instabilidades do corpo feminino. A histérica era, segundo Hillman, associada ao mal e à imoralidade – algo muito similar a como era descrita a figura da Eva. Talvez uma frase que resuma muito bem as continuidades da moral cristã na ciência moderna seja escrita por esse pesquisador: “a história psicológica da relação masculino-feminino em nossa civilização pode ser vista como uma série de notas de rodapé ao mito de Adão e Eva.” (HILLMAN, 1984: 194)

Essa divagação sobre a ciência, a moral cristã e os diálogos entre Eva, Maria, histeria, corpo e sexualidade visa trazer um pano de fundo importante para analisar a modernidade e, logo, a produção literária e as críticas feministas de Júlia Lopes de Almeida. Ainda que não estivesse munida de uma série de conceitos expostos aqui, o espaço de criação artística permitiu que a autora trabalhasse as crises subjetivas femininas em relação ao corpo e ao desejo, ligadas a culpabilizações e patologizações que permeavam a cultura da época.

Vagando entre Eva e Maria, a personagem Ernestina é um exemplo de como essas duas imagens não davam conta das subjetividades das mulheres, muito mais complexas do que a dicotomia entre a depravação total e a abstinência absoluta. Contudo, suas condutas, julgadas a partir dessa normatividade – o dispositivo da sexualidade –, colocava no campo do

patológico aquelas que buscavam ressignificar os próprios corpos além do casamento e da maternidade. No mundo da racionalidade masculina, o prazer só tinha espaço para as mulheres quando ofertado ao outro: o marido, os filhos, a família; mas pouco ou nenhum deveria ser o espaço para o próprio prazer, já que a abnegação era esperada delas. Essas expectativas, todavia, eram desafiadas pelas experiências femininas.

Contudo, é importante ressaltar que, em determinado momento, alguns médicos passaram a pensar o prazer feminino como forma de manutenção do casamento. (RAGO, 1996) O argumento – ainda dentro da valorização da família – era de que as mulheres, não tendo satisfação sexual com o marido, poderiam recorrer ao onanismo, ato degenerador da moral. Vale ressaltar, portanto, que a busca pelo orgasmo feminino defendida por esses médicos tinha por intuito a preservação da família e o controle sobre as práticas sexuais de forma a perpetuar a “higiene” dentro dos lares.

Se o dispositivo da sexualidade buscava capturar os corpos femininos, as mulheres nem sempre tornaram-se dóceis, submissas ou “adequadas” à figura da “Mãe”. Não é à toa que não apenas em *A viúva Simões* Júlia narra os conflitos das mulheres com os comportamentos socialmente esperados delas, mas em diversos outros escritos, mostrando-se um tema corriqueiro da autora. Quatro anos depois da história de Ernestina, por exemplo, a autora publica *A falência* (1901), um dos seus mais famosos romances, em que narra a história da família Teodoro, seu enriquecimento, suas hipocrisias e sua derrocada. No enredo, Francisco Teodoro é um português que vem ao Brasil enriquecer e torna-se dono de um armazém de café no Rio de Janeiro, durante o período áureo do produto, no século XIX. Determinado, então, a se casar, pede a mão de Camila, uma jovem muito bonita de uma família pobre.

A narrativa se passa quando o casal já tem duas décadas de casamento e quatro filhos: Mário, um jovem que gasta o dinheiro da família em jogatinas e com prostitutas; Ruth, uma adolescente apaixonada por música e arte; e Lia e Raquel, gêmeas ainda muito crianças e apegadas à mãe. Ao longo da história, descobrimos que Camila, mais conhecida apenas por Mila, mantinha um relacionamento adúltero com Dr. Gervásio, médico e amigo da família. Também acompanhamos o processo de falência de Francisco, ao apostar na bolsa de valores durante o período do Encilhamento, momento de superdesvalorização do café no Brasil devido a uma bolha econômica, no final do século XIX.

A história envolve muitas temáticas, como as péssimas condições de trabalho na cidade carioca da época, o cotidiano da burguesia em ascensão, a moral cristã e os discursos

misóginos sobre as mulheres, a emergência do feminismo, os resquícios da escravidão no pós-abolição, entre outros variados assuntos. Nesse momento, gostaria de me atentar à dimensão de gênero presente em *A falência*, em especial no campo do adultério, da viuvez e do desejo.

Comprometida em um casamento arranjado, Mila recorre aos braços de Gervásio para sua satisfação sexual, tendo entrevistas escondidas em sua própria casa, sem suspeita do marido. A situação, contudo, é descoberta pelo filho mais velho, que julga moralmente a mãe. Quando Mila repreende o filho pelos seus gastos excessivos e envolvimento com prostitutas, Mário retruca: “Reputação! Ora, mamãe, e é a senhora quem me fala nisso!” (ALMEIDA, [1901] 2003: 107), grita o rapaz, afirmando, logo depois, odiar o amante da mãe.

A situação causa um choro compulsivo e um grande sentimento de culpa naquela mulher, que buscava se colocar na autoridade de mãe e encontra-se repentinamente contestada. Sentia-se humilhada e pensava na desigualdade com que seu adultério era tratado diante dos inúmeros cometidos pelo marido e mesmo diante dos comportamentos do filho. A sociedade fazia vista grossa aos desvios dos homens, enquanto, às mulheres, não era permitida uma única busca por outros prazeres. Segundo a própria personagem:

Quantas vezes o marido teria beijado outras mulheres, amado outros corpos... e aí estava como dele só se dizia bem! Ele amara outras pela volúpia, pelo pecado, pelo crime; ela só se desviara para um homem, depois de lutas redentoras; e porque fora arrastada nessa fascinação, e porque não sabia esconder a sua ventura, aí estava [a] boca do filho a dizer-lhe amarguras... (ALMEIDA, [1901] 2003: 110)

Essa moral desigual entre os gêneros, criticada por Mila, também aparece na fala de personagens homens, como seu próprio marido. Em um passeio no barco de Rino, um amigo da família, Francisco Teodoro discute com Catarina, irmã do rapaz, sobre a emancipação feminina. Enquanto a moça defende a coragem da mulher brasileira e o voto feminino, o patriarca usa algumas metáforas para argumentar em favor do recato feminino em detrimento da liberdade masculina:

[...] Suponhamos, por exemplo, que a nossa [dos homens] honestidade é um casaco preto e que a das senhoras é um vestido branco. Tudo é roupa, têm ambos o mesmo destino, mas que aspectos e que responsabilidades diferentes!

Assim, o nosso casaco, ora o vestimos de um lado, ora de outro, disfarçando as nodoazinhas. O pano é grosso, com uma escovadela voa para longe toda a poeira da imundície; e ficamos decentes. A honestidade das senhoras é um vestido de cetim branco, sem forro. Um pouco de suor, se faz

calor, macula-o; o simples roçar por uma parede, à procura da sombra amável, macula-o; uma picadela de alfinete, que só teve a intenção de segurar uma violeta cheirosa, toma naquela vasta candidez proporções desagradáveis... Realmente, deve ser bem difícil saber defender um vestido de cetim branco que nunca se tire do corpo. Eu não sei como elas fazem, e, francamente, não me parece que a vida mereça tamanho luxo. (ALMEIDA, [1901] 2003: 133-134)

Francisco Teodoro, portanto, sustenta que a “honestidade” dos homens é dificilmente comprometida por seus atos, enquanto a das mulheres é maculada por qualquer tipo de prática considerada minimamente imoral. A posição dialoga diretamente com o pensamento de sua esposa, poucas páginas antes, na discussão com Mário. Ela percebia, na prática, que o julgamento sobre ela era muito maior do que o reservado pela sociedade ao seu marido. Teodoro, porém, defende a manutenção dessa desigualdade, enquanto Mila expõe sua angústia diante da mesma. Talvez coincidentemente ou não, Júlia traz, na fala desse personagem, uma metáfora com roupas, remetendo ao aspecto corporal dessa normatização.

A história caminha na direção da falência dessa família, tanto no plano econômico quanto no plano social, já que é a própria estrutura familiar que vai à ruína. Quando Francisco Teodoro descobre que foi o responsável pelo empobrecimento de sua prole, tendo investido toda sua fortuna em ações que derrocariam pouco tempo depois, não consegue lidar com a humilhação e acaba se suicidando. A situação leva Mila a um afastamento de Gervásio, dada a penúria com que as mulheres da família têm de lidar logo em seguida. O peso do luto, contudo, não demora a se expressar no corpo da personagem:

Invadia-a uma grande tristeza, um desejo vago de fugir, de sumir-se na transformação de uma essência diversa. A sua alma amorosa crescia-lhe dentro do peito na ânsia do calor do abraço e o sabor do beijo. Não podia mais, as roupas negras sufocavam-na. [...]

A sua carne forte acordava de um longo tempo de letargo com frêmitos de mocidade, capaz de todos os prodígios. (ALMEIDA, [1897] 1999: 336)

A roupa preta, símbolo do luto e, logo, do casamento que se foi e do comportamento de reclusão que a “etiqueta” exigia, aparece para Mila como uma espécie de prisão. Ernestina, em *A viúva Simões*, tinha uma relação similar com a roupa: “a lã preta do luto repugnou-lhe; aquele traje áspero e triste não era o que o seu corpo desejava.” (ALMEIDA, [1897] 1999: 81) É como se, para elas, esse tecido que se colava ao corpo, também o restringisse. Elas carregavam consigo, todo o tempo, a marca de sua idade, de sua

viuvez, de sua abnegação compulsória. Os corpos, contudo, debatiam-se diante dessa roupa escura. A viuvez aparece aqui, portanto, como um espaço de suposta abstinência sexual que se mostra incômodo a essas mulheres, as quais sentem desejos para além do casamento. Como destaca também Cinara Leite Guimarães, ambas as personagens dos dois romances se aproximam na experiência de transgredir a ideologia da domesticidade:

Percebemos, portanto, que em ambas as narrativas, as protagonistas vivenciam uma experiência transgressora quando se permitem experimentar uma relação amorosa fora dos padrões aceitos pela sociedade oitocentista. Seja na forma de adultério, ou ainda no período de luto, que demanda respeito da viúva para com a memória do marido falecido, Camila e Ernestina, respectivamente, desviam-se do ideal de mulher propagado pelos manuais que a própria autora, Júlia Lopes de Almeida, escreveu em vida. Como consequência desta entrega à paixão, os papéis de mãe e esposa ou viúva ficam em segundo plano, e vemos surgir um corpo erotizado, descrito de forma sensual por meio de comparações com a natureza e da exploração dos gradientes sensoriais. (GUIMARÃES, 2015: 171)

Por fim, Mila e Ernestina também dialogam em seus desfechos: assim como a viúva Simões abre mão de seu relacionamento com Luciano e volta-se aos cuidados de sua filha, a personagem de *A falência* descobre que o amante Gervásio era casado, afastado da esposa por uma traição da parte dela. Mila percebe, no momento em que a verdade é revelada, que se ele havia punido a mulher por seu adultério, não havia futuro para aquela relação, mesmo com a viuvez, pois ela era vista por ele da mesma forma, como uma adúltera. Ela descarta, então, a possibilidade de manter o relacionamento e resolve se afastar, voltando-se para o trabalho e o sustento da família, agora só formada por mulheres.

Dos enredos dos dois romances, podemos depreender que a noção normativa de feminilidade, portanto, era terreno de disputa. Cabe, nesse momento, uma reflexão de Elisabeth Badinter (1985), em que sugere como a insistência dos discursos ditos científicos em reforçar a natureza feminina advinha da resistência das próprias mulheres em aderir a esses comportamentos. Se muitas sustentaram a figura da renúncia de si maternal e a “nobre” tarefa da educação das crianças, outras, por sua vez, não se adaptaram a esse modelo comportamental ou mesmo transgrediram-no de diversas formas. (BADINTER, 1985: 147)

Talvez outra obra de Júlia Lopes de Almeida seja um grande exemplo das formas como as próprias mulheres jogavam com essas normas e com as possíveis linhas de fuga cotidianas: *A Silveirinha: crônica de um verão* (1914). Publicado como folhetim entre abril e maio de 1913, no *Jornal do Comércio*, e em livro no ano seguinte, o romance narra o

cotidiano burguês de Petrópolis no verão, época em que as famílias ricas saíam do Rio de Janeiro buscando o clima mais ameno da serra carioca. O enredo enfoca Guiomar Jordão, conhecida por Silveirinha, nome de solteira, “tanto era nela acentuada uma expressão de inconfundível individualidade”. (ALMEIDA, [1914] 1997: 74)

A história de Guiomar passa por suas tentativas insistentes de converter o marido ateu ao catolicismo. A narrativa, porém, também possui uma série de outras personagens, em especial mulheres, que se movimentam em uma teia de amizades, conflitos e hipocrisias, constituindo, por um lado, uma crítica de Júlia ao modo de vida burguês e, por outro lado, ressaltando o protagonismo das mulheres na sociedade. A cidade, na obra, movimenta-se a partir das ações femininas.

Neste momento, ressalto como *A Silveirinha*, dialogando com *A viúva Simões* e *A falência*, também traz uma narrativa dos desajustes das mulheres em relação aos discursos de verdade da ciência e da moral cristã, em especial em relação ao corpo e ao desejo. Ao contrário do esperado como comportamento daquelas mulheres casadas da elite, muitas vezes mães, elas se reuniam frequentemente, sem a presença de homens, para contar sobre suas aventuras “a sós”, fossem viagens ou *flirts*.

Um desses momentos é narrado logo no início do romance. Reunidas na casa de D. Clara, uma das mulheres do grupo de sociabilidade no qual o enredo foca, uma das amigas, chamada Baltazar Luz, tem seu perfume elogiado pela Condessa – personagem de bastante destaque na trama por sua articulação em diversos conflitos da história. Ela se propõe, então, a contar sua aventura na França, para onde viajara durante o inverno europeu:

Pois é a história de um dia de inverno. Numa segunda-feira de carnaval, em Nice, fui apresentada a um príncipe de Bombaim, com quem passei de carro pela cidade, espalhando pelas ruas as violetas, e os lilases que ele me punha nas mãos. À noite, dançamos num baile e trocamos sorrisos num terraço civilizado, sombreado de mimosas. Uma semana depois, eu voltava para o Brasil e ele para a sua Índia distante... *c’était un homme charmant...*

– Mais nada?

– Mais nada.

– E o maridinho?

– Meu marido tem muito espírito para me proibir um *flirt* inocente. Tanto mais que ele conhece muito bem a rigidez do meu caráter. (ALMEIDA, 1914/1997: 47)

O trecho exemplifica como as mulheres podiam, muitas vezes, encontrar brechas no espaço supostamente rígido destinado à sexualidade feminina. Mesmo casada, Baltazar

Luz permite-se passeios e momentos a sós com outro homem, sem sofrer julgamentos das amigas, colegas da mesma classe social e adeptas de comportamentos similares. Mesmo a figura do marido é, de certa forma, ridicularizada, no diminutivo “maridinho”, ao que a personagem responde assertivamente: ele nunca desconfiaria de uma traição. Cria-se, então, um espaço de liberdade para o flerte, para o contato com outros homens de forma mais superficial, jogando com o desejo sexual.

No mesmo encontro entre amigas, outras duas mulheres do grupo contam sobre sua viagem para a Áustria. Na situação em questão, as irmãs Guimarães narram sua experiência em uma espécie de balneário chamado *Lahmann Sanatorium*, onde se tomavam “banhos de ar”, andando completamente nuas em espaços ajardinados. Durante a narrativa – que intriga as colegas –, elas contam ter avistado o *Kaiser* alemão enquanto viam os álbuns no salão, já que o sanatório também tinha um espaço separado para homens. Nesse momento, a conversa ganha um ar malicioso, também com a intervenção da Condessa:

- Somente, os homens faziam-se fotografar em pêlo e incluíam os seus retratos no álbum do salão!
 - Percebo agora!
 - Percebe agora o quê?
 - Porque vocês gostavam de folhear os álbuns de fotografias...
- (ALMEIDA, [1914] 1997: 53)

A brincadeira entre amigas sobre a experimentação dos prazeres – a observação das fotografias de corpos masculinos nus – apresenta possíveis brechas na moralidade cristã com que elas conviviam naquela sociedade, sendo as igrejas um dos seus grandes espaços de sociabilidade. Em uma conversa informal, mostra-se o contato das mulheres com homens e com a sexualidade fora do lugar do casamento e da maternidade.

Também é neste romance que outra personagem, a Xaviera, brinda-nos com uma complexa relação com o desejo. Famosa por seus enlances adúlteros, a personagem vê na amiga Madame Z um comportamento imaculado incompreensível. Todavia, sua colega decide abrigar o familiar distante Ludgero, situação suficiente para que Xaviera passe a desconfiar que, finalmente, Madame Z cedia a paixões extraconjugais. Competitiva, ela decide conquistar Ludgero e disputá-lo com a amiga, que, na verdade, não tinha qualquer tipo de afetividade pelo rapaz. No trecho abaixo, Xaviera tenta formular seus planos maldosos:

Queria disputá-lo à amiga, não por ele, que lhe parecia insignificante de tipo e acanhado de ideias; mas pela outra, a Zélia, silenciosa, que a enganava há tantos anos com uma pele de honestidade e afinal se entregava tal qual ela às delícias de um amor criminoso... (ALMEIDA, [1914] 1997: 83)

A personagem, portanto, mostra-se destinada a findar o suposto adultério da amiga apenas por ego e orgulho. Ludgero, por sua vez, percebendo a trama, deixa-se levar pelas seduições de Xaviera, jogando com ambas as mulheres e esperando, dessas redes, algum tipo de ascensão social. A narrativa traz uma forte crítica às hipocrisias nas relações burguesas, mas também traz um outro olhar sobre os agenciamentos que as mulheres conseguem desenvolver dentro dessas redes.

Xaviera, por exemplo, mobiliza-se, manipula pessoas e situações para atingir seu objetivo. A personagem busca prazer sexual fora do casamento, contrastando com a suposta imagem pública propagada por grupos sociais de classes mais altas, ou seja, da domesticidade feminina. Dessa forma, Júlia mostra um mundo em que a vivência das mulheres burguesas é muito mais múltipla, com diversas redes de amizade, amor, mentira e disputa, contrariando uma ideia de recato e total subordinação aos homens. Não se trata, portanto, de uma idealização das práticas femininas – inclusive, longe disso, *A Silveirinha* tem enredo permeado de personagens bastante desonestas –, mas de colocar em pauta o protagonismo que exerciam em muitos espaços e situações.

Nota-se que a temática do adultério feminino é frequente em obras do século XIX, sendo um dos pilares das obras realistas, muito em voga naquele momento na Europa e no Brasil. (OLIVEIRA, 2008: 119) Contudo, os clássicos do movimento raramente trazem uma perspectiva feminina sobre o fato. Nas histórias de Machado de Assis, por exemplo, deparamo-nos com uma literatura de cunho crítico, que expõe as hipocrisias da elite – como muitas das obras de Júlia Lopes de Almeida. O adultério feminino, nos romances desse autor, são uma temática corriqueira e tratada até de formas mais aliadas às mulheres, dando a elas espaços de movimentação, decisão e autonomia.

Em *Dom Casmurro* (1899), o leitor não recebe qualquer confirmação da traição de Capitu, mas observa a obsessão de Bentinho crescer conforme o tempo passa, o que causa o afastamento da esposa e de seu filho. Já em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1882), o adultério de Virgília também se mostra uma situação manipulada pela mulher, conciliando o casamento com Lobo Neves, que lhe garante status social, e o prazer sexual com o

protagonista Brás Cubas, jogando com ambos de modo a garantir seu espaço de privilégio sem se submeter ao lugar de mulher casta.

Essas duas obras trazem uma dimensão interessante ao mostrar a cultura patriarcal e os comportamentos misóginos, porém, se conformam a partir dos protagonistas e narradores masculinos. Não é meu intuito adensar uma análise sobre as obras de um autor consagrado como Machado de Assis, mas apenas exemplificar que, na literatura canônica brasileira, o protagonismo feminino ou mesmo o ponto de vista das mulheres é pouco usual para tratar de seus corpos, do desejo e das suas relações interpessoais.

Em outras obras, em especial as ligadas ao naturalismo – estilo que dialoga com o realismo e que também é contemporâneo de Júlia –, também é presente o tema da sexualidade feminina. O maior exemplo talvez seja o clássico *O cortiço* (1890), de Aloísio Azevedo. A obra traz uma série de cenas de cunho sexual envolvendo mulheres, em especial as ligadas às personagens Rita Baiana e Pombinha. A narrativa, contudo, ainda que tenha seu mérito em questionar as desigualdades sociais e o moralismo da época, traz essas cenas de forma objetificada e os corpos como biologizados – o que era comum ao estilo literário –, pouco abordando os conflitos subjetivos femininos com o desejo e com o sexo e “reproduzindo velhos estereótipos sobre as mulheres.” (ZIMMERMANN, 2011: 70)

Um rápido adendo sobre essa comparação também é necessário, ainda que fuja brevemente ao tema. Publicado em 1890, *O cortiço* é comumente colocado como uma primeira narrativa sobre a temática das habitações coletivas e precárias que cresciam nas zonas urbanas brasileiras, em especial no Rio de Janeiro. Contudo, em 1888, Júlia Lopes de Almeida publica, em folhetim, o romance *Memórias de Marta*, que seria publicado em livro apenas em 1899. A similaridade da temática de ambos os autores não surpreende muito, já que eram colegas, pertencentes ao mesmo círculo social da intelectualidade carioca da época e observadores dos fenômenos sociais que se davam na cidade. (SOUZA, 2011: 4-5) Todavia, é interessante apontar que a obra de Júlia – com uma protagonista feminina – é pouco ou nada conhecida dos leitores de clássicos literários brasileiros, enquanto a obra do escritor é, até hoje, leitura obrigatória de diversos vestibulares pelo país.

Voltando à questão do adultério e do desejo feminino na literatura, buscamos ressaltar como a escrita de Júlia carrega uma poética feminista que dá às mulheres o centro do palco, bem como o protagonismo às suas experiências com os afetos, os sentimentos, os corpos e os desejos. A escrita feminista, como já comentado, é um espaço comprometido com a crítica às desigualdades entre os gêneros e, nesse sentido, as obras dessa autora trazem

espaços de liberdade para as mulheres ao questionar a maternidade, a abnegação e a docilidade como naturalmente femininas.

Vale ressaltar que outras feministas contemporâneas da autora também trazem o tema do prazer sexual feminino para suas obras – de ficção ou não –, frequentemente ligado a uma ironização do discurso científico. Talvez uma das mais radicais – além da já citada Maria Lacerda de Moura – seja Ercília Nogueira Cobra.²⁵ Feminista e desafiadora da cultura patriarcal, Ercília defendia que a virgindade feminina era “anti-higiênica” e “antinatural”, já que não se esperava o mesmo comportamento de recato sexual de qualquer animal ou mesmo dos homens.

Debatendo com o pensamento hegemônico da época, argumenta que a prostituição não é fruto de uma natureza “imoral” das mulheres, mas uma necessidade para aquelas que, pobres, encontram no trabalho sexual uma forma de sustento. “A mulher que teve intercurso com homens sem ser casada, é tão honrada como o homem nas mesmas condições, uma vez que ela tenha uma profissão e viva honestamente de seu trabalho”, defende. (COBRA, 1922: 133) Ercília também argumenta que a educação das mulheres é voltada a sustentar desigualdades entre os sexos, já que, direcionada ao casamento, não ensina às mulheres sobre o mundo. Crítica à maternidade compulsória, defende a contracepção e assegura não haver nada de imoral na mulher que busca prazer sexual; pelo contrário, argumenta que os órgãos sexuais femininos tem como função “desfalece(r) de prazer.” (COBRA, 1922: 167) Ercília também não poupa filósofos, cientistas, literários e religiosos, apontando sua misoginia, para enfim concluir: “a virgindade é anti-fisiológica.” (COBRA, 1922: 204)

As críticas dessa feminista que escreve no início do século XX, na mesma época em que Júlia Lopes de Almeida já tinha uma carreira consolidada como escritora, dialoga com personagens como Ernestina, Mila, ou as mulheres de *A Silveirinha*, ainda que a ficção dessa literata não se proponha a traçar uma defesa da prostituição ou o desprezo pela virgindade. Educadas dentro do prisma do casamento – visto como o caminho desejável para uma mulher “honesta” –, as personagens dessa escritora percebem que o modelo de feminilidade que lhes

²⁵ Ercília Nogueira Cobra foi uma escritora feminista da qual pouco se sabe. Nasceu em São Paulo e, em 1922, publicou *Virgindade inútil e anti-higiênica: novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens*. Referência completa: COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade inútil e anti-higiênica: novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens*, s. n., 1922.

é ensinado não corresponde às diferentes formas com que podiam viver, realizar-se, sentir prazer, ter filhos ou apaixonar-se. Dessa forma, esforçam-se para fugir da culpa e do julgamento moral e para buscar linhas de fuga, às vezes pequenas, às vezes maiores, e experimentarem-se.

O corpo, nesse sentido, ganha protagonismo nas narrativas da autora: é sobre ele que pesa o tecido negro, é ele que se arrepia com os desejos, é ele que sente as dores do parto, é ele que adentra a igreja vestido em branco virginal, é ele que experimenta o sexo, que sente o toque dos *flirts*, que adoece, que se cura, que abraça, beija e grita. É o corpo dessas mulheres que é analisado, medido, histerizado – como ressalta Foucault –, mas também é o corpo que foge, transgride, sente prazer. Sobre isso, muito próxima à Margaret McLaren, Johanna Oksala pondera, dialogando também com o filósofo:

O corpo representa uma dimensão de liberdade, no sentido de que as suas experiências nunca são totalmente redutíveis à ordem discursiva: experiências corporificadas e linguagem estão imperfeitamente alinhadas, porque a experiência às vezes ultrapassa a linguagem e às vezes é completamente inarticulada. Corpos são capazes de multiplicar, distorcer e transbordar os seus determinantes discursivos, e de abrir novas e surpreendentes possibilidades que podem ser articuladas de maneiras novas. (OKSALA, 2018: 125)

É o corpo, portanto, que, no fim, não consegue ser totalmente capturado, e permite experimentar a sexualidade e constituir práticas de liberdade. Júlia Lopes de Almeida, Ercília Nogueira Cobra, assim como muitas outras mulheres antes e depois, escrevem sobre esse corpo feminino que se debate, que tenta escapar. Nas obras da primeira, mesmo quando não conseguem se desprender totalmente das amarras do casamento e da maternidade, passam por um processo de transformação e, nos jogos de poder, alimentam espaços de transgressão.

De Maria a Eva, de mãe a histérica, de *ménagère* a bacante, bíblia, ciência e literatura trazem discursos sobre as mulheres que convergem, se chocam e, enfim, entram em conflito. E, na escrita feminista de Júlia, essas disputas ganham voz na pele de personagens femininas que protagonizam histórias sobre maternidades monstruosas, adultérios e infelicidades conjugais, bem como de exploração do corpo e descoberta dos prazeres.

Para finalizar o tema, uma breve descontração. No já citado *Eles e elas*, a narradora do ensaio “Há de ter muita graça...” acaba soltando a seguinte frase, indignada: “uma só alma em dois corpos é uma metáfora inventada pelo diabo em hora de ironia.” (ALMEIDA, [1910] 2015: 102) Infeliz com seu cerceamento no casamento, ela desabafa,

irada, e rotula ironicamente o sacramento cristão como algo imoral, já que era ele, enfim, que a prendia, que a fazia infeliz. Ficamos aqui com as reflexões profanas inspiradas por essa personagem: se o matrimônio é um presente do diabo, seria a liberdade da mulher o presente de Deus? Entre o céu e a terra, talvez existam mais perguntas feministas do que a moral cristã e a ciência masculina possam responder.

2.2 Em nome da honra

Como destacamos no início do capítulo, as relações das mulheres com o corpo e, mais do que isso, com a subjetividade corporificada, também dizem respeito às formas com que se relacionam com os homens. Já vimos um pouco dessa dimensão ao mostrar os diálogos críticos entre a medicina moderna e masculina e a poética feminista de Júlia Lopes de Almeida. Contudo, essa autora também aborda, em suas obras, outras dimensões dessas relações de gênero, abrangendo desde as formas agressivas com que os homens tratam as mulheres nas redes da vida cotidiana até movimentos para repensar a virilidade.

Nesta parte do capítulo, exploraremos algumas obras e personagens da autora que colocam em disputa a masculinidade e apresentam-na como campo instável que se construía também a partir dos discursos de inferiorização das mulheres. Contudo, ainda que a denúncia das noções de honra e das práticas agressivas gritem em vários momentos, também encontramos as nuances sensíveis de personagens masculinos não normativos.

Cruel (des)amor

Em um primeiro momento, trataremos do peso da violência patriarcal sobre as mulheres e, para tanto, adentraremos também a noção de honra e os possíveis escapes das mulheres dentro dessa experiência-limite na relação com os homens. Por isso, retomamos primeiramente *Cruel amor*, romance publicado por Júlia em 1911 e do qual tratamos rapidamente na primeira parte.

Nessa história, encontramos o personagem Flaviano, um pescador negro e bastante agressivo que, desde o início, assusta com suas atitudes e falas de cunho violento e moralista. “A mulher é a perdição do mundo” (ALMEIDA, [1911] 2015: 76), diz logo em um primeiro diálogo, em cena ambientada em um dia de procissão. Agressivo, defende que

“deve(m) ser morta(s) aos bocadinhos, como tatuí para iscas de cação!” (ALMEIDA, [1911] 2015: 76) as mulheres que não se comportem de forma “moral”. Considerava as mulheres como o lado ruim da humanidade, como aquelas que deviam pagar seus pecados com a submissão e, caso dela desviassem, deviam ser punidas com a morte. Essas são as ideias que cercam esse personagem, uma figura representativa da misoginia que permeava a cultura de então.

Cruel amor, como já comentado, trata de uma comunidade de pescadores em plena reforma urbana do Rio de Janeiro, trazendo como pano de fundo as desigualdades sociais e o cotidiano das classes mais baixas, cada vez mais excluídas dos espaços burgueses de convívio social. A história central, contudo, é a de dois triângulos amorosos e tem por enfoque os conflitos sentimentais das mulheres em relação aos homens por quem nutrem algum tipo de afeto.

Começando pelo primeiro triângulo amoroso, encontramos Flaviano e sua postura autoritária e patriarcal sobre as mulheres, o que recai diretamente sobre sua noiva Maria Adelaide. Aos poucos, seu comportamento acaba assustando cada vez mais a jovem, que sente despertar uma paixão por Marcos, colega de trabalho do noivo. Portanto, entre esses três personagens, o conflito se torna cada vez mais iminente: Flaviano, possessivo, busca intensificar o controle sobre a futura esposa que, por sua vez, recua em sua decisão pelo casamento, temendo progressivamente o pescador e abrindo espaços para um afeto correspondido com Marcos, que pouco a pouco se desenrola em trocas de olhares e breves falas.

No caso de Flaviano, a misoginia se mistura às questões raciais que caracterizam o personagem. Vale lembrar que o momento narrado nesse romance de Júlia se passa em meio ao higienismo social e às teses médicas de eugenia que se consolidavam, propagando um ideal de branqueamento. Negro e noivo de uma mulher branca, Flaviano buscava exercer sobre ela uma autoridade patriarcal, de forma a que não escapasse de seu enlace e promovesse sua ascensão social em uma sociedade racista, como percebemos no trecho abaixo:

Flaviano comboiava o rancho com a autoridade do único homem da família, exercida menos por palavras que por severidade de gestos. Parecia mais escuro, engasgado num colarinho branco e uma gravata cor de papoula, que lhe realçavam as maxilas de onça. Vaidoso da noiva branca, que lhe tinha caído na rede como um peixinho inexperiente, ele dava-se ares de superioridade, para retê-la na sua submissão de mulher, que é a única

verdadeira. Ele não sabia falar de amor, mas sabia dizer: – eu quero; faça. (ALMEIDA, [1911] 2015: 68)

A narrativa, portanto, passa a apresentar, nos gestos de Flaviano, um desconhecimento sobre outras formas de ser homem, vendo no subjugamento das mulheres as suas apostas para garantir um lugar social. O personagem, contudo, começa a causar um processo reverso em sua noiva, que, ao invés de acatar o autoritarismo do rapaz, passa a se afastar dele. Em uma visita escondida no quintal da casa de Maria Adelaide, a moça resiste a vê-lo e, quando aparece, é “cada vez mais fria” e “respondia apenas às perguntas que ele lhe fazia, com vibrações impacientes e, ao mesmo tempo, tímidas de voz.” (ALMEIDA, [1911] 2015: 144) Um pouco desesperado, Flaviano tenta tocar a mão da noiva, que corre para dentro de sua casa, aterrorizada, deixando o rapaz espantado. “A noiva criara medo dele!”, pensa consigo. (ALMEIDA, [1911] 2015: 144) Gostava de ser temido, mas se sentia ofendido e desconfiado com a proporção das reações que Maria Adelaide agora tinha diante dele.

O afastamento e receio da jovem em relação ao noivo se dá, em especial, pela suas atitudes ríspidas e falas de cunho agressivo. “Flaviano pensa que mulher é sardinha e que é tão fácil passar a navalha em uma como em outro. Livra!” (ALMEIDA, [1911] 2015: 76), adverte outra personagem feminina a Maria Adelaide, logo no início do romance. Contudo, a mudança também acontece porque a personagem passa a dar ouvidos aos julgamentos sociais sobre seu futuro casamento interracial, construindo, assim, uma postura racista diante de Flaviano. Dessa forma, Júlia não deixa de denunciar ferrenhamente a violência com que sofrem as mulheres – cujo tema se constrói como o foco do romance, em minha percepção –, mas sem idealizar as personagens femininas, apresentando, por outro lado, críticas à reprodução de comportamentos eugenistas inclusive da parte delas.

Pouco a pouco, a personagem se aproxima de Marcos, um jovem tímido e branco, colega de pesca de seu noivo. Dessa forma, passa a alimentar uma repulsa em relação a Flaviano e repensar seu noivado com o rapaz, por quem era apaixonada desde a época do colégio mas que agora, diante da figura do outro pescador, mostrava-se um caminho totalmente indesejado e impensável. A desestabilização dos sentimentos de Maria Adelaide vão tomando contornos ao longo da narrativa, como vemos a seguir:

Não saberia explicar o que sentia nem porque se transformara em medo a confiança que desde os tempos da escola depositava em Flaviano! A sua presença agora aterrorizava-a, como se dele tivesse recebido alguma ofensa grave. A sua imagem tomava proporções grotescas e a sua pele, cuja

cor se habituara desde menina, repugnava-lhe agora... não saberia tampouco explicar por que o pescador Marcos lhe ocupava com tanta insistência o espírito. (...)

Que rumo daria agora à sua vida? Casar com Flaviano, nunca, antes morrer... (...) Como havia de ser?! Flaviano era vingativo... Marcos não teria coragem de se declarar... (ALMEIDA, [1911] 2015: 181-182)

Rosane Saint-Denis Salomoni comenta que, em *Cruel amor*, a narração mostra-se bastante simpática às mulheres, dando enfoque às suas manifestações e, muitas vezes, fundindo-se às personagens femininas, tratando de seus conflitos subjetivos. (SALOMONI, 2005: 174-175) A análise da pesquisadora dialoga com o que buscamos destacar até aqui: o protagonismo nas obras de Júlia Lopes de Almeida é feminino e está ligado a uma poética feminista, isto é, ao questionamento da dimensão de gênero.

A vida das personagens femininas, contudo, sempre relacional diante dos personagens masculinos, também traz à tona essas relações generificadas entre homens e mulheres em suas histórias. As práticas masculinas, portanto, ganham destaque por estarem ligadas às mulheres e por afetarem-nas diretamente, tanto no sentido dos comportamentos violentos quanto pelas propostas de existências mais críticas da parte dos homens. Nesse sentido, os corpos femininos também são temática da escrita de Júlia em sua relação conflituosa com os corpos masculinos com os quais convivem.

No caso de Maria Adelaide, é Flaviano quem tenta subjugar seu corpo e é com seu corpo que ela o repele. São os corpos, enfim, que se aproximam em um beijo roubado na escola, quando crianças, e que se afastam quando a jovem foge do noivo que tenta tocá-la. É o corpo negro de Flaviano que sofre um julgamento racista da própria prometida. Também é o corpo de Maria Adelaide que deseja Marcos e que acaba, em um impulso, buscando-o na madrugada, no final do romance. Após fugir de Flaviano mais uma vez, a moça reflete e decide procurar o outro pescador para se declarar. “Percebia que fechava com aquele ato um período da sua vida. Outra mulher, mais decidida, mais forte, ia começar nela outra existência”, diz o narrador, imbricado nos pensamentos da personagem. (ALMEIDA, [1911] 2015: 378)

A jovem encontra Marcos e, apesar do receio, o rapaz corresponde ao seu sentimento e aceita enfrentar o colega de trabalho e tomá-la como esposa. Todavia, tomada pela coragem, ela resolve não adiar a resolução e caminha, madrugada adentro, em direção à casa de Flaviano. O desfecho de Maria Adelaide cumpre a promessa das falas do noivo: desafiado, com o ego masculino ferido, o rapaz saca sua faca e atinge a noiva diversas vezes

em seu peito, com raiva, até se certificar de sua morte. O assassinato brutal tem na narrativa um ritmo rápido, permitindo pouco tempo ao leitor para refletir e expondo, sem floreios, uma morte brutal e cruel:

– Cala a boca, diabo!
 – Sou noiva de Marcos!
 – Cala a boca, ou eu te mato!
 – Pode matar, mas é só dele que eu gosto, ouviu bem? Só, só, só!
 Era demais! Cego de raiva, Flaviano sacou a faca do cinto e cravou-a repetidas vezes no coração de Maria Adelaide. (ALMEIDA, [1911] 2015: 391)

A rapidez com que a coragem de Maria Adelaide é morta, a brevidade narrativa com que seu corpo é agredido e atacado, pode ser parte de uma postura crítica da autora. É com tal rapidez que se tira a vida de uma mulher com o argumento do orgulho masculino e, com a mesma rapidez, o ato é esquecido, naturalizado na sociedade. Poucas páginas depois, nas últimas do romance, Flaviano é preso – o que aparece em um comentário muito rápido –, mas o cotidiano da comunidade de pescadores não se altera, enquanto Marcos troca olhares com a irmã mais nova de Maria Adelaide. O assassinato de uma mulher por “honra” é apenas um episódio sem grandes alardes naquela sociedade.

Pensando sobre essa questão no Brasil do entresséculos, Mariza Corrêa (1981) realizou um estudo pioneiro sobre os assassinatos de mulheres por homens nessa época. A pesquisadora afirma que, apesar da punição com morte para certos comportamentos femininos desviantes ser algo recorrente em diversos códigos morais e legislativos da cultura ocidental, é no século XIX que se institucionaliza a noção de “crime passionai”. Isto é, a consolidação da ciência, nesse momento, não naturaliza apenas a ideia da submissão feminina, como já largamente explorado, mas também o impulso sexual e violento dos homens, que ocasionaria uma “loucura momentânea” e o assassinato da namorada, noiva ou esposa em casos de desafio de sua autoridade ou desconfiança de adultério. (CORRÊA, 1981: 18)

No começo do século XX, contudo, a expressão jurídica “legítima defesa da honra” começa a se fortalecer, tirando ainda mais esse tipo de assassinato do campo da culpabilização criminosa. Os juristas que defendiam a ideia – que acabou se tornando mais uma na lista de leis sobre honra que enchem o código penal de 1940, vigente até hoje, ainda que com alterações – de que o homem que matava sua esposa, noiva ou namorada por algum

tipo de “má conduta” da parte dela não seria um “mau cidadão”, afinal, teria agido no ímpeto de sua raiva.

Corrêa argumenta, porém, que o conceito de “honra” não é definido por essa mesma lei, o que abre uma série de brechas interpretativas. Mas, como ela mesmo destaca, é notório que essa ideia esteja ligada às questões de gênero: se o “valor” de um homem é colocado no campo do trabalho e do mundo público, como já discutimos, às mulheres está reservada a integridade de ser fiel e casta, ou seja, atributos ligados ao privado, à família e à vida sexual. “A dupla definição desta honorabilidade, através do trabalho, do valor social do homem e da necessária fidelidade de sua companheira, passa a estar ligada de forma permanente na argumentação da legítima defesa da honra”, conclui a pesquisadora. (CORRÊA, 1981: 61) Essa noção lembra muito a explicação do personagem Francisco Teodoro, em *A falência*, quando divide as “honestidades” das mulheres e dos homens, em um trecho já comentado, entre vestidos brancos de cetim e ternos pretos de tecido grosseiro.

Em um estudo mais recente, o historiador francês François Guillet (2013) também caminha na direção de entender a ideia de honra e seus efeitos na construção da virilidade. Segundo ele, “a honra serve de ponto de apoio para a elaboração de uma moral laica masculina e republicana” no século XIX, que, é claro, sustentava-se também sobre o comportamento feminino submisso. (GUILLET, 2013: 105-106) Não é à toa que a ideia de honra também adentra o campo familiar nesse momento, no qual esses lugares sociais femininos e masculinos passavam por redefinições. E, nesse espaço, além da diferença da honra entre os gêneros – como já notado por Corrêa –, cabia aos homens a responsabilidade pela defesa da honorabilidade de sua família, custe o que custar:

A honra feminina permanece limitada à pureza sexual cujo pudor é a principal manifestação e cuja perda coloca em perigo o capital de honra da família. Esse capital são os homens que devem conservar, protegendo de afronta os membros da família colocados sob sua dependência, as esposas, por cuja conduta eles são responsáveis, as mães e as irmãs, e os ascendentes que se tornaram muito frágeis para se defender por si mesmos. (GUILLET, 2013: 110)

Ao homem, guardião da honra, cabia também punir as mulheres que desonrassem sua família e a ele mesmo. Assim, se conformava toda uma série de artifícios e argumentos para sustentar a inocência desses homens e que alegavam que sua ação era destinada ao “bem”, à preservação da moral. Claro que todas essas ideias foram amplamente criticadas por

uma série de feministas, juristas mais progressistas e intelectuais – como Júlia Lopes de Almeida –, que denunciavam o absurdo da cultura patriarcal em tratar as vidas das mulheres como objeto pertencente a um pai ou marido.

Não é à toa que, de fato, muitos homens eram julgados e condenados, apesar de também ser expressivo o número de impunidades. (CORRÊA, 1981: 40) As pressões eram grandes para que esses assassinatos de mulheres deixassem de ser vistos como uma espécie de direito dos homens. A grande questão levantada por muitas femininas naquele momento, contudo, era que a punição desses crimes com a prisão não era suficiente para mudar as formas misóginas de pensar e agir, discussão que anima debates até hoje.

Militantes como as já citadas Maria Lacerda de Moura e Ercília Nogueira Cobra reforçavam em seus escritos a importância de uma transformação cultural e social que caminhasse em direção ao respeito pelas mulheres. Mesmo em Júlia notamos uma crítica nesse sentido: Flaviano, de *Cruel amor*, por exemplo, foi preso; seu ato, porém, não causa rupturas naquele grupo e, pelo contrário, passa até mesmo por um processo de esquecimento.

A violência contra as mulheres justificada pela honra cerca toda a obra *Cruel amor* e também é o tema do outro triângulo amoroso protagonista – e, aqui, nas atitudes de homens brancos –, reforçando uma postura crítica sobre o sentimento de posse reproduzido pelos homens. Em paralelo à história de Maria Adelaide, encontramos Ada, jovem de idade parecida, envolvida afetivamente com Rui, rapaz de classe média, filho de militar.

Ambos, conhecidos desde mais novos, decidem atar um relacionamento mesmo contra a vontade do pai de Rui, um Coronel conservador que vê na jovem – sem pais, adotada por D. Rola, uma mulher solteira – o desvio moral de seu filho. Rui, por sua vez, é um jovem apaixonado que não vê problemas no passado de Ada ou de sua mãe adotiva, mas, por outro lado, deixa transparecer cada vez mais sua possessividade diante da moça, extrovertida, bonita e frequentadora dos bailes.

No início do romance, em uma das primeiras conversas do casal, já podemos notar o autoritarismo de Rui, disfarçado de preocupação romântica. Buscando tutelar a noiva e cercear sua personalidade, o rapaz pede à companheira que se vista de formas mais “recatadas”, de modo a evitar o olhar de outros homens e, assim, garantir a “felicidade” dele. A jovem, por sua vez, quase sempre busca formas de questionar, criticar e escapar aos pedidos do namorado, como vemos abaixo:

- Não sorrias. É assim que eu te amo, Ada... Tu bem o sabes, já to tenho dito... e se me amasses, um pouco ao menos, custar-te-ia tão pouco fazer-me feliz!
- Como, meu Deus?!
- Escondendo... disfarçando a tua beleza... Tens um colo de deusa, nunca o mostres, sobe as golas dos teus vestidos, guarda-o só para o teu espelho... A brancura do teu pescoço sugere ideias que me torturam; deves cobri-la...
- Com um hábito de freira!
- Não; com um vestido de mulher casta...
- Que mais?
- Procura um penteado mais simples, engrossa essa cintura que tu esmagas, tiranicamente, talha os teus vestidos com menos arrogância, faze-te modesta, aproxima-te da natureza e aproxima-te de mim, do meu amor eterno, da minha pobreza, da minha quietação!
- Para isso seria preciso...
- Sacrificar o teu corpo à tua alma, a tua vaidade ao teu critério; mais nada. (ALMEIDA, [1911] 2015: 87)

É possível aproximar as atitudes de Rui das de Flaviano, ainda que as do primeiro personagem soem mais “sutis” diante da forma violenta com que o segundo se refere às mulheres. Assim como o noivo de Maria Adelaide, o companheiro de Ada busca cercear os comportamentos da companheira e justificar a sua autoridade. Se ele não o faz através de palavras agressivas, utiliza-se do artifício do romantismo, buscando manipulá-la de outras formas.

Rui, porém, traz consigo, além da própria reprodução de comportamentos patriarcais, a proteção exacerbada de um pai autoritário e moralista que repudia sua amada devido aos seus comportamentos extrovertidos e ao fato de ser uma órfã, sem pais, criada fora dos moldes do casamento. D. Rola, mãe de Ada, por sua vez, sabendo da antipatia daquele senhor por ela e sua filha, bem como percebendo a desigualdade financeira entre as famílias, também se mantinha distante e receosa diante da relação do casal.

Ainda que Rui e Ada ignorassem os reais motivos da antipatia do Coronel, a narrativa explica ao leitor as raízes do conflito. D. Rola, quando moça, era ajudante da mãe de Rui quando ele ainda era apenas um bebê. Nessa época, um rapaz passava todos os dias na frente da casa para flertar com a jovem em seu horário de trabalho. O pai de Rui, porém, interpreta os flertes como destinados a sua esposa e passa a agredi-la, destruindo o casamento. Por fim, Rola foge com o rapaz, mostrando o engano ao Coronel, que já não podia remediar suas ações violentas e as suas consequências. (ALMEIDA, [1911] 2015: 290)

Algum tempo depois, Rola acaba abandonada pelo homem por quem era apaixonada e, ainda que não tivesse se casado, encara o processo como uma viuvez. Contudo,

o militar, rancoroso, enxerga-a como motivo de sua infelicidade e como uma mulher desonrada, entregue a paixões fora dos laços matrimoniais. É nesse momento de recém-abandono que Ada é deixada às portas de Rola, e então ela decide adotar a garota e criá-la como filha. Por ironia do destino, Rui acaba se apaixonando pela jovem, pouca afeita à domesticidade, causando um ápice de desgosto em seu pai. Duas mulheres sem família e “sem honra” que, para o Coronel, seriam a desgraça de seu filho. (ALMEIDA, [1911] 2015: 224)

Se Júlia brinda os leitores com o conhecimento da geração anterior, Rui permanece por algum tempo sem compreender essa raiva que o Coronel nutre por essas mulheres e o receio de D. Rola com seu noivado. O jovem acaba descobrindo, porém, o passado agressor de seu pai contra sua própria mãe. Em uma conversa com D. Rola, ele acaba perguntando sobre os boatos que ouviu e questiona se era por esse motivo que a mulher hesitava em ceder a mão da filha para o matrimônio com ele. A narrativa de Rui, nesse momento, descreve as ações violentas do pai, trazendo um sentimento de repulsa:

– Escute ainda, Rola. Eu estava morto por lhe falar e nunca achava ocasião. É um assunto tão íntimo este, que a ofenderei se lhe pedir segredo. Meu pai ignora as minhas suspeitas. Deus me livre que ele desconfie que já sei de tudo... Acha-me parecido com minha mãe?

– Um pouco...

– Ele não gostaria de ouvir isso. Nunca houve morta mais repelida da lembrança! Era caritativa?

– Muito.

– Nunca se queixava e meu pai?

– Nunca!

– Nunca lhe contou que ele *lhe batia, que a arrastava no assoalho e que a prendia pelas tranças aos puxadores da cômoda grande, do oratório?! Rola perguntou, num arrepio de espanto:*

– Como é que você sabe?!

– Ah!... (ALMEIDA, [1911] 2015: 55-56. Grifo meu)

A tamanha crueldade com que nos deparamos ao imaginar a cena narrada por Rui expõe que a misoginia daquele Coronel é muito mais complexa do que apenas um receio diante de uma mulher não casada com uma filha. Sob a justificativa de um possível adultério, o homem torturava a própria esposa, como forma de garantir sua honra e a moralidade familiar. Devido a tantas violências absurdas, a mulher enlouquecera e fora internada em um sanatório, onde morreu, deixando o filho pequeno. Presa, violentamente agredida e julgada moralmente pelo próprio marido, essa mulher sofreu a perda da própria sanidade mental e terminou a vida encarcerada, sendo tratada por uma medicina masculina.

Ocorrida uma geração antes de Rui e Flaviano, a história do Coronel apresenta o lado mais perverso da cultura patriarcal: a continuidade naturalizada da violência contra as mulheres. Se não é o militar que assassina diretamente a esposa – como faz Flaviano –, nem por isso suas ações se mostram menos causadoras do esgotamento de uma vida feminina. Impune, esse personagem deposita o ódio das próprias ações violentas em outras mulheres, julgando justa sua decisão “em nome da honra”.

A história do pai de Rui lembra um clássico da literatura de língua inglesa de autoria feminina: *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman,²⁶ publicado em 1892. Nesse conto estendido, a narradora é uma escritora que conta a história de um período de reclusão ao qual foi submetida pelo marido, um médico que a diagnosticou como “nervosa”. O discurso irônico da narradora, entre a confiança e a desconfiança, desde o princípio deixa escapar ao leitor que os cuidados desse esposo, postos como atitudes de amor, escondem uma prática controladora: “se um médico de grande reputação, para mais um marido, convence amigos e familiares que nada de grave se passa realmente conosco senão uma temporária depressão nervosa — uma ligeira tendência histérica — que poderá uma pessoa fazer?”, questiona. (GILMAN, [1892] s.d.: 5)

Dessa forma, a mulher conta ser privada da escrita e isolada pelo esposo em uma casa de campo, sob a vigília da cunhada. Aos poucos, porém, esse casarão antigo e longe da vizinhança parece ganhar uma espécie de vida, um sofrimento que contagia a narradora e que nascia de um papel de parede amarelo e envelhecido no quarto principal. Em determinado momento, o que parece ser um resquício de criação poética daquela autora, longe das palavras, acaba se misturando a uma espécie de loucura: a fixação por aquele papel de parede amarelo, o sentimento de que emitia um cheiro e um som, e, por fim, a visão de uma mulher que se prendia à parede e que desesperadamente tentava se desvencilhar.

O surto final da personagem encerra o conto de maneira chocante. A mulher do papel de parede amarelo, enfim, funde-se à própria narradora e o desespero dessa figura por fugir se transforma na própria angústia daquela esposa que, encarcerada pelo marido no espaço da casa, diagnosticada e medicada, submetida à vigilância, não encontra saídas para ser ouvida, para ser libertada. Ela rasga todo o papel de parede e, então, rasteja pelo quarto em

²⁶ Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) foi uma romancista estadunidense e feminista. É conhecida pelo seu conto *O papel de parede amarelo*, no qual denuncia a violência patriarcal com a qual sofre uma escritora privada de seu trabalho pelo marido. Referência completa: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Portugal: LeLivros (livro digital), [1892] s. d. Tradução de José Manuel Lopes.

uma sôfrega comemoração de liberdade, misturando-se às inúmeras “mulheres rastejantes” que enxerga em todas as cores, sofrendo para escaparem de suas prisões. Quando assiste à cena, o marido desmaia, e a mulher não se importa de rastejar sobre ele, aproveitando todo o espaço do quarto.

Metáfora das prisões que as mulheres enfrentam em espaços como o casamento e o saber médico, o conto de Gilman transmite a angústia da narradora em ser cada vez mais controlada e presa. Sua loucura emerge, então, como uma faca de dois gumes: uma explosão que se expressa no corpo, depois de sofrer tantos cerceamentos, e um espaço de liberdade daquela realidade permeada de amarras, trazendo, enfim, respiros tristes de uma libertação sonhada, mas não encontrada no espaço na racionalidade.

A história permite muitos diálogos com o enredo de *Cruel amor* e a trama sobre o pai de Rui. Se a narradora de Gilman não foi agredida fisicamente, nem por isso foi menos presa à casa, julgada moralmente – no caso, por trabalhar como escritora – e violentada psicologicamente, sendo constantemente vigiada e diagnosticada como patológica. Já a personagem de Júlia Lopes de Almeida, que conhecemos apenas pela rememoração do passado pelo narrador, sofrendo violências cruéis do próprio marido, também traz o surto de loucura como limite, como estopim. A sanidade mental das mulheres, enfim, é levada à prova por uma cultura violenta de diversas formas, enquanto seus surtos são vistos como mais uma “comprovação” de sua inferioridade natural.

Ambas as histórias também encontram um ponto comum no lugar ocupado pela medicina. No caso da esposa do Coronel, na obra da escritora brasileira, o sanatório aparece como a intervenção médica que patologiza a mulher agredida, enquanto, no caso de *O papel de parede amarelo*, o saber médico talvez tenha um papel ainda mais acentuado, com o diagnóstico feito pelo próprio marido e o uso do discurso de verdade científico para manter a narradora encarcerada.

Se já vimos que os juristas discutiam acerca da preservação moral da família, eles caminhavam lado a lado com os médicos, já que as ideias de feminilidade e masculinidade normativas que sustentavam a lei penal estavam em constante diálogo com uma forma científica e higienista de olhar para os corpos femininos e para a família. (CAULFIELD, 2000) Dessa forma, ainda que a medicina não trate das legislações sobre a honra, constrói um diálogo com o âmbito jurídico ao sustentar argumentos científicos que colocam na mulher a “natureza” materna e o destino biológico de cuidado com a família, assim como ajudam a

consolidar a imagem do homem como provedor e guardião da esposa e dos filhos. Medicina e direito, enfim, eram partes de uma mesma formação discursiva misógina.

De fato, não é necessário muito tempo de pesquisa nos arquivos das Faculdades de Medicina brasileiras para encontrar textos que estabelecem na família a preservação da ordem. Frequentemente, essa ordem pressupunha a imagem da mulher submissa e o controle dos homens sobre elas, respaldando a ideia de defesa da honra. O Dr. Alvaro Bruno Cavalcanti de Britto, de Salvador, por exemplo, escreveu uma tese cujo tema de estudo é a gravidez. Nesse sentido, ele afirma que as mulheres não tiveram “sorte” na natureza, pois esta as fez subordinada aos homens e “pré-dispostas” a descontroles:

A natureza, preparando a mulher para a reprodução, esforça-se também para dar a seus órgãos as proporções convenientes ao dito fim. (...) a mulher seria, por certo, digna de melhor sorte si não estivesse sujeita á natureza que a fez submissa ao homem; si não estivesse debaixo da influencia de muitas outras causas inherentes á sua propria organização. (BRITTO, 1870: 4)

O argumento dito científico desse médico, portanto, embasa a ideia de que era necessário aos homens controlar as mulheres, uma vez que elas seriam detentoras de uma inferioridade e de uma incapacidade de lidar com seu organismo, naturalmente desequilibrado por ser totalmente voltado à reprodução. Para dar um exemplo sobre esta não ser uma tese isolada, uma busca rápida na Biblioteca Nacional é capaz de trazer um leque de escritos médicos com posições similares. Um exemplo é o Dr. José de Goés e Siqueira Filho, que apresenta à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro um estudo sobre a prostituição na cidade e sua relação com a propagação da sífilis. Além de destilar uma série de moralismos sobre as meretrizes, o médico escreve que “a mulher é a base da sociedade, porque é a chave da família, e como tal merece toda vigilância e cuidados.” (SIQUEIRA FILHO, 1875: 21)

Vigilância, controle, cuidado e punição. Essas formas de tutelar, capturar, analisar e cercear os corpos femininos, advindos de uma moral cristã e consolidados cientificamente na modernidade, estavam em direta relação com a noção de honra. Honra esta que, por sua vez, devia ser mantida pelas mulheres por meio do recato sexual e pelos homens por meio do trabalho, do sustento da família, da fidelidade da esposa e da autoridade sobre os filhos. Para essa manutenção da honra, a violência e a agressividade apareciam como recursos válidos a serem utilizados, ações que advinham de um “impulso natural masculino”.

Em *Cruel amor*, acompanhamos as personagens Maria Adelaide e Ada em seus relacionamentos com homens possessivos e que expressam seus comportamentos machistas de diferentes formas. Mas também somos apresentadas a histórias passadas em relação ao tempo da história, como a de D. Rola ou da mãe de Rui, mulheres que também sofreram com julgamentos morais e práticas agressivas por parte de homens. As histórias dessas mulheres, emaranhadas pelo “cruel amor” com que sofrem – talvez título irônico da autora para designar o que é visto socialmente como um sentimento de cuidado, mas embasado em um controle masculino e violento sobre as mulheres –, constroem uma crítica feminista potente contra a cultura patriarcal da época.

Outras literatas brasileiras também se propunham a discutir a imensa violência que se abatia sobre as mulheres, perpetuadas em nome da honra masculina, estabelecendo diálogos com a obra de Júlia. Além dela, uma escritora um pouco mais velha, mas também sua contemporânea, impactou os leitores da época com suas narrativas de agressão contra as mulheres: Délia, pseudônimo de Maria Benedita Bormann. Em obras como *Duas irmãs* (1884) ou *Celeste* (1893), os narradores descrevem cenas de agressão da parte dos maridos contra as esposas e deixam sobressair uma forte indignação.

No primeiro caso, em *Duas irmãs*, Délia conta a história de Diana e Julieta, subjugadas ao poder autoritário de seu pai após a morte de sua mãe, maltratada por ele. Obrigando a primeira a se casar com um homem rico, Diana – a filha mais velha, apelidada de Déia – vive um relacionamento de fachada, negando-se a se entregar sexual e afetivamente ao marido. Ao mesmo tempo, assiste ao sofrimento da irmã em um casamento que reproduzia, enfim, as violências que assistiram sua mãe passar: Julieta era abandonada pelo esposo, que gastava o dinheiro da família em jogatinas e, se falava sobre divórcio, era ameaçada. Apesar da teia de sofrimentos, Diana consegue, enfim, tirar a irmã da situação de penúria e encontrar no próprio cônjuge um ombro amigo, quebrando a lógica da naturalização da agressividade masculina.

Em *Celeste*, porém, a tragédia de uma vida permeada de violências parece atingir um tom ainda mais drástico para as personagens de Délia. A obra, como o próprio título sugere, conta a história da jovem Celeste, desde o casamento de seus pais até sua morte. O pano de fundo é a hipocrisia das elites cariocas e as suas redes de intrigas, interesses e adultérios, nas quais as mulheres são protagonistas. Contudo, um dos pontos de maior força do enredo consiste na narrativa que a autora traça das agressões sofridas pela mãe de Celeste no casamento e, depois, pela própria personagem, também por parte do marido.

O romance inicia com uma cena bastante chocante, na qual Celeste e seu cônjuge discutem de forma inflamada e o homem agride a esposa, de quem suspeita de adultério. A protagonista, contudo, enfrenta o marido e leva a situação ao seu limite, o que ocasiona, enfim, a derrocada final da relação. Chama atenção no diálogo a utilização da ideia de honra como prerrogativa para o início das agressões: “não consentirei de boamente na desonra de meu nome”, diz ele, “sou teu marido, tenho direitos sobre ti!” (BORMANN, [1893] 1988: 15) Celeste é vista por aquele homem como uma propriedade e deveria, portanto, cumprir seus deveres de satisfazê-lo sexualmente e garantir o *status* de seu sobrenome. Ao se negar, é esmurrada brutalmente. É nesse momento, então, que ela é ameaçada com um chicote e oferece o peito, desafiando-o:

- Miserável! E queres depois possuir a mulher em que bateste! soluçou ela, rubra de dor e de humilhação, com as lágrimas a saltar.
- Anda, repete agora o que disseste, se és capaz!
- Nunca! nunca!... É o meu corpo que tu queres; pois bem, jamais o terás, juro-te!
- Ah! uivou ele, correndo delirante ao botão da porta, de onde sacou um chicote de montar.
- Vendo-o aproximar-se, hediondo de furor, empalideceu Celeste, despedindo-se-lhe dos olhos fulmíneo lampejo. Ergueu-se fremente, lívida, com as narinas diltadas; soberba de audácia e de desprezo, arrancou o casaco, desnudando o ebúrneo colo, e, palpitante, bradou:
- Aqui me tem! Pode vergastar à vontade! (BORMANN, [1893] 1988: 15-16)

Não é meu intuito aprofundar em uma análise desse romance de Délia, mas chamar atenção para como a temática da violência contra as mulheres e da honra masculina emergem de forma crítica também em obras de escritoras próximas a Júlia Lopes de Almeida. Na história de Celeste – dialogando com as posteriores Ada e Maria Adelaide –, as tentativas de subjugar as mulheres acontecem dentro de um relacionamento conjugal e invocam a ideia de controle sobre os corpos femininos defendida pelas teses médicas e sustentada pelos juristas.

Mas, para além de outras autoras que abordaram a questão – das quais ressaltamos apenas duas, uma estadunidense e uma brasileira –, a temática da violência contra as mulheres está presente em outras diversas obras da própria Júlia, mesmo em outros gêneros além do romance, como contos e peças de teatro. Em “O caso de Rute”, conto da coletânea *Ânsia eterna*, de 1903, uma jovem noiva conta um segredo profundo ao seu pretendente antes do casamento. Segundo a narrativa, seu comportamento tímido e fechado esconde o fato de ela

não ser mais virgem. Abusada pelo padrasto quando era adolescente, a moça desabafa para o rapaz, que, atônito, escuta-a narrar as cenas de violação:

– Foi há oito anos, aqui, nesta mesma sala... Meu padrasto 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, 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 eu o vi morto, estendido na essa. Que libertação que foi aquela morte para a minha alma de menina ultrajada! Ele estava no mesmo lugar em que me dera os 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 por aquele cão! E ela ainda me manda rezar por sua alma, a mim, que a quero no inferno! Às vezes tenho ímpetos de lhe dizer: “Limpa essas lágrimas; teu marido desonrou tua filha, foi seu amante durante quatro longos meses...” Calo-me piedosamente, e acodem todos: que não chorei a morte daquele segundo pai!” (ALMEIDA, [1903] 2013: 66-67)

A preocupação da moça ao narrar a história, portanto, é do possível choque que ter sido deflorada poderia causar ao noivo, mas acaba se desdobrando na denúncia de um estupro cometido pelo próprio padrasto. Contudo, para tortura da jovem, o rapaz decide “perdoá-la” por ser “desonrada” e continuar o casamento, o que a desespera. Rute tinha medo da noite de núpcias e do que a esperava, ou seja, uma vida de relações sexuais não consentidas. Também percebia que, pela postura do noivo, viveria sob uma rememoração constante de seu passado e de seus traumas.

Angustiada, a moça resolve tirar a própria vida, presa entre a lembrança da violação e o julgamento moral do homem com quem se casaria. Rute, portanto, não só sofre a violência do abuso sexual, mas a violência da deslegitimação: era com sua não virgindade que o rapaz se importava, e não com a agressão sobre seu corpo. Como estopim da história, a expectativa da moça parece se confirmar, já que o noivo interpreta o suicídio como vontade da jovem de ficar ao lado do padrasto, vendo-o como seu amante quando era, na verdade, seu estuprador. De forma semelhante parece ler a família, que, mesmo sem saber do passado, interpreta a face da morta como uma espécie de expressão de satisfação.

Sueann Caulfield (2000), estudando os processos de crimes contra a honra na virada entre os séculos XIX e XX, no Brasil, retoma a ideia de que a honra feminina estaria ligada ao recato sexual. Segundo ela, nessa época, julgava-se o crime de “defloração”, isto é, eram previstas penas para homens que comprometessem a “honra familiar” tirando a

virgindade de “moças honestas”. A justiça, portanto, não defendia os corpos femininos que não se adequassem a um ideal de pureza e moralidade e considerava uma perda irreparável a iniciação de uma jovem antes do casamento. Se, por um lado, isso gerava alguns processos contra estupradores, por outro, sustentava brechas para o julgamento moral dos comportamentos femininos, uma vez que, àquelas que não pudessem “provar” sua honestidade, cabia o rótulo de prostitutas. (CAULFIELD, 2000: 77-81)

Rute, portanto, era uma personagem em um espaço de poucas possibilidades de fuga: abusada pelo provedor da família diversas vezes, corria riscos de descrédito ao tentar denunciá-lo, além de comprometer a “honra da família”, revelando seu defloramento. O segredo, quando contado ao noivo, porém, parece explodir uma revolta contida no próprio corpo da moça, que se inquieta, pertuba-se e entra em crises subjetivas. Fugindo à prisão de ser vista dentro do próprio casamento como “desonesta”, a moça busca na própria morte o fim de seu sofrimento.

Outro conto de Júlia, na mesma coletânea, também choca pela brutalidade da violência e da possessividade sobre as mulheres, agora envolvendo a figura paterna. Chamado “As rosas”, o enredo gira em torno de um jardineiro feio e reservado que cultivava as roseiras da casa de uma senhora rica. Ao acordar um dia sem ver uma única rosa no jardim, contudo, aquela mulher procura o homem e se depara com uma cena estarrecidora: no quarto do empregado, jazia uma jovem cercada pelas rosas do jardim.

O jardineiro, em desespero, explica ser sua filha. Afirma que ela o procurara por estar sofrendo maus-tratos do marido. Quando o pai pede que ela abandone o rapaz, porém, ela alega ainda o amar e ter dificuldade em pôr fim ao casamento. Em surto pela raiva – uma mistura de ódio por ser contrariado e de possessividade sobre a filha – ele a assassina, cercanda-a de flores logo depois. “Antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer”, conclui. (ALMEIDA, [1903] 2013: 240) A honra masculina, aqui, mais uma vez busca justificar o crime de tirar a vida de uma mulher.

A ideia da honra aparece também na peça de teatro “A última entrevista”, publicada pela primeira vez postumamente, em 2016.²⁷ Nesse texto dramaturgico, curto, sem

²⁷ Em 2016, Michele Asmar Fanini publica uma coletânea com seis textos dramaturgicos de Júlia Lopes de Almeida, até então inéditos, fruto de sua pesquisa de pós-doutorado no acervo da Academia Brasileira de Letras e no acervo pessoal de Claudio Lopes de Almeida, neto da escritora. Referência completa: FANINI, Michele Asmar. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2016.

data, é narrada a história de Carolina, uma costureira pobre que se envolve amorosamente com um rapaz de família rica chamado Raimundo. Em uma visita, o moço, bêbado, ofende a jovem, colocando-se como superior a ela por sua classe social, e confessa nunca ter tido intenções de levar a relação adiante em um casamento.

É então que Carolina se volta contra Raimundo, acusando-o de tirar dela a inocência, o amor e a honra, remetendo à sua virgindade. (ALMEIDA *apud* FANINI, 2016: 346) A jovem percebe que, tendo cedido sexualmente a um homem com quem não se casaria, teria sua honestidade questionada e seria, enfim, renegada pela família e pela sociedade. O prognóstico de desgraças a leva a uma desesperada resolução: enquanto Raimundo adormece no quarto, embriagado, ela foge de casa e se joga ao mar.

Como comenta Michele Fanini, essa “autopunição” pode ser vista como um ato impulsivo para pôr fim ao desespero de não corresponder a um ideal de feminilidade normativo. Em suas palavras, o suicídio de Carolina, nessa peça, é fruto de um desamparo e uma angústia “produzidos e intensificados pela internalização de valores sociais rígidos, regidos por padrões de moralidade intransigentes que, acima de tudo, reatualizam preconceitos/estigmas e recrudescem estereótipos.” (FANINI, 2016: 51)

Nesses textos mais curtos, mas muito potentes, encontramos um tom de denúncia e de indignação feminista. As três personagens, de histórias diversas e em situações diferentes, sofrem com o julgamento moral e acabam mortas, seja suicidando-se ou sendo assassinadas. Júlia, nesse sentido, parece ter feito das violências sofridas pelas mulheres um grande mote de suas ficções, constituindo uma problematização das desigualdades entre os gêneros em sua época.

É interessante notar o quanto a temática soa atual em um país que, em pleno 2019, mata treze mulheres por dia, ou em um mundo em que uma a cada cinco mulheres sofrem agressão doméstica.²⁸ Pesquisadoras feministas como a argentina Rita Segato (2003; 2016) têm se debruçado sobre esse número exorbitante e sobre o fenômeno da violência contra as mulheres, apresentando novas nuances da desigualdade entre os gêneros no mundo contemporâneo. Historicizando as práticas masculinas de agressão, Segato expõe as diversas leis que operam no sentido de punir esses crimes, mas argumenta que “erradicar la violencia

²⁸ Dados publicados em 2019 pelo Fórum de Segurança Pública e pela ONU Mulheres, respectivamente. Para mais informações, é possível acessar o site dessas organizações e seus relatórios, disponíveis em: <http://www.forumseguranca.org.br/publicacoes/atlas-da-violencia-2019/> e <http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2019/06/Progress-of-the-worlds-women-2019-2020-en.pdf>. Acesso em 26 jun. 2019.

de género es inseparable de la reforma misma de los afectos constitutivos de las relaciones de género tal como las conocemos y en su aspecto percibido como ‘normal’”, o que não é mutável apenas pela Constituição, mas por uma transformação da cultura, “una reforma de los afectos y de las sensibilidades, por una ética feminista para toda la sociedad.” (SEGATO, 2016: 133)

Importante intelectual da área, Segato aprofunda, complexifica e desenvolve conceitos para fundamentar uma perspectiva crítica feminista que podemos encontrar em pensadoras já no século XIX e começo do século XX, como Josephina Álvares de Azevedo ou Ercília Nogueira Cobra, que criticavam a “escravidão da mulher”.²⁹ Essa postura também estava presente na própria Júlia Lopes de Almeida, cujas ficções foram espaço de denúncia de uma cultura patriarcal que naturalizava os assassinatos de mulheres e o impulso agressivo masculino, apresentando que a mera punição, como a de Flaviano, em *Cruel amor*, não trazia fim às violências perpetuadas ao longo de gerações.

Talvez dentre o peso de tantas mulheres violadas nas obras dessa escritora, valha a pena retomar D. Rola e sua filha Ada, do mesmo romance, sob o olhar da transgressão. Personagens que articulam boa parte dos conflitos dentro da história, mãe e filha buscam formas de fugir dos cerceamentos que a moral e a racionalidade masculina da época tentavam lhes impor. A primeira fugira com o homem que amava, sem casamento, e, após se separar do rapaz, sustenta-se com o próprio trabalho de costureira e encara uma sociedade que a julgou por sua decisão. Então, adota uma filha que, de personalidade forte, nega-se a ceder às possessividades do namorado.

O desfecho de Ada se contrapõe ao de Maria Adelaide. Sentindo-se presa por Rui e percebendo que ele não poderia lhe prover uma vida de liberdade e de divertimentos, resolve fugir de casa com um rapaz rico, Eduardinho, jovem de família da elite carioca inserida na política. Ainda que nutrisse afeto pelo filho do Coronel, a jovem decide por um relacionamento fora dos moldes do casamento e no qual, para além de ascender financeiramente, manteria sua autonomia nas formas de se vestir e se portar. “Sigo o meu destino”, escreve ela em um bilhete de despedida para a mãe. (ALMEIDA, [1911] 2015: 361)

²⁹ Josephina Álvares de Azevedo afirma que “a consciência universal dorme sobre uma grande iniquidade secular – a escravidão da mulher”, logo na apresentação de seu periódico *A Família*, de 1888. Já Ercília Nogueira Cobra escreve, nas páginas 147 e 148 de *Virgindade inútil e anti-higiênica* (1922), que a religião é algo a ser superado e que, junto com seu descrédito, “a escravidão em que jaz a mulher”, fundamentada sobre “dogmas e preconceitos religiosos”, também acabará.

A fuga de Ada, em meio a um mundo de higienismos, transformações urbanas, misoginias e racismos, soa como um respiro em meio ao caos. A experiência-limite da agressão física e psicológica – ponto máximo da cultura patriarcal – pode, muitas vezes, não possibilitar saídas que podemos chamar de resistências, como o suicídio, mas produz rupturas, feridas abertas na sociedade que são expostas por feministas como Júlia. Dessa forma, a autora propõe histórias em que as trajetórias das mulheres se desdobram em sofrer violências, mas também em desafiá-las, sem deixar de lado a corporeidade das capturas pelos discursos médicos, jurídicos e religiosos, assim como as tentativas de transgressão. É o corpo delas que é violado, atacado, preso aos móveis, mas também são seus corpos que, nos espaços de liberdade da ficção, enfrentam a faca, gritam de volta e, enfim, fogem.

Se até aqui vimos as atitudes violentas de uma virilidade normativa e as buscas de escape de algumas das personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida, também é preciso evidenciar que a autora problematizou as consequências dessa forma de comportamento para os próprios homens. Dessa maneira, na última parte deste capítulo, encontraremos as frustrações dos personagens masculinos e também aqueles que despontam como alívios dentro das obras dessa escritora.

Masculinidades em choque

Suicidar-se não foi a primeira coisa que passou pela cabeça de Francisco Teodoro, quando a falência bateu à porta. Primeiro, encarou a desgraça financeira. Escreveu cartas, buscou soluções com os funcionários, quebrou a cabeça pensando. Tudo isso sem contar à família, enquanto assistia aos outros armazéns ao seu redor caírem, um a um, fechando as portas. Depois, veio a raiva. Amaldiçoou Inocência – capitalista em quem confiara para investir na bolsa e que lhe assegurou ter lucros –, rogou pragas contra a República, novo sistema de governo responsável por todos os males que agora aconteciam na economia. Só por fim a arma na escrivaninha do escritório se tornou uma opção.

Pensou nas filhas pequenas, na sua educação, nos luxos de Mila. Não seria mais capaz de garantir a todas elas a condição de vida burguesa com a qual já eram afeitas. Era velho demais para começar de novo, como quando era jovem, quando embarcou na aventura de atravessar o Atlântico, deixando as terras lusitanas para mergulhar no mar de trabalho de

um Brasil emergente, que lhe deu riqueza no mundo do comércio carioca de café. Não havia mais futuro para alguém como ele.

Assim, olhou para o céu, viu pela janela a noite linda, que se arranjava como um quadro, e lembrou de seu avô, que, em uma madrugada como aquela, enforcara-se para fugir de seus delírios de perseguição. A honra de Francisco estava acabada. Não podia mais prover a família, perdera o dinheiro que investira imprudentemente e, diante do Encilhamento, via-se sem caminhos. Fez uma oração, dirigiu-se à gaveta na mesa do escritório, segurou friamente o revólver, fechou os olhos, apontou para a própria cabeça e disparou. Sem hesitação, sem medo. Sabia que, como homem, não poderia lidar com tamanha humilhação.

Os olhos tão bem cerrados e a determinação não o deixaram ouvir Mila se aproximar e assistir ao suicídio do marido. Ela, aos berros, anunciou a tragédia à casa toda. Era o fim do sofrimento de Francisco Teodoro, mas também mais uma manifestação de uma masculinidade viril, agressiva e normativa que deixava uma violenta cena na memória de uma viúva e uma situação de penúria a ser enfrentada pelas mulheres que ali permaneciam.

Se tratamos da personagem Mila, em *A falência* (1901), agora nos voltamos para o personagem de seu marido, Francisco Teodoro, um dos grandes exemplos de homens patriarcais na obra de Júlia Lopes de Almeida. No auge de seu sucesso financeiro, vemos suas falas moralistas, separando as “honestidades” de homens e mulheres e afirmando que “mulher nasceu para mãe de família”, e, portanto, não deve ser “sabichona”. (ALMEIDA, [1901] 2003: 132) Também sabemos que traía sua esposa e isso não era visto como um mal, já que sua “honra” estava ligada à dedicação ao trabalho e ao sustento da família.

Contudo, sua derrocada e a falência de seu armazém criam uma grande angústia para o personagem, entremeada por essa noção de masculinidade: se havia fracassado no trabalho e no papel de provedor, havia fracassado como homem. Como lidar, então, com a percepção de que submeteria a si mesmo e a família a uma “desonra”, culpa de seus devaneios financeiros? Incapaz de encontrar saídas para se reestabelecer enquanto um patriarca, Francisco Teodoro opta por dar fim à própria vida.

Júlia usou o espaço da ficção para trazer críticas à cultura patriarcal, isto é, às formas como os corpos das mulheres eram capturados ou mesmo violentados. Contudo, esse espaço de criação literária também trouxe à tona o mundo dos desvios femininos. Também

para os homens a autora construiu críticas importantes à masculinidade, bem como outros caminhos possíveis, apresentando, muitas vezes, como eles próprios são afetados pela violência de uma cultura patriarcal.

O caso de Francisco Teodoro talvez seja uma das mais potentes histórias da autora sobre esse tema, já que é uma das poucas que caminham em direção ao suicídio masculino. Não sem antes expor o conflito subjetivo do personagem ao tomar a decisão, a escritora traça uma postura interessante ao humanizar a figura do patriarca e apresentar que a manutenção dos comportamentos viris também angustia os homens, capturando seus corpos e produzindo sujeitos rígidos, agressivos e incapazes de lidar com os próprios sentimentos.

Se o protagonismo feminino é latente nos escritos dessa autora, a preocupação em denunciar as desigualdades entre os sexos também se ligava à crítica a certas formas de masculinidade, ainda que ela não se utilizasse desses conceitos na época. As angústias que ela atribui a personagens como Francisco Teodoro trazem os conflitos não só das mulheres, mas dos próprios homens com a noção de honra sustentada pela cultura patriarcal.

Segundo Elisabeth Badinter (1993) – que pesquisou não só os processos de naturalização da maternidade, mas a produção da masculinidade ao longo da história –, a virada entre os séculos XVIII e XIX constitui-se como um momento de grande resistência dos homens às reivindicações feministas e de produção de uma nova virilidade. Mas, ao contrário do que acontece com as mulheres, sempre associadas à sua natureza feminina, os homens necessitariam reafirmar sua virilidade por atitudes normativas. Nesse sentido, a ideia de “ser homem” é colocada em disputa o tempo todo, trazendo uma série de novas preocupações a esses sujeitos.

Isso não significa que o autoritarismo e a agressividade não fossem parte de uma masculinidade normativa antes desse momento, mas, como Badinter argumenta, embasada também no trabalho de pesquisa de Thomas Laqueur (2001), a divisão binarista entre os sexos não era uma teoria forte até o século XVIII. Pelo contrário, a ideia predominante era a da existência de um único sexo – cujo modelo de perfeição era o homem – e sua versão “para dentro”, das mulheres. É no século XIX, com a ciência moderna, que o sexo passa a ser visto de forma totalmente separada: os órgãos sexuais masculinos e femininos são estudados e diferenciados, conformando o argumento da diferença natural entre homens e mulheres. Esse momento histórico, portanto, traz uma mudança significativa nas formas de pensar não só os corpos femininos, assunto já largamente explorado aqui, mas também os masculinos.

O esforço de pesquisas como as de Badinter e Laqueur objetiva desnaturalizar as formas de existir enquanto homem e mulher, lógica binária que marcou a modernidade. Seus estudos ressaltam os processos históricos que culminaram na noção moderna de virilidade, ou seja, a reafirmação constante da honra e da moral por comportamentos autoritários, agressivos e controladores, quase sempre violentos diante das mulheres. O que Badinter destaca, contudo, é como a masculinidade se deparou também com diversas crises e com sujeitos atormentados por não corresponderem a um ideal de “ser homem”. Essa situação geraria “cólera, angústia, medo das mulheres, impotência, perda de suas referências, ódio de si mesmo e do outro, etc”. (BADINTER, 1993: 36)

Francisco Teodoro, na obra de Júlia, expõe as feridas dessa violência da cultura patriarcal que respinga sobre os próprios homens. Sua motivação era trabalhar, ganhar dinheiro, sustentar a mulher e os filhos com luxo. Com a falência, via-se sem fins, sem nada que o prendesse à vida. Os sentimentos de ressentimento, raiva e desespero tomavam conta, como bem aponta a escritora ao narrar os afetos causados pela sua crise:

Revoltado contra si, Francisco Teodoro cravou as unhas na cama, chamando-se de leviano e miserável. Como toda a gente se ria da sua falta de senso. A culpa era dele. Deixar-se levar por cantigas com a sua idade e sua experiência! Sentia ferver-lhe o ódio por todos os amigos que o tinham inebriado com palavras perigosas e fúteis. (ALMEIDA, [1901] 2003: 311)

Dialogando com *A falência*, em que a noção de honra masculina leva o homem à morte, Júlia também abordou as angústias produzidas por uma masculinidade não só ligada à violência cotidiana, mas à pátria e à guerra, aspectos da cultura masculina que estavam – e ainda estão – estritamente ligados ao reforço de um comportamento viril. Talvez o mais imerso no tema seja o conto “Pela pátria”, de *Ânsia eterna*. Passado na guerra civil de 1893, na chamada Revolução Federalista que ocorrera no Sul do país logo após a proclamação da República, a narrativa gira em torno do sofrimento de uma mãe ao perder os dois filhos para as batalhas.

D. Catarina ouvia os barulhos das bombas e dos tiros de sua casa, perto das trincheiras, e torcia para a volta de seus filhos, revoltando-se contra a ideia de honra e de pátria. Contudo, a senhora é surpreendida em uma noite com a visita de João, o filho mais velho. A felicidade em vê-lo é logo transformada em preocupação com o filho ausente, o mais novo, chamado Pedro. Aquela mãe não esperava ouvir a resposta relutante do jovem que, em meio às lágrimas da mãe, conta ter matado o próprio irmão quando este tentara atacá-lo,

traindo a revolução. Não teria notado ser Pedro por conta da escuridão e, defendendo-se, acabara provocando sua morte. Matou-o “pela pátria”, ele argumenta.

A mãe, atônita, expulsa o filho de casa, amaldiçoando-o. Algum tempo depois, arrependida, busca informações sobre João e descobre, enfim, que ele também estava morto, atingido em batalha. Seu corpo, sem família, teria sido levado junto a um montante de cadáveres, sem destino. “A pátria sou eu! Sou eu!”, grita, enfim, aquela mulher aos ares. (ALMEIDA, [1903] 2013: 199) Era ela que dedicava amor aos filhos, não a terra que lhe tirava os dois, sob sangue e balas.

Nesse conto curto, a relação dos personagens com a pátria caminha para dois espaços diferentes e atravessados pelo gênero. Por um lado, uma mãe critica a guerra e a defesa da nação, marcada pela sua dor de se ver sem seus filhos, ausência que logo se transforma em luto. Por outro lado, dois irmãos, em nome dessa mesma pátria, agridem-se e acabam falecendo, colocando os lados que defendiam na guerra acima de outros possíveis sentimentos de afeto.

Os dois pontos dialogam na problematização do comportamento esperado da virilidade militar. A mãe, desesperada, chama a si mesma de “pátria”, negando a lógica da nação acima de tudo e colocando o sentimento materno acima do nacionalismo. É interessante pensar que a palavra “patria” remeta, etimologicamente, à figura masculina do pai, e esteja ligada, nesse conto, à honra e à morte. Ela é reivindicada por uma mulher, que expõe, então, a dimensão de gênero das representações de nação.

O filho mais velho, por sua vez, ainda que justifique assassinar o irmão pela pátria, deixa a casa da família aos prantos e entrega sua vida em batalha, sem o perdão da própria mãe. Ainda que o discurso reproduza a defesa da nação, é o desafeto materno que impacta majoritariamente o personagem. Dessa forma, as ações em nome da nação são questionadas: qual o sentido das guerras? Qual tipo de fragmentação subjetiva é gerada nas famílias com ausências e mortes? Até que ponto os corpos masculinos conseguem sustentar uma virilidade violenta? A qual preço?

As reflexões suscitadas pelo enredo dessa ficção permitem estabelecer pontes com uma obra de Júlia Lopes de Almeida de mais de vinte anos depois. No já comentado tratado *Maternidade* (1925), a escritora se utiliza das consequências drásticas da Primeira Guerra Mundial para justificar sua opinião pacifista e, mais do que isso, associar ao mundo masculino a lógica da guerra. O maior argumento do texto gira em torno da maternidade como uma experiência feminina de cuidado com o outro e, logo, distante das formas escolhidas pelos

homens para resoluções de conflitos, mais agressivas. A ideia traz mais uma vez o aspecto contraditório de Júlia sobre o lugar de mãe, por um lado naturalizando-o e, por outro, utilizando-o como espaço de valorização das mulheres dentro de uma cultura patriarcal.

Para a autora, se “o homem tem nas mãos o destino dos povos”, é a mãe que “tem nas mãos o destino dos homens.” (ALMEIDA, 1925: 60-61) Dessa forma, ela aposta na educação e no fundamental papel das mulheres na criação dos filhos para uma transformação da cultura. Alegando que “maternidade e guerra são antíteses. Uma cria, outra destrói; uma é vida, outra é morte; uma é benção, a outra é maldição” (ALMEIDA, 1925: 76), a literata acredita que a entrada das mulheres na política e sua maior inserção no mundo público atuariam no sentido de promover uma crítica à violência e uma construção de laços sociais mais humanitários.

É interessante a argumentação que Júlia constrói ao longo de *Maternidade*, para além da naturalização do espaço materno, trazendo a esfera dos afetos para o tema da guerra e esbarrando em uma crítica à masculinidade. Talvez uma das frases de maior impacto estejam logo no início, quando ela escreve que “o homem é vítima da guerra. Entretanto, quem faz a guerra? O homem.” (ALMEIDA, 1925: 21) Nessa colocação, percebemos uma complexidade no argumento da autora: por um lado, seu olhar percebe as mazelas da virilidade militar para os próprios homens e, por outro, reforça, como feminista, que essas identidades são produzidas pela cultura patriarcal.

Estudos de história e gênero mais recentes buscam refletir sobre o espaço da guerra na construção da virilidade moderna. Segundo Jean-Paul Bertaud (2013), no texto “A virilidade militar”, da coletânea *História da Virilidade*, a mudança na virilidade por volta do século XIX também altera a forma como a sociedade enxerga a figura do soldado, consolidando-o como um defensor da nação e, logo, como um homem modelar. Até então, o soldado era pensado como um trabalhador, alguém que guerreava apenas em tempos necessários, mas, nesses momentos, tornava-se de fato uma profissão, uma dedicação integral. A noção de honra que então se consolidava também se ligava à luta pela pátria: era necessário “dar o sangue” por seu país, defender sua bandeira e, assim, produzir corpos disciplinados para o campo de batalha.

Dando continuidade à análise de Bertaud, Stéphane Audoin-Rouzeau (2013), na mesma coletânea, traz reflexões sobre essa “militarização da virilidade” no século XX. Segundo ele, a Primeira Guerra Mundial foi o grande apogeu desse modelo de masculinidade, mas também uma experiência-limite do mesmo, já que os corpos sofriam ferimentos,

mutações e diversas violências. “O soldado da guerra de posição está agora consciente da sua impotência diante da intensidade do fogo, e reduzido a suportar o seu próprio terror” (AUDOIN-ROUZEAU, 2013: 505), argumenta o historiador, processo de vivência que pouco a pouco desmistifica a ideia de soldado dos treinamentos militares, ativo e resistente. Esses conflitos, porém, não teriam causado uma derrocada final da virilidade guerreira, sendo ela ressignificada nos rumos da Segunda Guerra Mundial. Os feridos foram condecorados por seu amor à pátria e a ideia de sacrificar-se pela nação, então, parece cada vez mais consolidada.

Entre os personagens Flaviano, Rui e seu pai, de *Cruel amor*, Francisco Teodoro, de *A falência*, e os irmãos João e Pedro, do conto de *Ânsia eterna*, encontramos o denominador comum de uma masculinidade normativa, violenta diante das mulheres e tóxica para eles mesmos. Desde o assassinato das noivas e esposas, ao suicídio e até à morte em batalha, Júlia Lopes de Almeida trouxe para seus romances uma reflexão sobre as necessárias mudanças nas formas de ser homem para que seja possível existir liberdade para as mulheres.

Se muitos personagens masculinos da autora eram caracterizados pela agressividade e pela misoginia, outros, por sua vez, traçam existências outras, mais sensíveis e empáticas, desnaturalizando uma masculinidade atrelada à honra e à ideia de superioridade. Em *Ânsia eterna*, por exemplo, encontramos alguns personagens masculinos que subvertem a noção hegemônica de virilidade. Aqui, vamos nos ater ao conto “A alma das flores”.

Visitando um amigo apaixonado por flores, o narrador começa a enxergar figuras humanas conforme se sucediam as plantas apresentadas. Primeiro, o homem vê um grupo de mulheres dançando perto das rosas. Depois, soldados perto dos cravos. Por fim, visualiza camponeses próximos à trepadeira. E, daí em diante, estendiam-se visões a cada flor da qual se aproximava, em cada visita. Buscando fugir dessas visões, decide não ir mais à casa do colega. Contudo, as cenas continuam quando, da janela de sua própria residência, assiste a jovens dançando no jardim de angélicas de sua vizinha.

O narrador só compreende o ocorrido quando, após cheirar camélias velhas do amigo e de sua vizinha cortar as flores do quintal, as visões desaparecem, e ele repara, enfim, que eram efeito das próprias plantas. A verdade era que, quando sentia o cheiro das flores, não era olfato que lhe afetavam, mas a visão. Ele *via* o cheiro daquelas flores, transformadas em cenas humanas, em seres que o cercavam.

A sensibilidade poética desse homem encanta durante a leitura e contraria cenas monstruosas como as de outros contos da coletânea, a exemplo de “Os porcos”, “A caolha”, “O caso de Rute” ou “As rosas”. Diferentemente das figuras masculinas dessas outras

narrativas, o narrador de “A alma das flores” expõe seu lado mais sentimental, que, muitas vezes, é deixado de lado na masculinidade normativa: o afeto provocado pelos cheiros das plantas, a percepção da natureza de outras formas, a expansão de um sentido tão afetivo como o olfato.

Mas, se iniciamos falando da violência da virilidade moderna em *A falência*, exposta na imagem de Francisco Teodoro, terminamos com um exemplo contrário dentro do mesmo romance. Amigo da família Teodoro, o Capitão Rino vivia em seu barco e, de forma bastante solitária, experimentava o mar de formas poéticas, lendo e escrevendo, estudando e refletindo sobre a arte. Apaixonado pela beleza de Mila, o rapaz, mais jovem do que ela, abstém-se de possíveis relações além da amizade, respeitando as decisões da mulher. Também tinha uma forte admiração por Ruth, a filha violinista do casal Teodoro, com quem compartilhava a experiência do encantamento pelas artes.

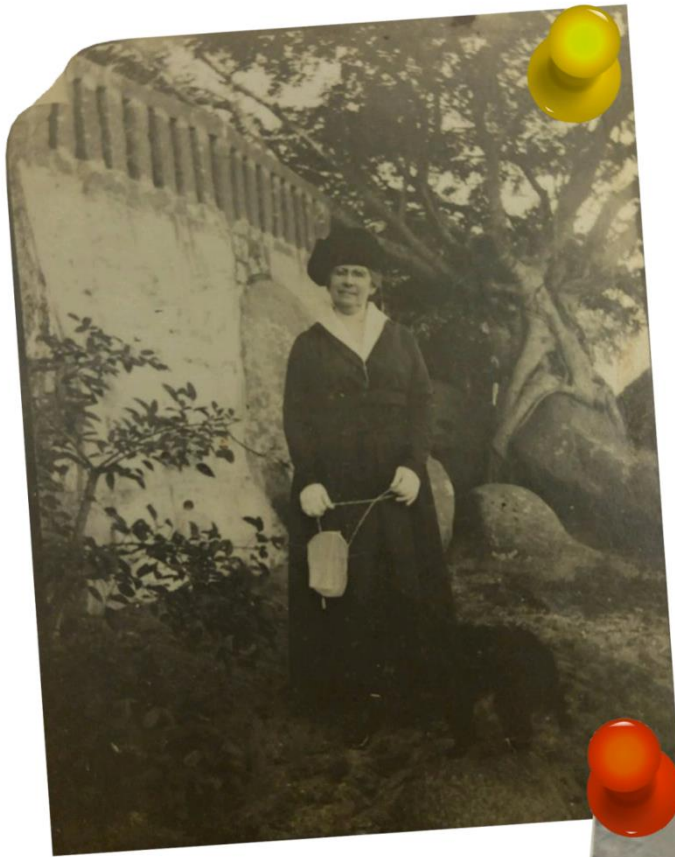
Rino não era isento de reproduzir ideias da virilidade moderna, como o “seu orgulho de homem”, que o destinava a se afastar de Mila para esquecê-la, para não mais se sentir humilhado por não poder receber sua atenção. Mas o ponto que mais chama atenção no personagem é seu rompimento com a figura patriarcal do pai. Odiado por ele e pela irmã Catarina – uma mulher independente e feminista –, teria assassinado a esposa, mãe dos dois, por conta de um adultério, o que ambos eram incapazes de perdoar.

Ainda que Catarina fosse mais dura do que Rino na raiva contra o pai, o personagem masculino buscava quebrar o ciclo da naturalização das violências contra as mulheres, respeitando o receio que a irmã carregava diante dos homens e propondo-se a agir de formas diferentes em relação às figuras femininas. “Fica solteira; serás mais feliz. Tens uma alma indomável”, afirma ele a Catarina (ALMEIDA, [1901] 2003: 201), contrariando a ideia de que ela, por ser mulher, precisaria contrair matrimônio.

A cumplicidade entre os irmãos, permeada de um carinho sincero, apresenta uma dimensão de afetividade que se externaliza, algo incomum entre os personagens masculinos de Júlia. Rino se despede da irmã com abraços e lágrimas quando decide partir para um trabalho distante e duradouro. Estava “certo de que em toda a terra havia um coração que o amava com firmeza com sinceridade – o dela.” (ALMEIDA, [1901] 2003: 205)

Dessa forma, personagens e narradores masculinos como esses corroboram a preocupação da autora com a transformação da cultura patriarcal, principalmente pelas práticas transgressoras das mulheres, mas também por práticas dos homens de ruptura com uma virilidade moderna agressiva e misógina. As subjetividades, aqui pensadas como parte

dos corpos e vice-versa, experimentam, por essa corporeidade, a maternidade e seus conflitos, os prazeres e as moralidades, as violências e os escapes. Não só da *ménagère* à bacante, mas do soldado ao poeta, as personagens de Júlia Lopes de Almeida transitam, criam e recriam a si mesmas e insurgem-se, buscando, enfim, espaços que não cabem nesses binarismos.



CAPÍTULO 3 – “Ensinar, transformar, criar”

Entre 7 de setembro de 1909 e 17 de outubro de 1910, Júlia Lopes de Almeida publicou um folhetim no periódico *O País* intitulado *Correio da roça* (1913). Com grande repercussão, a autora se desculpava aos leitores quando as publicações atrasavam. Em 1913, a história foi finalmente publicada em livro pela editora Francisco Alves, grande parceira da literata. O enredo, como o próprio título sugere, se compõe a partir de trocas epistolares entre personagens que estão, majoritariamente, no meio rural.

Chama atenção, contudo, dois pontos centrais dessa obra. O primeiro dialoga diretamente com as outras histórias das quais já tratamos dessa autora: o protagonismo feminino. O segundo talvez reforce a importância do primeiro: o tema tratado por essas mulheres em suas trocas de cartas é a transformação do campo pelas práticas femininas. Aqui, cabe uma breve explanação sobre o conteúdo do romance epistolar.

Correio da roça inicia trazendo à tona as dificuldades de Maria e suas quatro filhas – Cecília, de vinte anos, Cordélia, de dezoito, Joanhina, de dezesseis, e Clara, de quatorze – com sua recém-mudança ao mundo rural no interior do estado do Rio de Janeiro. O motivo da nova vida é o falecimento do patriarca da família, marido de Maria e pai das jovens, que acaba deixando uma série de dívidas de herança. O quitamento das pendências faz com que a família entregue todos os seus bens localizados na zona urbana, onde viviam. Restando apenas a fazenda chamada Remanso, as cinco mulheres não veem outra alternativa a não ser aceitar a transferência de sua morada.

A primeira carta do romance é de Maria e destina-se a Fernanda, sua amiga da cidade, para quem desabafa sobre as dificuldades de se adaptar à reclusão do campo e a quem pede notícias do Rio de Janeiro. A resposta da amiga, porém, surpreende aquelas mulheres ansiosas por revistas de moda e fofocas da sociedade: Fernanda as incentiva a tomar a fazenda para si, promover mudanças no espaço e torná-la, enfim, seu lar.

Primeiro com resistência, mas depois com abertura progressiva, as cinco mulheres do Remanso passam a trocar dicas e conselhos sobre o mundo rural com sua amiga da cidade, culminando, carta a carta, em uma grande transformação da fazenda e da perspectiva daquelas personagens. Essas transformações, que trataremos melhor adiante, abrangem não só o aspecto físico da fazenda – como o ajardinamento – ou melhorias de condições de trabalho e transporte. Elas também estão ligadas à formação de amizades e redes de apoio, a outras

formas de olhar para a natureza e de se relacionar com os seres e ciclos, e, por fim, a outras maneiras de subjetivar-se enquanto mulheres.

Em meio às trocas epistolares, as recriações de si e do espaço entrelaçam-se e são motivo de alegria compartilhada entre aquelas seis personagens femininas, trazendo novos aspectos para o mundo ao seu redor. Como escreve Fernanda a Maria sobre a importância das transformações ocasionadas pelas suas posturas, "essa glória vocês a podem definir melhor do que eu, porque a sentem, cumprindo a obra mais bela que é dada à criatura humana cumprir: *ensinar, transformar, criar*". (ALMEIDA, [1913] 2014: 165)

Ensinar por meio da escola rural que fundam para as crianças dos trabalhadores; *transformar* pela reforma dos prédios, das estradas, do modo de cultivo; e *criar* outros olhares sobre a fazenda, sobre as relações interpessoais e sobre o espaço das mulheres na sociedade. As pautas da educação, da preservação da natureza e do feminismo, como já abordamos aqui, mostram-se frequentes nos escritos de Júlia e materializam-se também nas cartas das personagens femininas de *Correio da roça*.

É interessante que a literata publicasse, na mesma época do folhetim *Correio da Roça*, a coluna "Dois dedos de prosa", da qual tratamos no primeiro capítulo. Nos textos da coluna, Júlia trazia uma série de preocupações com o mundo urbano, em especial. Atentava-se para o florestamento e para o cotidiano dos trabalhadores, para o acesso das mulheres à educação e para as condições de saúde, transporte e segurança nos bairros do Rio de Janeiro em pleno processo de reurbanização.

A temática da mudança social e cultural, portanto, ocupava as linhas dos diversos textos escritos pela autora. Se o mundo urbano, onde vivia Júlia, levantava uma série de críticas e propostas por parte da autora, o mundo rural encontrava, em sua pena, o espaço da utopia, da criação. Em obras como *Correio da roça*, a relação próxima com a natureza dá o tom a práticas de transformação de si, das relações e dos espaços. Talvez muito de sua forma de pensar o campo venha não só de sua vivência na Campinas rural do século XIX, mas da sua fome de leitura, o que abrangia filósofos, a exemplo de Nietzsche e Stirner, sociólogos e historiadores, além de literatos como Tolstói, escolhas observadas por João do Rio na entrevista de 1904. Autores estes que, coincidentemente, estão ligados, de formas diferentes, a ideias de cunho anticapitalista.

Vale reforçar que *Correio da roça* não foi o primeiro escrito – nem o último – no qual Júlia se preocupou com o mundo rural. *A família Medeiros* foi o primeiro romance publicado pela autora, em 1893, depois do folhetim, de 1892, na *Gazeta de Notícias*,

periódico carioca. Sua temática é exposta logo no início da obra: os diferentes olhares sobre o mundo rural, a tensão entre a escravidão e o trabalho livre e, dialogando com essas questões, os espaços conquistados pelas mulheres, entrando em conflito com a postura patriarcal dos fazendeiros.

Vinte anos antes de *Correio da roça*, portanto, a autora já apresentava aos seus leitores a personagem Eva, protagonista de *A família Medeiros* que desafiava a lógica escravista dos homens ao seu redor e enfrentava os julgamentos morais sobre sua busca por liberdade. Cabe, aqui, já apresentar a sutil ironia dos nomes das protagonistas desses romances separados por duas décadas: Eva e Maria. Opostas no imaginário cristão, ambas são aproximadas nas obras da literata, como bem trataremos adiante.

Se, até aqui, tivemos por foco o embate da literatura dessa escritora carioca com os discursos patriarcais da época e as linhas de fuga imaginadas por ela em suas ficções, buscamos trazer, no último capítulo desta dissertação, a potência transformadora das mulheres nos espaços e na sociedade, em especial a partir do contato com a natureza e da relação de afeto com outras mulheres. Para tanto, começamos nos aprofundando nas formas como Júlia Lopes de Almeida imaginava um mundo mais filógino a partir das ações que saltam das cartas de *Correio da roça*, isto é, ensinar, transformar e criar.

3.1 Transgredindo Maria

Seria Eva um símbolo do pecado e Maria, da submissão? Uma, imagem da depravação feminina, natural e comum a todas as mulheres, e, a outra, exemplo moral de remissão aos erros da Queda, o qual deveria ser seguido por jovens castas e esposas obedientes? Seriam outros olhares – *feministas* – capazes de romper a dicotomia entre Eva e Maria?

Até aqui, já pudemos notar que as mulheres atuam, nas obras de Júlia, como protagonistas da transformação da cultura patriarcal. Suas histórias trazem personagens femininas ao centro da cena, quase sempre insatisfeitas e críticas, transgredindo os discursos masculinos normativos e apresentando existências que fogem a estereótipos de feminilidade.

Entre as obras literárias em que Júlia trabalha o que chamamos de feminização da cultura e mesmo dos espaços, o já comentado romance *Correio da roça* talvez se mostre um dos mais expoentes. É por isso que, antes de conhecer mais profundamente Eva, marcamos um encontro com Maria.

Se a marca da inferioridade feminina na cultura cristã consolidou-se na figura de Eva – à qual retornaremos depois –, seu oposto conformou-se em Maria, mãe de Jesus, virgem e abnegada. Como comenta Stephen Greenblatt (2018), essa imagem surge como uma “compensação” pelos erros das mulheres. Ou seja, seguir o exemplo de Maria era uma prática estimulada cada vez mais no cristianismo como uma forma das mulheres, responsáveis pela Queda, redimirem-se por seus erros. (GREENBLATT, 2018: 121)

Porém, diante disso, Júlia desafia os sentidos atribuídos a uma imagem bíblica, a de Maria, criando a protagonista de *Correio da roça*. Diferentemente do cristianismo, nesse romance, ela é posta como peça central e agente na transformação do mundo rural na região em que vive, transformando também a si mesma e saindo do silêncio.

É interessante que o romance, depois de publicado em livro, em 1913, tenha ganhado seis edições até 1931, mostrando uma repercussão considerável da história entre os leitores da época. Narrativa epistolar, o enredo se conforma a partir dos escritos trocados progressivamente entre amigas, com tom de “objetividade e coloquialismo”, recurso que buscava afastar o narrador, trazer verossimilhança para a história e, assim, estabelecer uma relação de proximidade com o leitor, como comenta Ana Helena Cizotto Belline (2014: 15). Desse modo, Júlia, utilizando-se desse recurso, chama atenção para aspectos que a acompanham ao longo de sua vida em relação à natureza, à ecologia e ao lugar social das mulheres.

O romance inicia com uma carta de tom desesperado, enviado de Maria para uma grande amiga, Fernanda. Nela, a protagonista conta sobre o falecimento de seu marido enquanto a colega viajava pela Europa. Com a viuvez, chegam também as dívidas, e a família, formada agora por ela e suas quatro filhas, é obrigada a entregar a maioria dos seus bens. Resta apenas uma propriedade rural, abandonada pelo falecido e praticamente desconhecida para elas. Único lugar para seu repouso, essas cinco mulheres se instalam no sítio, chamado de Remanso, próxima a outra fazenda que Maria havia herdado de seu pai, a Tapera, e que também se encontrava em total abandono.

Diante dessa nova situação, essas mulheres precisam reorganizar sua vida e afastar-se da cidade. Em poucos meses, seu cotidiano, antes vivido entre salões, aulas de piano e visitas a modistas, volta-se para um mundo cercado por uma natureza assustadora, pelos insetos, sem conforto e sem relações sociais. É por isso que, o quanto antes, Maria escreve para Fernanda. Busca notícias do mundo urbano e um espaço para desabafar sobre sua

degração: ela e as filhas viviam agora isoladas, entediadas, e não sabiam lidar com a falta de tudo aquilo que perderam. Como a personagem diz em sua carta:

Nos seis meses que estive longe a minha existência mudou completamente. A morte de meu marido revelou-me uma verdade que eu estava longe de imaginar – a de sermos pobres. (...)

A única propriedade que nos ficou livre, para refúgio da nossa dignidade, foi esta melancólica fazenda do Remanso, há muito tempo abandonada por meu marido, que vinha aqui raríssimas vezes. (...)

É um horror. Não sabemos em que empregar as horas, que se arrastam lentas e dolorosas. (ALMEIDA, [1913] 2014: 23-24)

Ao contrário das revistas e fofocas solicitadas pela amiga, contudo, Fernanda tece uma resposta muito diferente. “Acho que estás muito bem”, escreve ela, argumentando que Maria tinha nas mãos uma oportunidade de fugir aos males da cidade e criar um mundo novo para si e para suas filhas a partir da fazenda. Para isso, ela incentiva que as cinco mulheres se tornem ativas, plantando, criando relações com os funcionários e vizinhos, estudando sobre o meio rural e apaixonando-se pela natureza. Em suas palavras:

Acredita que o campo brasileiro será eternamente triste, se a mulher educada que o habita não se interessar pela sua fartura, a sua poesia, dando ao pessoal inculto que a rodeia exemplos de carinho, de atividade, de amor à natureza, levando-o assim na esteira da sua inteligência para um futuro melhor. (ALMEIDA, [1913] 2014: 29)

A carta de Fernanda traz uma outra perspectiva sobre os acontecimentos na vida de Maria e estimula ela e suas filhas a conhecerem mais sobre o campo. Mais do que isso, ela enxerga nas atitudes femininas uma possibilidade maior de ter sucesso em tal empreitada. “E prevejo tudo isto porque sei de que milagres é capaz a inteligência e a energia das mulheres obrigadas a atuarem por si”, encerra. (ALMEIDA, [1913] 2014: 16)

Fernanda, portanto, via na situação de penúria de Maria uma oportunidade única de transformar o espaço rural e a vida dessas mulheres. Também sustenta a posição de que, justamente por serem mulheres, carregariam ainda mais capacidade de empenhar-se nessa transformação ética, pois, como reitera frequentemente ao longo de suas cartas, os proprietários de terras, em sua maioria homens, seguiam a lógica do lucro, esgotando o solo e os trabalhadores.

A resposta de Fernanda gera uma intensa resistência de Maria, que, ao escrever novamente para a amiga, comenta a decepção de suas filhas ao não receberem novidades da

cidade. Ela narra que “a expressão de desapontamento” impregnava em suas faces conforme se imaginavam como “velhas aldeãs analfabetas e grosseiras”, cultivando batatas e cuidando de galinhas. Segundo Maria, de nada teria valido toda a educação de suas filhas nos colégios, já que “para se plantar batatas e criarem-se aves domésticas não é absolutamente necessário aprender-se francês, inglês, piano e desenho...” (ALMEIDA, [1913] 2014: 36)

Aos poucos, porém, Fernanda insiste em sua opinião. Ao contrário da percepção de Maria, ela dizia acreditar que, sem instrução aprimorada, o lavrador não pode fazer do espaço rural um mundo de ricas possibilidades. Exemplifica seu argumento falando sobre uma americana, a Sra. Tibbetts, que seria responsável por levar o cultivo de laranja à Califórnia, obtendo grande sucesso. Esse fato, para ela, necessitava de uma série de pensamentos estratégicos que só foram possíveis devido à inteligência desenvolvida por essa mulher. Fernanda sugere, então, que comecem por plantar árvores frutíferas e, assim, tomem gosto pela ideia de se tornarem lavradoras.

Logo vemos despertar o interesse de uma das filhas mais novas de Maria, chamada Joanhina, em aderir à proposta de Fernanda e encarar a nova vida como um desafio de potência transformadora. A jovem escreve à amiga da mãe, interessada pela vida no campo e solicitando mais instruções para sua empreitada de arborizar a propriedade.

Pouco a pouco, Fernanda responde com mais e mais informações importantes para a melhora do cotidiano rural, recomendando leituras e análises de especialistas e enviando presentes, preocupando-se desde com a plantação de flores até com a infraestrutura das estradas. Conforme as cartas caminham, observamos que todas aquelas mulheres, antes decepcionadas, acabam por dar uma chance ao mundo rural, mergulhando no projeto de transformar a fazenda. Cada qual a seu modo, Maria, Cecília, Cordélia, Joanhina e Clara tomam a frente de algum aspecto da fazenda.

Antes de adentrar mais profundamente essas mudanças engendradas pelas personagens de Júlia em *Correio da roça*, todavia, cabe ressaltar como a temática da propriedade agrícola permeia boa parte da vida da autora até culminar nessa obra, como comenta Norma Telles (2012: 434). Quando observamos seus escritos e preocupações nos jornais em que contribuía – como nos atentamos no primeiro capítulo –, a preocupação com a natureza, a arborização e a plantação mostram-se latentes. Para Telles,

O tema da pequena propriedade rural era muito caro a Júlia Lopes. Fez campanha durante quarenta anos em defesa da pequena propriedade produtiva que pensava ser a redenção nacional. Obcecada por um método de

produção racional e pela mulher como agente da transformação da sociedade. A estória é emblema de auto-suficiência, de re-educação, e cria sua própria realidade corporativa. (TELLES, 2005: n. p.)

Correio da roça, portanto, traz uma temática importante na carreira da literata: a possibilidade de repensar não só o espaço rural, mas a forma como nos relacionamos com a natureza de modo geral. Dessa forma, Júlia Lopes de Almeida relega a Maria e a suas filhas o papel de experimentar outros modos de vida na fazenda. É o que as próprias personagens vão chamar de *poetização*, como veremos a seguir.

Poetizar no feminino

No início de *Correio da roça*, a resistência de Maria aos conselhos de Fernanda dá ao leitor a sensação de que não há esperança para a vida daquelas cinco mulheres presas no Remanso. Contudo, uma faísca despertada em Joanhinha logo acende chamas em toda a família, que se engaja na arborização da propriedade, na formação de uma escola, na reforma de estradas, na criação de laços humanitários de trabalho, entre outros aspectos nos quais mergulharemos.

Antes, cabe fazermos uma reflexão sobre como a autora elabora, ao longo do romance, uma forma de nomear as transformações espaciais, sociais e subjetivas dessas mulheres em relação ao mundo rural. A personagem Fernanda ressalta muitas vezes, em suas cartas às amigas, a potencialidade das mulheres de, juntas, com cooperação e utilizando-se de sua educação literária e artística, aperfeiçoarem os modos de vida no campo. É a partir desses argumentos que convence Maria e suas filhas a reinventarem o Remanso, fazenda que, em um primeiro momento, era vista como espaço de desalento. Na sua escrita, a amiga explica constantemente que se “trata de engrandecer e *poetizar* por todos os modos a tua sociedade, cada vez mais enredadora e maligna.” (ALMEIDA, [1913] 2014: 47. Grifo meu)

Poetizar, portanto, aparece, no trecho, como uma ação de mudança sobre a sociedade, contraposta à forma “maligna” que ela estaria tomando. A palavra é posta ao lado de “engrandecer”, colocando-a dentro do campo semântico de positivar, potencializar, aprimorar ou elaborar. De forma semelhante, a mesma palavra também é utilizada logo depois, em outra carta escrita pela personagem Fernanda, e com um significado similar, como vemos abaixo:

Porque, afinal de contas, a verdade é esta: vocês não devem abdicar, pela circunstância de viverem na fazenda, das vantagens que a todos deu a educação literária que receberam, e antes aplicá-las no aperfeiçoamento do meio em que vivem, para satisfação alheia e própria, convencidas, como estão, de que *o papel da mulher é alegrar, poetizar e elevar o nível da sociedade em que vive*, por meio da sua graça, da sua doçura, do seu bom gosto e dos exemplos de atividade e de piedade. (ALMEIDA, [1913] 2014: 60. Grifo meu)

Nesse trecho, percebemos que as mulheres são associadas ao campo da “doçura” e da “piedade”, aspectos que remetem ao ideal materno que estava imbricado mesmo nas reflexões feministas de Júlia Lopes de Almeida, como já comentamos. Contudo, vale reforçar que seu posicionamento frequentemente retoma uma espécie de natureza materna para justificar a educação feminina e a capacidade das mulheres em construir uma cultura diferente da racionalidade masculina, apresentando, mais uma vez, a complexidade dos posicionamentos da autora.

Como também comenta Ana Helena Cizotto Belline (2014), *Correio da roça* é uma obra que marca os jogos de Júlia entre a manutenção dos espaços relacionados historicamente às mulheres – como a maternidade e o cuidado – e seu uso para uma transformação social e engajada da sociedade. Dessa forma, Belline argumenta que muito do sucesso da obra na época de sua publicação advém dessa dualidade, que resulta em um uso político das práticas ditas femininas, postas, naquele momento, como inferiores pela cultura normativa e masculina. Em suas palavras:

Em *Correio da roça*, portanto, Júlia encontra a conciliação das duas tendências que sempre a dividiram: de um lado, a manutenção de valores tradicionais, em que avulta a formação refinada da mulher – voltada para a beleza da vida, representada, sobretudo, pela arte em suas várias manifestações – e tão censurada por seus contemporâneos como “inútil, vazia”; de outro lado, a renovação de valores centrada no trabalho produtivo num futuro utópico em que a mulher encontrasse o seu papel de agente. (BELLINE, 2014: 21)

Nesse sentido, retomando o trecho de Júlia Lopes de Almeida, chamo atenção para o fato de a autora lançar mão do termo “poetizar” como forma de se referir à transformação da sociedade a partir das mulheres, com o intuito de “alegrá-la” e “elevar seu nível”, no sentido de torná-la mais empática e ética. A poetização parece ser, então, uma

prática de mudança do mundo e dos indivíduos embasada, no caso, pelas experiências femininas.

Também é interessante que a poesia seja transformada em verbo, em uma ação que não diz respeito apenas à criação textual e à imaginação poética, mas à intervenção nas existências e ao que usualmente chamamos de “prática”. Nesse sentido, talvez um pensador que nos ajude a analisar melhor o termo poesia seja Giorgio Agamben (2012), em seu estudo sobre os usos históricos da palavra no texto “Poíesis e prâxis”, publicado originalmente na obra *O homem sem conteúdo*, de 1970.

Segundo o filósofo, na modernidade, costumamos pensar toda atividade dita produtiva como *prâxis*, isto é, um impulso produtor que tem um efeito. Isso significa que, muitas vezes, não fazemos distinção entre diferentes ideias, como a criação artística e o labor, compreendendo ambos como uma ação produtora que gerará um resultado. Os dois são pensados, então, como prática, como materialização de uma ideia. O que não é *prâxis*, enfim, seria algo de cunho inferior, pouco efetivo nas existências humanas (AGANBEM, [1970] 2012: 119-120)

Contudo, como destaca Agamben, nem todas as culturas ao longo da história pensaram da mesma forma. Os gregos antigos, por exemplo, preocupavam-se em distinguir a *prâxis* de conceitos como a *poíesis*: este, para a cultura clássica, referiria-se à produção, à criação de algo novo; a *prâxis*, por sua vez, remeteria aos atos necessários para a sobrevivência humana.

Onde Agamben deseja chegar retomando a forma distinta dos gregos de pensar? Para ele, a modernidade cunha o trabalho como o grande valor do ser humano. Isso significa que a *prâxis* ganha cada vez mais espaço, suplantando a *poíesis*. O pensamento cartesiano consolida a separação entre teoria e prática em nossa cultura e essa separação culmina na valorização da segunda em detrimento da primeira. Em suas palavras:

O pensamento teológico cristão, pensando o Ser supremo como *actus purus*, lega à metafísica ocidental a interpretação do ser como efetividade e ato. Quando esse processo se cumpre na época moderna, não há mais qualquer possibilidade de distinguir entre *poíesis* e *prâxis*, produção e ação. (...) A experiência central da *poíesis*, a produção na presença, cede agora o lugar à consideração do “como”, isto é, do processo através do qual o objeto foi produzido. No que concerne à obra de arte, isso significa que o acento é deslocado daquilo que para os gregos era a essência da obra – isto é, o fato de que, nela, algo viesse ao ser a partir do não ser abrindo, assim, o espaço da verdade e edificando um mundo para a habitação do homem na terra –, ao *operari* do artista – isto é, ao gênio criativo e às particulares características

do processo artístico em que ele encontra expressão. (AGAMBEN, [1970] 2012: 119-120)

Para Agamben, portanto, é possível que pensemos *poíesis* de outras formas além da moderna, a exemplo dos gregos antigos. Na cultura clássica, *poíesis* não é resumida à teoria ou “mundo das ideias”, mas é associada à construção de algo novo, à produção de uma verdade. É uma *prática de criação*.

A reflexão de Agamben traz alguns apoios para que não percebamos o vocabulário utilizado por Júlia Lopes de Almeida da forma como usualmente nos remetemos à palavra poesia. Geralmente, em nossa cultura, atribui-se um valor “menor” à elaboração das ideias: a escrita poética, enfim, ou é vista como um trabalho, no campo da práxis, ou como meras palavras sem “efeito prático”, “apenas” uma ideia. Os trechos que destacamos de *Correio da roça*, porém, trazem a palavra poesia associada a outro campo: a criação como potência de transformação das existências, isto é, sem a separação moderna entre o que é “ideia” e o que é “prática”.

A poetização, na literatura de Júlia, parece resgatar, de alguma forma, o sentido grego de *poíesis*, como as mulheres de *Correio de roça*, que poetizam a fazenda de modo a mudar as formas de se relacionarem com a natureza e com as pessoas. Ou seja, poetizar seria uma prática de transformação ética do espaço e da subjetividade. Mais do que isso, porém, a autora aproxima esse sentido de poesia das mulheres. Dessa forma, poetizar, como destacado na fala da personagem Fernanda, é pensado como atributo feminino.

No enredo, a poetização do Remanso se inicia com a atitude de Joanhinha, filha de Maria de dezesseis anos, quando resolve se abrir às sugestões da colega da mãe. Decidida a começar um jardim e um pomar, investe seu tempo em planejar a primeira intervenção nas terras da propriedade. Recebe inclusive roseiras de presente de Fernanda e, com o apoio de um funcionário e com as instruções e bibliografias recebidas nas cartas, faz prosperar uma mudança na paisagem da fazenda. Para tanto, mergulha no estudo e na leitura de obras sobre jardinagem nos mais diversos idiomas.

Logo depois, a irmã mais nova, Clara, de quatorze anos, resolve se engajar junto com a irmã e opta, enfim, por criar aves. Fernanda estimula que trabalhem com o desenho aprendido na cidade e desenvolvam um projeto para um pombal. Dessa forma, as garotas deveriam estudar o espaço, a arquitetura e as técnicas para criação de aves, aproximando-se de conhecimentos antes ignorados por elas.

O projeto do pomal finalmente contagia aquelas cinco mulheres reclusas na vida rural. Como narra Maria em uma carta a Fernanda, “passamos há dias um serão distraído em torno da mesa de trabalho.” (ALMEIDA, [1913] 2014: 69) Cecília, a irmã mais velha, se empenha em ensinar desenho à mais nova para que pudesse concluir seus rabiscos da arquitetura do pomal. Essas personagens começam a tomar posse, então, da ideia da amiga da cidade: transformar o espaço, intervir na fazenda e prover qualidade de vida aos seus habitantes.

Inspirada pelo exemplo das irmãs, Cordélia decide tomar a frente de uma das maiores transformações daquele local: instituir uma escola para ensinar o português aos filhos dos colonos, trabalhadores da propriedade. O projeto escolar aos poucos ganha mais e mais forma, promovendo eventos culturais e estabelecendo laços sociais entre as famílias da região. A iniciativa logo recebe também o apoio de Cecília. “São vinte discípulos, dentre sete e doze anos”, escreve Maria. (ALMEIDA, [1913] 2014: 71) As aulas aconteciam sob as jabuticabeiras e se recolhiam à sala da frente da casa em dias de tempo ruim. “Além da leitura, escrita, noções de coisas e contas”, ensinados por Cordélia, “estudam música e desenho com Cecília”, escreve a mãe orgulhosa. (ALMEIDA, [1913] 2014: 71)

Todas essas mudanças são já percebidas na nona carta trocada entre as amigas e às quais temos acesso a partir da narrativa, apresentando até mesmo a mudança de postura de Maria. Antes desesperançosa, ela passa a encher as epístolas das realizações das filhas e de suas preocupações com a melhoria das condições de existência na fazenda.

Não demora para que a própria Maria se engaje em algumas reformas infraestruturais e relacionais, firmando parcerias com proprietários da região para melhorar as estradas entre os sítios, garantindo o transporte das pessoas e dos produtos agrícolas. Também busca trazer eletricidade à fazenda, mudando a relação de sua família e dos trabalhadores com a noite no campo. Por fim, também se compromete com a instalação de um primeiro hospital na região, mantido pelos fundos dos fazendeiros e disponibilizado para o cuidado dos trabalhadores, um dos projetos finais que encerram o romance.

Aos poucos, as cartas que antes se trocavam entre Maria e Fernanda transformam-se também em uma grande rede envolvendo todas as personagens femininas, às vezes até mesmo entremeados por outros personagens masculinos que adentram a história, como um afilhado de Maria e um proprietário de terras vizinho. Os temas vão desde declarações afetuosas de amizade a comentários sobre diferentes produtos agrícolas, passando por cifras,

cálculos, instruções e estudos sobre diversos âmbitos da vida campesina e do trabalho com a terra.

Traçando os rumos de uma nova experiência rural, essas personagens femininas também interpretam as próprias transformações conforme ocorrem, percebendo sua diferença diante da administração não só do falecido patriarca da família, mas dos proprietários homens. Como Maria escreve, “para eles, em geral, o colono é máquina de trabalho, não é um ser humano, digno da consideração de si e dos seus.” (ALMEIDA [1913] 2014: 212)

Essa forma de tratar a terra e os trabalhadores, segundo as personagens, vinha de longa data: os homens não se interessavam por levar conforto e humanidade ao espaço rural, pensado como bruto e rústico. Além disso, a terra era vista como subordinada às ações humanas, explorada como um recurso inesgotável, visões que se opunham à forma com que Fernanda, Maria e suas filhas construíam seu olhar para o campo. Como escreve Fernanda a Clara, “no tempo do teu avô as fazendas eram despidas de toda a ideia de conforto e de poesia. O lavrador não amava a sua propriedade, procurando unicamente tirar dela a maior quantidade de dinheiro que lhe fosse possível.” (ALMEIDA, [1913] 2014: 95)

É possível sugerir que para Júlia, portanto, poetizar mostrava-se um atributo especialmente feminino e remetia a um sentido diferente da tradição do pensamento moderno ocidental: caberia às mulheres *transformar* a vida de forma artística, assim como os espaços e as pessoas. É sob esse prisma que a escrita da autora ganha destaque: suas personagens femininas são as protagonistas em *criar* outros mundos possíveis. Elas são responsáveis, no universo dos enredos fictícios, pelas mudanças na cultura e na existência.

Como comenta Norma Telles, reforçando essa perspectiva, “a viúva aprende com a amiga e se torna boa fazendeira, mas não anseia o poder, ou aumentar a propriedade, nem qualquer das costumeiras resoluções patriarcais.” (TELLES, 2012: 435) Para a pesquisadora, portanto, trata-se de um romance dedicado a apresentar o cuidado do campo pelas mãos de mulheres a partir de um olhar crítico em relação à cultura masculina. Ou seja, “é colocada outra possibilidade de cultivo, o benefício da pequena propriedade, não só para a produção mas também na esfera feminina para a solidariedade entre as mulheres”, completa Telles. (2012: 435)

Isso não significa que Maria e suas filhas deixem de lado a posição de proprietárias de terras ou a relação de poder diante dos seus funcionários. Como a própria Maria conta à amiga da cidade, “quer chova ou faça sol, não há dia em que esta sua amiga, à hora em que tu lês os teus romances russos ou passeias pelas avenidas, não vá dar uma volta

pelos cafezais, entrando, de caminho, na oficina do Salustiano, na casa da máquina, na lavanderia, etc”. (ALMEIDA, [1913] 2014: 171) Não se trata, portanto, de idealizar as práticas femininas, uma vez que elas adotam ações de fiscalização e controle sobre o trabalho em sua propriedade rural.

A preocupação de Júlia pode não fugir completamente à lógica da produção agrícola em propriedades privadas, contudo, cria outras possíveis experiências para esse mundo do trabalho, dominado por uma lógica masculina de exploração, tanto dos lavradores quanto da natureza. Dessa forma, chama atenção como essa escritora se utiliza do espaço da criação literária para pensar ações de solidariedade, empatia, relação com a natureza e com a arte de formas diferentes da cultura patriarcal de sua época. Em *Correio da roça*, as mulheres são responsáveis pelo contato harmônico com as plantas, com as pessoas, com os animais, com a poesia e com a música. O espaço, recriado por elas, ganha ares de obra artística, reforçados por uma ideia de proatividade e empatia femininas.

Se por um lado, com Agamben, podemos pensar que o sentido da palavra “poetizar”, usada por Júlia Lopes de Almeida, agrega os âmbitos da teoria e da prática, divididas na cultura moderna, Michel Foucault (1994; 1998) pode nos dar apoio para elaborá-lo como um conceito, também a partir de estudos sobre a Grécia Antiga. Segundo esse filósofo, os gregos antigos pensavam a si mesmos de outras formas em relação às modernas. Assim, se tratamos sobre a importância da ciência e da moral cristã na constituição do sujeito moderno nos outros capítulos, agora voltamos nossa atenção a um outro tipo de constituição de si, o qual não é construído sobre essas bases, mas sobre o que Foucault chama de “estética” ou “artes da existência” ao estudar a cultura pagã clássica anterior ao cristianismo.

Ao contrário do enfoque sobre o poder, como vemos na cultura do século XIX, pode-se observar que, na Grécia Antiga, há um acento na liberdade, como aponta Foucault. Isso significa que, ainda que existissem regras morais, a cultura estava permeada pela formação de sujeitos éticos a partir de exercícios que envolvessem o conhecimento e o cuidado de si, isto é, sem o âmbito normativo que encontramos a partir do cristianismo.

Como observa Thiago Calçado, “a obediência a um mestre de consciência é inexistente na antiguidade pagã nos modos como o cristianismo desenvolveu.” (CALÇADO, 2017: 24) É na ascensão da religião cristã que se instaura a confissão e a constante submissão do indivíduo ao julgamento do outro, seu pastor. “O princípio de confissão perpétua está ligado aqui diretamente ao princípio da obediência”, conclui Calçado. (CALÇADO, 2017: 47)

Já a verdade do sujeito na Grécia Antiga não estava na confissão cristã ou, mais tarde, no discurso da ciência, mas em si mesmo, abrindo espaço para a criação de si. Essa elaboração de si, por sua vez, como elabora Foucault, assimila-se à criação de uma “obra de arte pessoal” (FOUCAULT, 2006: 289), ou seja, um processo contínuo de reinventar-se. Nas suas palavras:

Mas, ao colocar essa questão muito geral, e ao colocá-la à cultura grega e grecolatina, pareceu-me que essa problematização estava relacionada a um conjunto de práticas que, certamente, tiveram uma importância considerável em nossas sociedades: é o que se poderia chamar "artes da existência". Deve-se entender, com isso, práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo. Essas "artes de existência", essas "técnicas de si", perderam, sem dúvida, uma certa parte de sua importância e de sua autonomia quando, com o cristianismo, foram integradas no exercício de um poder pastoral e, mais tarde, em práticas de tipo educativo, médico ou psicológico. (FOUCAULT, 1998: 14-15)

Para Foucault, portanto, na Grécia Antiga, a arte ou estética não estavam separadas da prática, da transformação da existência. Pelo contrário, essa sociedade se apoiava nesses conceitos – que, como já pontuado por Agamben, são pensados de outras formas na modernidade – para nomear como um sujeito deveria criar a si mesmo, resultando em uma subjetividade ética. O filósofo encontra, na cultura grega antiga, outras formas de constituir-se como sujeito dentro da própria tradição do pensamento ocidental.

Se, com Agamben, pudemos analisar os usos da palavra poesia historicamente e percebê-la como não intrinsecamente separada da prática, Foucault nos oferece um conjunto de pensamentos sobre os sentidos que podem ser trazidos por Júlia Lopes de Almeida ao se utilizar do termo “poetizar” em sua obra. Quando as cartas em *Correio da roça* tratam de “poetizar por todos os modos a tua sociedade”, (ALMEIDA, [1913] 2014: 47) a autora não apenas associa uma prática transformadora à palavra “poesia”, usando-a em forma de verbo, como também explicita o tipo de transformação a que se refere. Não se trata de uma alteração qualquer na forma de agir, mas de uma mudança que abrange um comprometimento tanto crítico em relação à norma masculina quanto criativo sobre os modos de lidar com o espaço, a natureza e as pessoas.

A estética da existência da qual fala Foucault, presente na cultura grega antiga, é uma forma de elaborar a própria vida com compromisso ético e trabalhos sobre si, assunto

que foi largamente explorado pelo autor em obras como *História da Sexualidade II e III* ou em textos e entrevistas como “A ética do cuidado de si como prática da Liberdade” e “Uma estética da existência”, todos publicados originalmente no final de sua vida, em 1984. Assim, ele fundamenta sua ideia de que a forma como nós nos constituímos na modernidade é histórica e abre espaço para pensarmos que se pode viver de outros modos que não sejam os fixos, imóveis e normativos. Foucault, portanto, ajuda-nos a teorizar o tipo de transformação que Júlia busca defender em sua obra *Correio da roça*: a vida como obra de arte, como poética.

Como argumenta Margaret McLaren, pensar a existência enquanto uma obra de arte foge aos moldes racionalistas da ciência moderna, momento em que vivia Júlia e, que, por sua vez, dizia respeito à cultura masculina. Para a pensadora, a análise feita por Foucault pode contribuir enormemente para o feminismo, no sentido de oferecer às mulheres caminhos teóricos para questionar a feminilidade doméstica e naturalizada. Nas palavras de McLaren:

Uma das características mais atraentes do paradigma estético é que ele não é universal e, portanto, não normalizador. (...) Para ele, a vida como uma obra de arte é caracterizada pela criatividade e obtida através do trabalho com o eu. (...) Esse trabalho ocorre através de práticas específicas de si. A noção da vida como obra de arte em Foucault envolve trabalho ético; elabora-se a própria vida em termos de valores estéticos. Criar-se como uma obra de arte não é uma tarefa fugaz que muda cotidianamente; é um projeto contínuo que envolve trabalho constante. Esse projeto não está completo até o fim da vida. (McLAREN, 2016: 95-96)

É difícil dizer se Júlia conhecia os conceitos resgatados e elaborados por Foucault em seus estudos da Grécia Antiga, ainda que fosse leitora de obras clássicas da filosofia. Também sabemos que a autora não viveu no período da conformação da epistemologia feminista, na segunda metade do século XX. Portanto, é importante ressaltar que a interpretação feita nesta pesquisa diz respeito a um prisma contemporâneo. Contudo, percebe-se que essa autora, no espaço de criação artística, permitia-se elaborar existências mais poéticas e libertárias – ligadas à natureza, à amizade, à arte e às mulheres, enfim – que fugiam à cultura masculina hegemônica.

Ao longo do romance *Correio da roça*, a personagem Maria narra suas próprias mudanças subjetivas, lado a lado com a transformação do espaço, das práticas cotidianas e das relações interpessoais. “As horas passam-se sem que as sintamos”, escreve ela a Fernanda, poucos meses após a mudança para o sítio. “Estou contente”, afirma, enfim. (ALMEIDA,

[1913] 2014: 109-110) Via suas filhas empenhadas em propósitos coletivos e formando-se éticamente. Passava a se interessar cada vez mais pelo trato da terra e por conhecer os proprietários próximos, propondo melhorias de estrutura.

Maria conta a cada carta ocupar-se com esses cuidados da fazenda, deixando de lado o sentimento de angústia dos primeiros momentos. Mantém um livro de registro, no qual anota as ocorrências da propriedade, admira a paisagem natural e, por fim, volta a cantar, reconectando-se com a arte. Ao longo da história, o tempo passa e consolida a percepção da personagem de que o campo trouxe para ela e suas filhas a oportunidade de recriarem a si mesmas.

Nas páginas quase finais da obra, Maria escreve que deseja um mundo onde mais mulheres possam tomar o espaço rural para si e transformá-lo, uma vez que se encontra convencida de que “toda a mulher forma um ambiente em redor de si, mais facilmente do que o homem.” (ALMEIDA, [1913] 2014: 161) É nas mulheres, por fim, que recai sua esperança de transformação dos espaços e das subjetividades.

As impressões da personagem ressoam também nas cartas de Fernanda, que com frequência escrevia à amiga comentando as novidades e as renovações que percebia na vida daquelas mulheres. Reforçando o papel da arte, da dedicação e da solidariedade, atributos aprimorados nas práticas femininas, a personagem acreditava ser o projeto de Maria e de suas quatro filhas uma construção da própria felicidade, como ela mesmo diz:

Repito: a vida da roça, tal como a levas com tuas filhas, parece-me neste momento mais do que nunca deliciosa. Tu mesma o disseste: – um bom piano, uma grande biblioteca, uma janela aberta para uma linda paisagem – e aí está a felicidade.

Mais do que nisso, a felicidade está em saber criar uma atmosfera de alegria, de honestidade, de bondade e de trabalho, e em saber mover-se nela, como tu fazes, no ritmo da mais doce e da mais perfeita harmonia. (ALMEIDA, [1913] 2014: 234-235)

Se, na primeira carta do romance, o tom da escrita é angustiada e a fazenda se mostra como o espaço da vida perdida, a última epístola completa o ciclo da transformação, na qual Maria confessa à amiga que nenhuma de suas filhas queria a acompanhar à cidade para uma viagem necessária. A transformação do espaço e das subjetividades mostrava, enfim, seus frutos, trazendo ao ambiente rural o inimaginável espaço do lar, do conforto e da poesia, construído por cinco personagens femininas.

Retomando a reflexão que nos incitou a pensar como Maria é reinventada na obra de Júlia Lopes de Almeida, encerro com um trecho da obra que coroa a transgressão da autora diante da ideia cristã sobre a figura que remete a esse nome, isto é, a mãe de Jesus. Como pudemos observar ao longo desta análise, a protagonista de *Correio da roça* cria um espaço outro para sua vivência feminina que não corresponde à abnegação. Tomando as rédeas da propriedade agrícola herdada, embrenha-se, junto às filhas, no objetivo de fomentar a cultura, a educação, a arte, a humanidade e a qualidade de vida no mundo rural. Essa observação explicita-se, então, de forma peculiar em uma troca epistolar entre Clara e Fernanda, na qual a menina de quatorze anos escreve:

Enquanto considerávamos o Remanso como um desterro, tudo aqui nos parecia indigno de nós. Desde a primeira hora em que nos decidimos a trabalhar para a sua prosperidade e para o seu aperfeiçoamento, os dias passam vertiginosamente e esta terra parece-nos um *paraíso*. (ALMEIDA, [1913] 2014: 165. Grifo meu)

A figura do paraíso, aqui, traz à tona o imaginário cristão já suscitado pelo nome Maria. Lugar designado ao primeiro casal, criado por Deus, o Paraíso não tinha espaço para os pecados cometidos pela mulher, desobediente às ordens do Todo-Poderoso. É do Paraíso que Adão e Eva são expulsos e para onde os humanos não podem retornar, vivendo sob a culpa de provar do fruto proibido.

No trecho de *Correio da roça*, porém, o Paraíso é retomado como metáfora para um lugar renovado, feliz, bonito e ocupado apenas por mulheres, sem Queda ou culpa. Refere-se às terras do Remanso, à fazenda criada literariamente por Júlia e que se torna alvo das intervenções de práticas femininas, retomando a vida. A expressão usada pela autora nessa carta, aos olhos de uma leitura feminista, soa provocativa. No cristianismo, Maria é a virgem, símbolo da passividade materna. Na literatura de Júlia, Maria é a *criadora* do paraíso.

É claro que, no romance, como fica evidente, Maria não faz tudo sozinha, mas cerca-se de outros – ou melhor, de *outras*. É na relação com as filhas e a amiga que o paraíso se torna, enfim, feminino, e é sobre esse tema que trataremos brevemente adiante.

Redes filóginas

Quando Maria, Cecília, Cordélia, Joaquina e Clara chegaram ao Remanso, não podiam prever a importância que a amizade adquiriria em suas vidas, talvez muito mais do que as relações que desenvolviam enquanto mãe, filhas ou irmãs. Ao longo do tempo, tornam-se extramente próximas de Fernanda, uma colega da cidade de Maria que, pouco a pouco, ocupa um espaço de intensa relação afetiva com as cinco mulheres, cada qual a seu modo. É a partir da tessitura dessa relação que emerge um novo mundo de possibilidades para o ambiente rural e para as existências femininas.

Não é à toa que essa amizade se desenvolve pela troca de cartas. A prática epistolar, muito frequente desde o século XVIII, torna-se uma das grandes formas da amizade se manifestar nesse momento, como analisa Anne Vincent-Buffault (1996). O movimento acompanhou a valorização da escrita e da intimidade, aspectos que se consolidam ainda mais no século XIX como parte da cultura moderna ocidental. É nesse momento que entra em cena a invenção do romance epistolar, como é o caso de *Correio da roça*, ficcionalizando uma prática que ganha cada vez mais espaço na sociedade e que se mostra diretamente ligada à intensificação de laços amistosos, à construção do privado e à expressão dos sentimentos.

Vincent-Buffault, no entanto, assinala que a forma moderna da amizade é generificada, constituindo espaços diferenciados entre homens e mulheres no campo da intimidade. É a amizade viril, entre homens, que conforma o comportamento modelar. Aspectos como honra, lealdade e hospitalidade estariam ligados ao mundo masculino. Isso teria apagado, durante muito tempo, as relações amistosas femininas da história, tratadas como de menor importância. Todavia, como a pesquisadora aponta, elas não só existiram, como constituíram uma complexa trama diante dos jogos de poder da sociedade. Em suas palavras:

A história da amizade feminina e da amizade masculina não são nem complementares nem simétricas, se desenharmos em grandes traços suas diversas combinatórias na época moderna e contemporânea. Os lugares, as mediações que neles se definem, são tomados em redes de poder, de consentimento e de recusa mais que em harmonias pré-reguladas. Assim, amizades femininas, masculinas ou mistas se encontram presas ao mesmo tempo nas longas durações das hierarquias, dos imaginários, das determinações e das sociabilidades sócio-sexuais e nos frêmitos do presente e do devir. (VINCENT-BUFFAULT, 1996: 142)

Tratando dessa tradição ocidental e masculina do pensamento, Marilda Ionta, analisando as relações de amizade entre homens e mulheres, comenta que, desde Aristóteles

até Kant, a filosofia preocupava-se em estabelecer o vínculo amistoso como algo reservado aos homens, tanto em sua prática quanto na reflexão sobre o tema. O “repertório de saber sobre a amizade”, como observa Ionta, é conformado, então, por algumas concepções, como “a amizade é uma prática e um tema masculino”, “as mulheres são incapazes do sentimento amistoso” e “homens e mulheres vivem em mundos separados.” (IONTA, 2004: 10) Tais premissas compõem o que se pensa por amizade na tradição do pensamento ocidental, reproduzindo uma lógica patriarcal que associa ao masculino aquilo que deve ser valorizado e relaciona às mulheres os âmbitos do corpo, da natureza e da emoção, inferiorizando-os.

Desde a Antiguidade, mas com uma diferente ênfase na modernidade, portanto, as mulheres seriam consideradas inaptas para a amizade, já que sua natureza as levaria à competição pela relação com um homem, conquista necessária para cumprir seu destino da maternidade. Essa formação discursiva, portanto, não está isolada de todo o pensamento cristão e científico do qual tratamos longamente, consolidado em especial desde os séculos XVIII e XIX. É a partir da concepção de uma feminilidade normativa, voltada para o lar, para o recato e para a família, que se afasta cada vez mais a amizade do universo das mulheres. Ionta aponta até mesmo que afirmar a possibilidade de mulheres exercerem essa relação era, enfim, garanti-las o estatuto de sujeitos iguais, o que comprometeria a lógica da hierarquia entre gêneros. (IONTA, 2004: 15)

Também é em uma teia complexa que as amizades femininas compõem o enredo de *Correio da roça*, de Júlia Lopes de Almeida. Em um espaço pouco usual às mulheres – no governo de uma fazenda –, as próprias personagens percebem a importância de tecerem laços interpessoais entre elas, de modo a fortalecerem o projeto de poetização do espaço. Como Fernanda escreve a Maria em determinado momento, “resta-nos a nós duas uma grande felicidade: temos sabido ser amigas uma da outra através de toda a existência, sem a menor sombra de traição, e isto entre mulheres é tanto mais raro, quanto mais lindo.” (ALMEIDA, [1913] 2014: 86)

Nesse romance, portanto, a centralidade não é só de uma nova leitura sobre Maria, mas de um outro olhar para as relações entre as mulheres. Como já explicitamos anteriormente, aquelas personagens que se mudam para o espaço rural e acabam por transformá-lo alteram também seus afetos umas sobre as outras e o modo de tecer relações intersubjetivas. Se, no início, Maria e suas filhas se decepcionam com o incentivo de Fernanda para se apropriarem da fazenda em que passavam a viver, não demora muito para

que a atitude se altere. Logo, os conselhos da amiga se tornam fundamentais, as trocas epistolares se estreitam e as relações se aprofundam, acompanhando a mudança do espaço e da subjetividade dessas mulheres.

Se Fernanda ressalta a importância dessa amizade forte e leal na frase que destacamos de sua carta a Maria, também chama atenção para a raridade e para a beleza desse tipo de relação entre as mulheres. Portanto, por um lado, a personagem de Júlia categoriza a amizade feminina como rara, dando a entender que pouco acontecia, e, por outro, concorda com a sua potência estética, nos termos de permitir a constituição de uma relação permeada de beleza e ética.

Esses dois pontos – da raridade e da beleza na amizade feminina – permitem uma análise. Primeiramente, a própria carreira de Júlia parece discordar da raridade com que a amizade desempenhava um importante papel na vida das mulheres, ainda que sua própria personagem o afirme. Como destaca Ana Helena Cizotto Belline, “essa temática da amizade feminina, constante desde o início da obra de Júlia, configura-se como o mais forte dos laços humanos e assumirá seu ponto mais alto em *Correio da roça*.” (BELLINE, 2014: 16-17)

De fato, como buscamos evidenciar ao longo de toda a dissertação, o protagonismo nas obras de Júlia é quase sempre feminino. São as mulheres que, ao longo dos enredos, desenvolvem algum tipo de crítica ou transformação. Não é por acaso, portanto, que as relações entre elas também ocupem um espaço de destaque. Essa percepção também é apontada por outras estudiosas da autora, como Norma Telles, que observam uma forma de escrita voltada a estabelecer situações de crise em que as mulheres devem se apoiar para superar um problema. Segundo a pesquisadora,

Os laços fortes, nos romances de Júlia Lopes de Almeida, são em geral entre as personagens femininas, especialmente em situação de dificuldade financeira, tendo de lutar pela sobrevivência, isto é, longe do mundo do poder e dos grandes negócios. Gosta de fazer suas mulheres ficarem pobres. Perceberem sua falta de preparo e conseguirem superar a lacuna, organizando um modo de vida que não é o do grande mundo. (TELLES, 2012: 455)

Não é só em *Correio da roça*, portanto, como já aponta a fala de Belline e Telles, que a amizade feminina ganha protagonismo na carreira literária de Júlia Lopes de Almeida. Em obras como a já citada *A falência* (1901), a amizade entre mulheres também ocupa um espaço importante. O romance conta a história da falência de Francisco Teodoro e o cotidiano

de uma família burguesa no Rio de Janeiro do final do século XIX. Ao final, com o suicídio do patriarca da família, levado pela angústia de se ver sem recursos, sobram apenas as mulheres, isto é, a viúva Mila, suas três filhas, a sobrinha e a empregada.

Contando apenas com uma casa pequena em um bairro pobre carioca, essas mulheres de vida burguesa precisam ressignificar suas próprias vidas. O trabalho e o sustento da casa, então, criam um novo ambiente, no qual se constroem relações de maior igualdade e de cumplicidade diante da pobreza. É então, em um espaço feminino e pela amizade, que essas personagens, no desfecho do romance, encontram-se unidas e felizes, aprendendo a cultivar o afeto, a humanidade e a coletividade.

Em *A falência*, portanto, história que gira ao redor do mundo urbano, ao contrário de *Correio da roça*, romance publicado doze anos depois, Júlia já enfatizava a potência da aliança feminina ao redor de um objetivo comum. Dessa forma, a amizade entre mulheres compõe uma temática essencial para o desfecho desses romances, apenas dois exemplos dentre outras publicações que poderíamos analisar.

Para além das obras, a própria Júlia cercava-se da sua rede de amizades, em boa parte feminina, da qual tratava cotidianamente em suas crônicas e que transpareciam nas notícias de jornais e nos periódicos em que contribuía. Talvez uma das mais notáveis seja sua relação com a também escritora Carmem Dolores. Em diversas crônicas, a literata anuncia sua preocupação com a doença da colega, como no dia 23 de novembro de 1909, quando conta tê-la visitado no hospital e deseja o retorno o mais breve possível daquela que chamou de “intrépida e brilhante” escritora. (ALMEIDA *apud* FAEDRICH; STADIO; RIBEIRO, 2016: 61-62) Pouco tempo depois, Carmem Dolores faleceria, fato que ganharia também a atenção de Júlia em seus escritos.

Para além dessa relação, já comentamos também acerca de algumas ligações importantes que teceram a vida da autora, como Bertha Lutz, na militância feminista, ou Josephina Álvares de Azevedo e Presciliana Duarte de Almeida, editoras dos periódicos *A Família* e *A Mensageira*, respectivamente, nos quais Júlia era uma grande contribuidora. Também em seus textos, frequentemente fazia dedicatórias a colegas e indicava fortemente as manifestações artísticas de outras mulheres, em especial as que circulavam pela vida cultural carioca, seja na literatura, na música ou no teatro.

É difícil dizer até que ponto a literata transpõe aspectos de sua vida pessoal às criações literárias, movimento que evitamos fazer, uma vez que o imaginário não se restringe a uma mera reprodução do que usualmente chamamos de “realidade”. Contudo, há uma

percepção, como buscamos assinalar, de que a amizade feminina constitui um ponto positivado frequentemente nos seus escritos, constituindo-se, inclusive, como um contraponto à lógica patriarcal.

Já acerca da beleza, ponto de destaque na caracterização da amizade feminina pela personagem Fernanda de *Correio da roça*, podemos retomar mais uma vez os estudos de Michel Foucault e o debate sobre a vida como obra de arte. Em suas reflexões sobre a “estética da existência” e a forma grega antiga de constituir-se enquanto sujeito ético, o filósofo destaca a importância do outro neste processo. Trabalhar a si mesmo, portanto, envolvia tecer e cuidar da relação com outras pessoas, seja como governante, marido, amigo, mestre ou aprendiz. Nas palavras de Foucault:

Para os gregos, não é por ser cuidado dos outros que ele é ético. O cuidado de si é ético em si mesmo; porém implica relações complexas com os outros, uma vez que esse êthos da liberdade é também uma maneira de cuidar dos outros; por isso é importante, para um homem livre que se conduz adequadamente, saber governar sua mulher, seus filhos, sua casa. Nisso também reside a arte de governar. O êthos também implica uma relação com os outros, já que o cuidado de si permite ocupar na cidade, na comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente – seja para exercer uma magistratura ou para manter relações de amizade. Além disso, o cuidado de si implica também a relação com um outro, uma vez que, para cuidar bem de si, é preciso ouvir as lições de um mestre. Precisa-se de um guia, de um conselheiro, de um amigo, de alguém que lhe diga a verdade. Assim, o problema das relações com os outros está presente ao longo desse desenvolvimento do cuidado de si. (FOUCAULT, 2004: 270-271)

A relação com o outro na cultura grega antiga, portanto, tinha um espaço primordial nas práticas de constituição ética de si. Era nas relações interpessoais que o sujeito podia exercer o governo ou ouvir as lições de um mestre, guia ou amigo e que, enfim, podia encontrar uma fala verdadeira que o auxiliaria no cuidado de si mesmo.

Estética da existência, portanto, envolve a amizade, o contato com o outro para constituir a si mesmo como uma obra de arte. Daí, então, uma forma de interpretar a ideia de beleza da amizade na obra de Júlia Lopes de Almeida e na carta de sua personagem em *Correio da roça*. Trata-se não do belo normativo, referente à aparência física, mas do belo da ética.

Também não se trata de uma ideia de amizade como consenso. O belo na amizade estaria na “multiplicidade, intensidade, experimentação, desterritorialização” (ORTEGA, 1999: 157), como analisa Francisco Ortega, ao pensar o tema na obra de Foucault. Segundo o

pensador brasileiro, não é o objetivo, portanto, estabelecer regras de conduta ou uma relação sem conflitos, mas viver um constante “fazer-se” coletivo que não tenha como produto um sujeito dócil. (ORTEGA, 1999: 154)

Cultivar amigos, então, traria um novo aspecto para a noção de “estética da existência”: a dimensão coletiva da criação de si. Nas palavras de Ortega, “a amizade supera a tensão entre o indivíduo e a sociedade mediante a criação de um espaço intersticial (uma subjetivação coletiva) suscetível de considerar tanto as necessidades individuais quanto objetivos coletivos e de sublinhar sua interação.” (ORTEGA, 1999: 171)

A amizade, portanto, estaria no mesmo universo da poetização, da estética da existência, da qual tratamos acima. Em *Correio da roça*, não são sozinhas que as mulheres recriam o espaço da fazenda e sua subjetividade, mas em rede, em amizade, entre dissensos, conflitos, apoios mútuos, conselhos e momentos de partilha de alegria.

Lembremos que o romance se inicia com um grave decepção entre as amigas: quando Maria pede notícias da cidade, recebe conselhos para a vida na fazenda, criando, assim, um conflito inicial. Esse dissenso, porém, é o que, pouco a pouco, levará aquelas mulheres, presas inusitadamente ao mundo rural, a se movimentarem. É na discordância que a amizade se aprofunda e dá início a um processo coletivo de recriação de si. A partir de então, Fernanda atuará como uma espécie de conselheira, propondo-se, carta a carta, a desestabilizar suas colegas e tecer novos desafios e reflexões, como escreve a personagem Maria:

Sim, senhora, estás uma orientadora de mão cheia (...)

A transformação destas terras e destes hábitos parecia-me tarefa superior às minhas forças; foi então que desabafei contigo e que a tua palavra clara e amiga respondeu com afirmações às minhas dúvidas, com energia aos meus desfalecimentos... (ALMEIDA, [1913] 2014: 141-142)

A busca do conselho, o choque e a importância dos diálogos são destacados pela personagem de Júlia como pilares essenciais para a própria recriação de si. A transformação dos espaços e da subjetividade – a “poetização”, da qual falamos anteriormente – só pode se dar na relação com o outro. Uma percepção similar também é elaborada depois em outra carta da personagem Fernanda:

Dirás que a felicidade não se procura: acha-se. Enganas-te. A tua, por exemplo, fizeste-a por tuas mãos.

Se ainda não o sabias fica-o sabendo agora, e por mim, que tenho acompanhado a tua vida com o interesse crescente de quem assiste a um

prodígio. Lembras-te? Tiveste o teu momento de terror; houve um tempo em que olhaste para o futuro como quem olha para um recinto em trevas sem saber que direção tomar. Pouco a pouco foste-te enchendo de resolução; um passo hoje, outro passo amanhã e encontraste o teu verdadeiro caminho. Apreciei tudo de longe, às vezes com certo sobressalto, outras animada e esperançosa. Em verdade, saber encontrar o seu caminho, e saber não sair dele, eis a maior dificuldade da vida. (ALMEIDA, [1913] 2014: 229-230)

O trecho destaca a importância das relações de amizades para “fazer” a própria felicidade, “saber encontrar seu caminho”. É no contato com o outro que se criam “sobressaltos” e esperanças e que os sujeitos se subjetivam de outras formas que não os lugares normativos da sociedade. A amizade da qual trata Júlia nesse romance toma contornos de uma estética da existência, ou uma “poetização”, utilizando-se do vocabulário da própria literata. Mais uma vez, ressaltamos as mulheres protagonizando essa recriação de si, colocando à prova a sua suposta domesticidade natural.

E, também aqui, o nome Maria soa mais uma vez intrigante como uma escolha de Júlia para sua personagem, em *Correio da roça*. Como lembra também Ortega, retomando a análise de Foucault, o cristianismo torna a amizade suspeita porque o amor deve ser voltado a Deus. A amizade, então, se torna uma forma de egoísmo e é posta em segundo plano, em uma valorização da renúncia de si. (ORTEGA, 1999: 162) De nome cristão, remetendo à mãe de Jesus, Maria contraria não só a lógica de abnegação – como já comentado no ponto anterior –, mas a ideia de que a amizade deveria ocupar, então, um lugar *menos importante* em sua vida. Ao contrário, a relação que recria com as filhas e com Fernanda (e elas também entre si) tornam-se *centrais* em suas existências.

Daí, então, cabe a nós, após esta breve análise, retomar o trecho do romance de Júlia, que agora, talvez soe ainda mais crítico e provocativo: “resta-nos a nós duas uma grande felicidade: temos sabido ser amigas uma da outra através de toda a existência, sem a menor sombra de traição, e isto entre mulheres é tanto mais raro, quanto mais lindo”. (ALMEIDA, 1913/2014: 86) Raro, talvez, não pela frequência com que se dava, mas pela resistência da cultura em dar-lhe espaço; belo, por sua vez, por tratar-se de um comprometimento com a criação estética de si, de forma coletiva.

Entre os caminhos da poetização e da amizade, nos despedimos de uma Maria transgredida para nos encontramos com uma Eva reinventada, também pela pena de Júlia Lopes de Almeida.

3.2 *Recriando Eva*

Se antes falamos de Maria, agora trataremos de Eva, seu extremo oposto no imaginário cristão. O nome Eva remete-nos quase instantaneamente à figura bíblica da primeira mulher. Feita da costela de Adão, Eva teria causado a expulsão do casal do Paraíso. Persuadida pela cobra, seria enganada e comeria do fruto proibido, apresentando-o também ao parceiro. A partir de então, ambos seriam punidos com a Queda, responsabilidade daquela mulher fraca por acreditar nas tentações do diabo e, ao mesmo tempo, ardilosa por encorajar Adão a cair na mesma trapaça. É assim que, desde que o cristianismo fundamenta a narrativa da criação da humanidade, Eva é culpada pelas dores e pecados do mundo. Com ela, são também todas as mulheres, suas descendentes.

Não é à toa que, quando temos um primeiro contato com o romance *A família Medeiros* (1893), de Júlia, somos pegos de surpresa ao descobrir uma protagonista de nome Eva. Ao contrário do esperado, não se trata de uma narrativa da personagem bíblica ou de qualquer história em que as mulheres destroem a experiência dos humanos no Paraíso. Trata-se de uma jovem esperançosa, humanitária e corajosa que luta pela transformação da sociedade.

Na obra, Eva é uma jovem de dezenove anos na fase final da escravidão, na década de 1880. Órfã de mãe, vivia com o pai Gabriel e o irmão adotivo Paulo na fazenda Mangueiral, propriedade de trabalho livre. Com a morte da figura paterna, contudo, é recomendada ao tio, o Comendador Medeiros, que, apesar de brigado com o irmão, acolhe a garota em casa em nome da moral: uma jovem como ela não poderia permancer sozinha e solteira, vivendo na mesma casa que Paulo, um homem com o qual não tinha ligação de sangue.

A história se inicia com o retorno de Otávio – filho do Comendador e, logo, primo de Eva – da Europa, onde havia estudado engenharia. Chegando a Santa Genoveva, fazenda escravocrata do pai, o jovem se depara com duas principais observações: a sensação de que, naquele espaço, nada havia mudado e, depois, a novidade da presença da prima. O primeiro sentimento advém da observância de que a mãe, as irmãs e o pai ainda viviam dentro da mesma dinâmica social e a fazenda não teria nem mesmo um móvel fora do lugar de onde se lembrava. Já o impacto da prima acontece logo que a conhece: no escritório do pai, ela, destemida, adentra o espaço para intervir por um escravo punido, desafiando a autoridade do Comendador:

- Venho pedir-lhe que perdoe ao Manuel Sabino. Ele promete ser obediente daqui por diante. Mande tirar-lhe os ferros, sim?
- Asneira, deixe-se disso, que não é da competência das moças. Se não quiser ver o negro com os ferros, não olhe para ele. Era o que faltava!
- Não olho, mas nem assim deixo de saber que os traz. (ALMEIDA, [1893] 2009: 49)

A cena encanta Otávio que, a partir de então, passa a nutrir uma paixão por Eva. Mistura entre admiração e amizade, o olhar do primo sobre a jovem contagia o leitor e o faz tomar partido em defesa da moça, frequentemente atacada ao longo do romance pelos homens de ideias retrógradas que ela criticava, como o próprio tio.

Contudo, se até então o enredo parece caminhar para uma história de amor entre primos, engana-se o leitor. Romance engajado, cada vez mais se encaminha na direção de uma crítica à escravidão e sustenta, no protagonismo de Eva, um espaço de transgressão feminina, como veremos adiante.

A feminização dos espaços

Cabe-nos, antes de adentrar a história de Eva, fazer um adendo sobre essa posição recorrente de Júlia Lopes de Almeida em seus escritos, isto é, defendendo uma “feminização” da cultura, das redes de afeto, dos laços sociais, da sociedade, da fazenda, da casa, do trabalho, entre outros aspectos. Isso significa que a literata aposta nas mulheres como agentes de uma crítica e de uma transformação social que caminhará para uma convivência mais igualitária e humana não só entre os gêneros, mas entre crianças e adultos, negros e brancos, trabalhadores e fazendeiros.

Aqui, quando falamos de “feminizar” espaços – físicos ou subjetivos –, não pensamos em uma idealização das práticas femininas, mas na capacidade das mulheres de, por sua experiência histórica, construir perspectivas outras e produzirem diferentes práticas em relação aos homens, postos como sujeitos universais. Trata-se, portanto, de olhar para as diferenças entre os gêneros como uma potência transformadora e aberta à multiplicidade, trazendo uma visibilidade à diferença.

Talvez uma das pensadoras que mais tenham se debruçado sobre o que chamamos aqui de “feminização” seja Luce Irigaray (2002). Feminista da diferença e psicanalista, essa pensadora francesa defende que as particularidades da cultura feminina – construídas ao longo

de uma história de desigualdades entre os gêneros – não precisam ser abandonadas em prol da defesa da igualdade entre homens e mulheres. Para ela, pelo contrário, essas especificidades mostram-se ricas para reformular nossos modos de pensar o mundo, abrindo-se para o que ela chama de “questão do outro”, isto é, a abertura para o diferente e a possibilidade de romper com os modelos únicos e normativos masculinos.

Para Irigaray, as mulheres, permeadas por uma cultura na qual são ligadas à natureza, à maternidade e ao cuidado, desenvolveram outras relações com as pessoas, com o corpo, com o trabalho, com o meio ambiente e mesmo com a linguagem. Essas práticas femininas, postas como inferiores diante da hierarquia entre os gêneros, seriam mais abertas ao diferente, ao outro, uma vez que as mulheres foram incentivadas a desenvolver a compaixão, a paciência, o diálogo e a receptividade à diferença. Segundo Irigaray, se, por um lado, esses aspectos sustentaram um pilar de desigualdades entre homens e mulheres, por outro, não precisariam ser destruídos, uma vez que trazem uma perspectiva rica sobre o mundo, capaz de transformar nossa forma de nos relacionarmos com a cultura e com a sociedade. Irigaray, portanto, observa nas mulheres a capacidade de romper com uma cultura patriarcal e masculina. Em suas palavras:

A meu ver, é afirmando a diferença que a mulher pode libertar-se da dominação sobre ela de uma cultura no masculino. Para cultivar esta diferença deve definir as mediações próprias a seu gênero: em nível da linguagem, do direito, da religião, da genealogia, etc. Após haver conquistado uma subjetividade livre e autônoma, a mulher deve aprender a entrar em relação com o homem como outro, um outro diferente, mas não hierarquicamente superior ou inferior. (IRIGARAY, 2002: 1)

A proposta de Irigaray, portanto, é uma reformulação filosófica: trata-se de não mais ver o outro como inferior, mas justamente desconstruir as hierarquias. Cultivar as diferenças, para ela, possibilitaria a formação de uma cultura mais plural e que colocaria as mulheres em igualdade a partir das suas particularidades. A pensadora ressalta que não se trata de uma natureza feminina ou masculina que devem ser defendidas. Pelo contrário, justamente criticando o sujeito universal masculino, naturalizado, propõe que olhemos para as fraturas construídas por essa desigualdade histórica não mais como hierarquizadas, mas como “outros diferentes”.

É importante salientar que, se Irigaray constrói sua teoria em uma visão binária sobre os gêneros, fruto também da época em que formula suas ideias, por volta dos anos

1970, por outro lado, ela potencializa a diferença e a multiplicidade como referenciais filosóficos, ao contrário de uma ideia de sujeito cartesiano, unificado e a-histórico. Dessa forma, pensadores da diferença como Irigaray preocupam-se com as possibilidades de existência múltiplas e sua capacidade de transformar a cultura de forma ética e integradora. Nas palavras da própria pensadora, a “revolução” da crítica ao sujeito masculino como universal “representa também o gesto capaz de sustentar o conhecimento de todas as outras formas de outros, sem hierarquia, privilégio nem autoridade sobre eles: que se trate de raças, idades, culturas, religiões”. (IRIGARAY, 2002: 12)

Para as mulheres, pensamentos do feminismo da diferença, como o de Irigaray, possibilitaram tecer outras relações com os aspectos culturais associados ao feminino, como o cuidado e a maternidade. Para além da abnegação esperada delas na cultura masculina, as mulheres encontraram nesses espaços outras tessituras de relações, nas quais o respeito, a ética, a afetividade e a empatia ganham protagonismo, contrariando lógicas masculinas como a guerra, a competição e a racionalidade absoluta.

A partir de Irigaray e do feminismo da diferença, pensamos que a feminização dos espaços, de si e da cultura está relacionada à construção de modos de existência que não correspondem ao ideal da sociedade patriarcal, isto é, de inferioridade para as mulheres e de superioridade dos homens. Trata-se de olhar para aspectos considerados do mundo feminino, como o sentimento, a natureza e o corpo, como possibilidades outras de construir as relações interpessoais e com o mundo.

Falar sobre a feminização dos espaços subjetivos e físicos nos permite teorizar as práticas literárias de Júlia. A partir do olhar feminista, a literata trata da diferença entre os gêneros em suas obras e repensa as formas como elas são tratadas na sociedade de sua época. No espaço da criação, ela propõe um lugar fundamental para as mulheres na transformação da cultura, potencializando o cuidado e o respeito ao outro.

No caso de *Correio da roça* e, agora, de *A família Medeiros*, a escritora propõe uma feminização literária da fazenda, do trabalho, da amizade e das subjetividades. Assim, a autora não só critica lógicas masculinas como a dicotomia entre *ménagère* e *bacante*, revisitações do binarismo cristão entre Eva e Maria, como aproxima, cria redes e constrói outros espaços para as mulheres.

Retornando ao enredo de *A família Medeiros*, logo no início também ficamos sabendo que Eva herda de seu pai uma fazenda, o Mangueiral, na qual o trabalho era livre, como comentado. Além disso, o ambiente mostra-se mais harmônico, ligado às artes, à

música e à natureza: possui jardins, pomares, música e quadros. Para chegar à casa principal, que parece uma “cottage inglesa, elegante e discreta”, deve-se atravessar uma “rua larga de bambus”, e um parque “cheio de sombra”, permeado de mangueiras. (ALMEIDA, [1893] 2009: 117) Era uma moradia confortável e acolhedora, ao contrário da maioria dos casarões patriarcais da região, de poucos móveis e decorações, com cunho meramente utilitário, como destaca a descrição de Otávio:

A casa de moradia tinha um aspecto risonho, bem diverso das habitações rurais da província. Não mostrava aos quatro ventos, como as outras, a nudez crua das paredes brancas; aninhara-se em flores, rodeara-se de arvoredos, fazendo mais restrito o seu horizonte, mais íntima a sua posição. Cá cobertos de mosquitos, os cães ao sol; ouvia-se o murmúrio de folhagem e o correr vagaroso da água numa bacia de pedra. Pelas janelas, cerradas ao calor, evolava-se o som de um violoncelo”. (ALMEIDA, [1893] 2009: 117)

A arquitetura do lugar também apresenta, logo na primeira impressão, uma forma diferente de pensar o espaço rural, não só em sua aparência. O espaço tem lugar central na obra, trazendo os impactos das organizações espaciais nas subjetividades dos indivíduos e vice-versa: o espaço da liberdade e da harmonia constitui sujeitos mais críticos e mais adeptos de práticas de liberdade, no romance.

Nesse lugar, permeado do conforto e da natureza, as relações entre os indivíduos é distoante em comparação às outras fazendas da região que compõem o enredo: além do trabalho ser livre, é prezado pelo diálogo, pela solução pacífica de conflitos e pela formação de redes de afeto. Também é incentivada a ascensão social, o pagamento justo pelo trabalho, a constituição de amizades e a convivência coletiva. A comparação com a fazenda do Comendador Medeiros, chamada Santa Genoveva, é inevitável. Nela não havia espaço para o conforto, para a arte e para o trabalho livre. Vivia-se como uma sentinela, temerosa em relação aos escravos, e a terra era voltada para uma plantação esgotante e repetitiva.

Peço licença, neste momento, para uma citação longa, através da qual deixo soar a narrativa da própria Júlia, empolgada, crítica e poética, acerca das diferentes sensações que perpassam a fazenda livre e florida de Eva, conhecida por Mangueiral, e a propriedade escravocrata e patriarcal do Comendador Medeiros, a Santa Genoveva:

Agora, à esquerda, via os telhados vermelhos das casas da colônia, com os terrenos em frente bem cultivados; daí a nada, os cafezais muito extensos, a perderem-se de vista de um e outro lado, em longas ruas

simétricas; depois um rancho de trabalhadores, homens e mulheres, rijos, alegres, com os pés enterrados na lama, e a vibrarem a enxada com destreza e coragem; umas crianças risonhas deram-lhe vivas ao passar; deixando os cafezais, ladeou o pasto de um verde de cetim, onde o gado punha manchas brancas e pretas; depois, o grande muro baixo do pomar, os caramanchões do jardim, as ruas das magnólias, os canteiros de flores e a parede lateral da casa, toda coberta pela folhagem espessa da silvina. Que diferença entre o Manguelral e as outras fazendas dos arredores! Comparava-a com a de Medeiros! Santa Genoveva era o que são geralmente todos os ‘sítios’ paulistas: grande casarão, cercado de terrenos sem cultura, nem flores nas janelas, nem uma árvore a sombrear-lhe a porta! Isolada como uma sentinela medrosa, a olhar com desconfiança para todos os lados! A horta, o jardim e o pomar, um longo terreiro nu, cheio de calor. No interior da casa, o mesmo desconforto; raros móveis, nenhuma elegância. No corredor, negrinhos em camisa; na sala de jantar, comprida e sombria, algumas redes, uma mesa e uns bancos toscos. Em frente, o terreiro de café, atijolado; muito sol batendo na terra seca, a refletir uma cor amarelada das paredes das senzalas, quartos sem luz, deitando para um corredor onde as janelas têm grades como as prisões! [...]

Como se destacava de todas elas o Manguelral, onde os trabalhadores eram livres, a cultura feita sem a rega das lágrimas, as habitações dos colonos claras, arejadas e limpas, a casa da proprietária atufada em verduras, coberta de perfumes e de sombras doces! Seria menos rendosa, talvez, mas era com certeza muito mais agradável. Era a fazenda futura, salientando-se entre todas as outras, rotineiras e estúpidas. Tinha, como poucas, abundância de frutas, de hortaliças e de água, e, sobretudo, muita paz e muito contentamento!” (ALMEIDA, [1893] 2009: 296-298)

Nessa descrição detalhada, o narrador não nos poupa dos sentimentos que afetam Otávio ao comparar a fazenda em que crescera e o espaço cultivado pela prima. O impacto causado pelo Manguelral é uma mistura de surpresa e esperança: trata-se de uma “fazenda do futuro”, harmoniosa com os trabalhadores e o espaço. Também é uma propriedade em diálogo com a natureza e não atuante contra ela.

Aqui, vale ressaltar que, ao falar do Manguelral de Eva, ainda tratamos de uma produção agrícola, ou seja, da interferência no solo e nos ciclos naturais. Contudo, sua proposta visa um mundo menos predatório, policultor, cercado de pomares e jardins, onde a natureza aparece como integradora da fazenda, e não como um empecilho para seu funcionamento. Todo esse ambiente descrito no trecho cria um estranhamento diante da fazenda escravista, nua, sem cores, sem relações interpessoais de troca e diálogo, a exemplo da própria terra do pai de Otávio, a Santa Genoveva.

É claro que não podemos desprezar a influência das teorias higienistas sobre o espaço na forma como Júlia exalta a organização do Manguelral: casas individualizadas a cada família, espaços claros e limpos, ruas simétricas, plantações organizadas, bom cheiro...

A forma de lidar com os trabalhadores lembra uma vila operária (porém, de cunho rural), nos moldes das que proliferavam no país desde o período de publicação do romance, em especial nas diversas cidades paulistas da época. (RAGO, [1985] 2014)

Contudo, nem por isso o enredo se torna menos audacioso e crítico em relação ao seu tempo. A postura da autora diante do trabalho livre vai para além do fim da escravidão, uma vez que denunciava um mundo que se consolidava pela exploração, com baixos salários e longas jornadas. Júlia propõe, a partir da voz de Eva, um mundo rural higiênico, é verdade, mas também com condições de trabalho que não eram providas pelas elites industriais ou agrárias, como a preocupação com o conforto, com as relações de amizade, o pagamento justo e a possibilidade de ascensão social.

Vale lembrar também que o romance trata do período escravista e do mundo rural campineiro, reduto de defesa da escravidão negra no Brasil até seus dias finais. Veiculado primeiramente como folhetim no periódico *Gazeta de Notícias*, um ano antes da publicação em livro – como era comum à época –, a história teve sucesso e repercussão ao trazer uma mulher ao centro da luta abolicionista, situação historicamente recente na ocasião da publicação da narrativa, já que a escravidão finda no Brasil apenas em 1888. Sua primeira edição foi consumida totalmente em três meses, como destaca a crítica literária Lúcia Miguel Pereira (1988: 260).

Encabeçando o projeto iniciado por seu pai, a protagonista Eva toma a frente em um grande conflito: contrariar a cultura escravista da região, liderada por homens misóginos e racistas. Júlia Lopes de Almeida, assim, coloca em uma personagem feminina a capacidade crítica e transformadora da sociedade, denunciando por sua voz os horrores da escravidão e o silenciamento das mulheres.

Um das cenas mais simbólicas acerca desse enfrentamento talvez seja quando Eva, sendo levada ao Manguelral por Honorato, carroceiro de seu tio, impede o castigo a um escravizado. A jovem causa a ira do homem ao segurar seu braço, que se levantava para chicotear um homem negro parado na estrada, atrasando o fluxo: “chegando perto do miserável escravo, o Honorato levantou o chicote, para bater-lhe nas costas e incitá-lo a seguir; mas àquele movimento brusco, Eva segurou-lhe no braço, ainda no ar, com firmeza, nervosamente, e o trole passou”. (ALMEIDA, [1893] 2009: 270)

O uso de sua própria força para impedir a ação traz uma série de simbolismos que permeiam a narrativa toda: a capacidade feminina de fazer transformações, a coragem da protagonista e a ira provocada por sua desestabilização do sistema, ao questionar seu cerne,

isto é, a escravidão. Como resume Norma Telles, *A família Medeiros* “é uma propaganda abolicionista em que estão pintados os horrores dos castigos e do tratamento dados aos escravos”. (TELLES, 2012: 424) A percepção do trabalho forçado de corpos negros como algo a ser abolido e rechaçado é gritante ao longo do virar das páginas, ainda que sua publicação seja posterior a 1888, reverberando as fortes discussões sobre o tema ao longo do século XIX.

Diversas são as cenas em que são narrados castigos físicos, abusos e discursos racistas por parte dos escravocratas da região, visando a denúncia. Contudo, cabe ressaltar que, nesse momento histórico, muitos dos abolicionistas brancos se utilizavam de pressupostos do higienismo para defender o fim da escravidão, assunto já bastante debatido por pesquisadores como a citada Célia Maria Marinho de Azevedo (1987). As posturas de Júlia, como bem buscamos marcar ao longo desta pesquisa, também não estavam além das formações discursivas de sua época, mas estabeleciam constantes conflitos e diálogos com elas. Ainda assim, talvez alguns episódios do romance mereçam ser destacados por ressaltar o tom crítico da escritora ao terror da escravidão, ao qual se opôs veementemente.

Por exemplo, na história, nas vésperas da abolição, os fazendeiros da região – incluindo o mais novo marido da irmã de Otávio – se organizam para atacar um juiz abolicionista, responsável pela libertação de diversos escravizados. Com medo, o cunhado do personagem confessa o projeto a Otávio, que tenta alcançar a cena, buscando impedir o ataque. Contudo, chega tarde e encontra o corpo do magistrado violentamente morto, alvejado por tiros, torturado e desfigurado, coberto pelas lágrimas de uma viúva e de seus filhos pequenos, no quintal de uma casa destruída e saqueada. (ALMEIDA, [1893] 2009: 395-399) A forte cena choca Otávio e também os leitores do romance pela crueldade, expondo a ferida aberta da violência patriarcal e escravista.

Outro ponto da crítica abolicionista no romance é o importante papel desempenhado pela personagem *mamã*, a ama de leite negra que cuida de Otávio durante sua infância e que nutre por ele um grande carinho. A personagem aparece durante vários momentos da história, sendo já uma senhora com movimentos reduzidos, quase cega, mas muito sensível e apegada ao rapaz branco que ajudara a criar.

Durante uma revolta de escravos na fazenda Santa Genoveva, orquestrada por inimigos de Eva com o intuito de culpá-la, Otávio é atingido por um tiro pelas costas e amparado pelo feitor. Porém, apenas no outro dia o rapaz será de fato observado, com o fim da violenta revolta, e é já dado como morto. Aquela senhora negra, a *mamã*, porém,

pressentindo o mal de seu filho de leite, aparece na casa do feitor, rastejando-se para chegar ao corpo do rapaz. A cena mostra as condições deploráveis com que aquela mulher se locomovia, movida pela ânsia de despedir-se do moço que criara:

Voltou-se: era a “mamã” de Otávio, a pobre negra velha, que ia como um réptil, com o ventre encostado no chão, as pernas mirradas pela paralisia, pondo nas mãos engelhadas toda a sua atividade, estendendo ora um braço, ora outro, encarquilhando os dedos nas gretas das tábuas, quebrando as unhas, rasgando as roupas, arranhando as carnes, arfando de cansaço, mas prosseguindo no esforço, até a porta do quarto do ferido, que ela abriu com a cabeça, num desespero angustioso. (ALMEIDA, [1893] 2009: 105)

É nessa ânsia e tristeza de observar Otávio, convalecido em uma cama sem lençóis, que a *mamã* toma uma atitude que ninguém mais ousou tomar: aproxima-se do corpo, toca-o e, enfim, deita o ouvido sobre seu peito. Nesse momento, ouve as leves batidas de um coração fraco, porém vivo, e anuncia aos presentes: “Meu fio tá vivo!” (ALMEIDA, [1893] 2009: 207) É essa mulher negra, portanto, que salva a vida de Otávio, apesar de todos os sacrifícios que envolvem sua locomoção.

Outra cena muito marcante é, já no final do romance, a fuga dos escravos de Santa Genoveva, propriedade do Comendador Medeiros, quando, visitando a filha mais velha, a família se ausenta por muitos dias do sítio. No romance, eles fogem para um quilombo na Serra de Cubatão, enfrentando a fome, a miséria, a distância, o medo, o sol, a chuva e a escuridão. Nessa situação deplorável, buscando liberdade, é narrado o sentimento das mães, aquelas que buscavam proteger seus filhos e dar a eles outra vida que não a sua, marcada pelos castigos e pelo trabalho forçado:

As mães, envolvendo nos xales rotos os filhos pequenos, deixavam expostos à aragem fria da noite os ombros nus, marcados de chicote, com o peito na boca das crianças, para que elas não chorassem; essas obscuras heroínas despendiam as suas forças sem se lamentarem, andando sempre, apesar do fardo, apesar da treva, apesar do medo, com o ouvido à escuta, os lábios secos, os soluços retidos na garganta! (ALMEIDA, [1893] 2009: 408)

Cabe ressaltar, porém, que em ambas as cenas, Júlia busca provocar uma sensação de empatia por parte do leitor utilizando-se não só de uma idealização do comportamento materno, mas de uma construção racializada da figura abnegada das amas de leite, babás e criadas negras, bastante analisada e criticada por diversas intelectuais e feministas

contemporâneas ligadas ao movimento negro³⁰. Portanto, mais uma vez destaca-se a complexidade da autora, abolicionista e preocupada em denunciar a violência escravista, contudo, utilizando-se de alguns discursos normativos de sua época.

Ainda que seja importante trazer à tona as problemáticas do discurso abolicionista de Júlia, chamamos atenção para o destaque sobre os sentimentos e os afetos das mulheres negras narrados em *A família Medeiros*. Dessa forma, a autora traz uma dimensão crítica em relação ao pensamento patriarcal da escravidão, contrapondo a desumanização dessas figuras à sua importância enquanto sujeitos.

Orbitando ao redor da protagonista e de seu nome provocativo diante da moral cristã, encontramos uma série de mulheres diferentes que buscam desestabilizar pressupostos da sociedade patriarcal do final do século XIX. Diferentemente da narrativa bíblica, portanto, a Eva criada por Júlia Lopes de Almeida não é responsável pela *Queda*, mas pela *salvação*: a jovem é uma das principais responsáveis pelo enfrentamento da escravidão na região, opondo-se corajosamente, sendo órfã e solteira, às figuras patriarcais que governam e monopolizam o local, atacando-a. É Eva que busca humanizar o espaço rural, tomando para si o projeto da abolição e da fazenda humanizada, embelezada e organizada.

Eva é, enfim, a construtora do que a autora defende como *Paraíso*, e não sua destruidora. É uma estimuladora do trabalho livre, do olhar afetivo para a natureza e para o mundo agrário. O choque entre a personagem de Júlia e a que encontramos na narrativa do Gênesis bíblico nos lembra do debate colocado por Stephen Greenblatt no seu já citado estudo sobre o mito originário cristão. Segundo ele, a imagem de Eva como a culpada pela Queda esteve em disputa nos textos de importantes pensadores da Igreja, bem como na ponta da língua dos fiéis e nos escritos de freiras transgressoras.

O historiador argumenta que, ainda que diversas interpretações destilassem misoginia contra as mulheres, “todos os mais importantes teólogos cristãos, de Agostinho e Tomás de Aquino a Lutero e Calvino, sustentavam que a primeira mulher, tal como o primeiro homem, fora criada a imagem de Deus.” (GREENBLATT, 2018: 125) Isso significa que, mesmo entre homens que fundamentaram um pensamento de submissão feminina dentro da religião, não havia consenso sobre o papel desempenhado por Eva na criação do mundo.

³⁰ Uma das principais pensadoras contemporâneas que analisa essas imagens sobre a mulher negra – a exemplo da *Mammy*, a “mãe negra”, termo pejorativo utilizado para as amas e criadas negras entre os séculos XIX e XX – é a estadunidense Patricia Hill Collins. Ver: COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro*. São Paulo: Boitempo, 2019. Tradução de Jamille Pinheiro Dias.

Greenblatt defende que mesmo entre os populares, muitos “acreditavam que cabia a Adão culpa maior que a de Eva. A mulher fora ludibriada por Satã; o homem transgredira por vontade própria.” (GREENBLATT, 2018: 126)

Sobre esses conflitos que acompanham a imagem de Eva ao longo da história, talvez um dos fatos mais curiosos narrados por Greenblatt seja sobre os posicionamentos da freira Arcangela Tarabotti, do século XVII. Em seu livro póstumo, *La tirannia paterna*, de 1654, ela não só denuncia a crueldade dos homens em se sentirem superiores às mulheres, como critica o uso das histórias bíblicas para justificar tal desigualdade. Segundo Greenblatt, sobre sua obra:

Interpretada corretamente, a Bíblia deixa claro que a primeira mulher não era simplesmente igual ao primeiro homem, mas superior a ele. Adão foi feito de simples barro; Eva, de uma substância mais nobre, o corpo do homem. Adão nasceu fora do Éden; Eva, no próprio Paraíso. Ela foi o compêndio de todas as perfeições, a obra-prima final e suprema de Deus. (GREENBLATT, 2018: 127)

Segundo o historiador, o livro defendia uma outra interpretação do Gênesis bíblico, alegando a superioridade de Eva. Também não era por falta de boa conduta que a primeira mulher comeria do fruto proibido, segundo Tarabotti, mas por sua sede de conhecimento, algo incondenável em sua concepção. Além disso, a freira afirmava não encontrar qualquer respaldo nas palavras de Deus para a submissão da mulher. Para ela, a serpente e o demônio só poderiam ser representações do próprio homem, o qual tentaria por todos os modos enganar e subjugar as mulheres, desvirtuando a criação divina.

Nota-se, portanto, um esforço histórico das mulheres em se opor às concepções religiosas que buscavam justificar sua culpa e inferioridade diante dos homens. Nem é preciso afirmar que a obra de Tarabotti foi condenada pela Inquisição, ainda no fôlego da Contrarreforma, como previsto pelo teor de suas mensagens. Porém, talvez justamente por não ser uma voz única, não deixou de ecoar ao longo dos tempos, chegando à pesquisa de Greenblatt, no século XXI.

Também é Eva, na criação literária de Júlia, que traz outros espaços possíveis de serem ocupados pelas mulheres: dona de fazenda e administradora, inteira-se de todos os conflitos da propriedade, cuida de seus pormenores, incentiva o diálogo, estimula as redes interpessoais entre os trabalhadores, estuda, indigna-se e protesta diante de um conjunto de homens conservadores.

Em determinado momento do romance, por exemplo, sua relação com o tio se tensiona até os limites e Eva não suporta mais a convivência sob o mesmo teto. Contudo, diante do pedido de proteção de seu falecido pai e da situação moral da época, percebe-se presa, uma vez que, solteira, não poderia viver sozinha com o irmão adotivo em sua própria fazenda, herdada por meios legítimos. Indignada, percebe que, naquela sociedade, não havia espaço para mulheres como ela e que, para finalmente tomar a frente de seus projetos, precisaria arrumar um casamento com um “homem qualquer”, em um enlace hipócrita e sem sentido:

Para se retirar de Santa Genoveva, deveria, pois, casar-se. O marido seria seu escudo; ela inteligente, ativa, honesta, não tinha direito nem podia assumir a responsabilidade de 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 o dela; sem o amar, sem lhe poder dar uma felicidade perfeita, ela teria de sujeitar-se a sua vontade, ao seu capricho, ao seu domínio, sacrificando a alma no exercício de mentirosos deveres. (ALMEIDA, [1893] 2009: 247)

Substancialmente oposta ao pensamento crítico de Eva, Júlia constrói a figura da mãe de Otávio e esposa do Comendador, personagem sem nome, símbolo de sua abnegação. Antipática à sobrinha por influência do marido, a mulher é praticamente apagada da narrativa, surgindo apenas em uma descrição deprimente e breve de sua vida, inteiramente dedicada ao lar e à família:

A mãe trabalhava, fazia doces desde manhã até à noite, para o noivado da filha, deliberava costuras, examinava com escrúpulo o enxoval, recomendando zelo, muito zelo, às lavadeiras e engomadeiras, que lidavam sem descanso. A sua opinião nunca fora ouvida nem pedida em assuntos de outra importância. Era a governante da casa e isso bastava-lhe. Casara-se aos treze anos, sem amor, sem simpatia, mas também sem repugnância. Sujeitou-se à vontade do marido e ao seu mando, no começo por medo, depois por hábito. De índole bondosa, não se queixava nunca; desculpava sem esforço as faltas dos outros, mas não advogava perante o marido a causa de ninguém, justa que fosse, porque ele zangava-se, ela temia-o. Aceitava os fatos como eles se lhe impunham, sem tentar nem de leve averiguar-lhes o fundo; e assim deixava correr diante de si, idiotamente, como se os não visse, todos os acontecimentos domésticos. De doze filhos, restavam-lhe três. A morte sucessiva dos mais velhos, já criados todos, já homens dois, tinha acabado de acentuar na sua alma dolorida a indiferença por todas as paixões, amesquinhas pelo grande vulto desses intensos desgostos.

O marido nunca lhe falara de negócios; dispunha de tudo, livremente, e, como se temesse indiscrições, evitava comunicar-lhe até os receios que nutria a respeito de Eva. (ALMEIDA, [1893] 2009: 145-146)

Comparando os dois trechos, percebemos os comportamentos femininos que estavam em disputa no romance de Júlia, isto é, a mulher totalmente dedicada ao casamento e aos filhos, alheia à política e ao que chamamos de “mundo público” em oposição a uma mulher jovem, engajada, intelectual, autônoma e disposta a desafiar pressupostos da cultura hegemonia. Publicado na recém-proclamada República brasileira, logo após a abolição da escravidão, essa oposição parece também um choque entre gerações de mulheres durante o processo de modernização dos hábitos e da cultura que se dava a partir do final do século XIX.

Eva, portanto, é uma personagem que concentra, ao mesmo tempo, a crítica ao passado, ao retrógrado – condensado nas personagens femininas sem agenciamentos e nos personagens masculinos tradicionais, misóginos e escravocratas – e a proposição para outros modos de vida, isto é, o trabalho livre, a possibilidade de independência financeira e intelectual feminina, uma sociedade mais igualitária e uma cultura mais humanizada.

Essa feminização da cultura impulsionada por Eva, em *A família Medeiros*, se tornará tema de outras obras de Júlia em sua carreira, como buscamos mostrar ao longo desta pesquisa. Eva não apenas argumenta contra uma cultura patriarcal, mas se contrapõe a ela com suas práticas, com uma cultura filógina. Não se trata de “pretender destronar o ‘rei’ para colocar em seu lugar uma ‘rainha’”, como comenta Margareth Rago, mas, a partir da crítica feminista, propor “a destruição da monarquia no pensamento e nas práticas sociais, inclusive dentro de si mesmo.” (RAGO, 2001: 65) E, com esse objetivo de projetar uma cultura feminizada, é que o imaginário feminista mostra-se o maior instrumento de escritoras como Júlia Lopes de Almeida.

Por um imaginário feminista

Três anos depois da publicação de *A família Medeiros*, em 1896, Machado de Assis publica o conto “Adão e Eva”, na coletânea *Várias histórias*. No enredo, que se passa por volta dos anos 1700, um personagem chamado Sr. Veloso conta sua versão sobre o Gênesis bíblico, alegando que a criação do mundo se deu pelo diabo e que Deus, então, agiria

de forma a criar contrapontos às coisas más inventadas pelo primeiro. É o diabo também o criador de Adão e Eva, mas Deus lhes daria alma e, dessa forma, a mulher não cederia às tentações da serpente. Como comenta Margareth Rago sobre a narrativa, “assim, se não tem queda, isto é, não só Eva se salva, mas toda a humanidade é acolhida por Deus no Jardim do Éden, por ele criado.” (RAGO, 2019: 187)

É bom provável que Machado de Assis tenha lido a obra de Júlia, ainda que não possamos afirmar com clareza, já que ambos circulavam em ambientes intelectuais similares, como a própria Academia Brasileira de Letras, da qual Filinto de Almeida também era membro. Mas é fato que, antes da publicação do conto do clássico autor realista, uma escritora brasileira já se utilizava dos simbolismos que carrega o nome de Eva para criar uma personagem totalmente às avessas do imaginário cristão.

Também é em uma obra da mesma escritora, *Correio da roça*, vinte anos depois da narrativa sobre Eva, que Maria ganha traços muito mais críticos e rebeldes do que a famigerada mãe de Jesus, como já comentamos. Da pena de uma mulher, brotam, então sátiras às formas cristãs de olhar para as mulheres, ressignificadas em discursos médico-científicos moralistas que compunham o cenário de um Brasil na virada entre os séculos XIX e XX, reforçando a importância do imaginário para a criação de caminhos outros.

Já que tocamos novamente no romance *Correio da roça*, ressalto uma carta da qual ainda não tratamos, mas que guarda uma potência notável sob o olhar feminista. No trecho, Fernanda conta que escrevia mais uma de suas cartas à amiga Maria quando foi chamada pelo marido. Logo, imaginou que alguma notícia ruim teria ocorrido e se põe ansiosa. No escritório, descobre que só se tratava de banalidades. Ouve do cônjuge, então, que imaginava demais por ser mulher. A cena a faz refletir na própria epístola que escrevia, logo retomada. “Percebi toda a vida que meu marido gostaria muito que eu tivesse um pouco menos de imaginação; mas essa vontade é talvez a única que eu nunca lhe pude fazer!”, confia à amiga. (ALMEIDA, [1913] 2014: 178)

A ideia de que as mulheres não são capazes de raciocinar como os homens – reproduzida pelo marido de Fernanda – e usufruir, então, do tão valorizado mundo público, é aqui ressignificado. A personagem afirma que imaginar é algo que nunca deixará de fazer e, convicta, defende a posição para sua amiga. A postura ganha ainda mais ênfase se pensada de acordo com todo o percurso ao longo do romance: foi a partir de imaginar e partilhar a imaginação que aquelas mulheres recriaram a si mesmas e a fazenda herdada, e não da

racionalidade masculina, que havia fracassado em estabelecer a prosperidade não só do espaço, mas de um propósito mais permeado de liberdade para aquelas vidas femininas.

Ao ler um trecho como esse, remeto-me novamente à abertura desta dissertação, na qual narrava literariamente uma autora escrevendo em seu gabinete, impulsionada por falar das mulheres no campo artístico e apresentava-a como Júlia Lopes de Almeida. É naquele gabinete, com o tinteiro de estética grega, cercada dos livros de sua biblioteca e do enorme jardim de sua casa que a literata deixava fluir sua imaginação em um trabalho contínuo de escrita e, enfim, poetização da vida de suas personagens e de sua própria.

Como ressalta Luana Saturnino Tvardovskas, “o viés poético, em que a arte possui um papel fundamental, oferece certamente inúmeras outras propostas para a compreensão da experiência humana, tão cara à história.” (TVARDOVSKAS, 2015: 49) Imaginar, portanto, é também abrir a possibilidade de criar outros modos de vida e, nesse sentido, mulheres como Júlia utilizaram-se dos caminhos da arte e das palavras para confrontarem a racionalidade masculina. Sobre o tema da literatura de autoria feminina em específico, encontramos ainda tantos outros estudos críticos além dos citados nesta pesquisa, em boa parte realizados e protagonizados por mulheres, colocadas em disputa com homens que esperavam delas “menos imaginação”.

E, já que falamos da importância da relação com o outro para criar outros modos de vida, vale reforçar que Júlia não estava sozinha em sua época ao pensar que era possível uma existência mais poética, em especial a partir das práticas das mulheres. Inúmeras outras escritoras, jornalistas e militantes – entre elas, a sufragista Bertha Lutz, a anarquista Maria Lacerda de Moura, as escritoras Délia, Carmem Dolores, Grazia Deledda e Charlotte Perkins Gilman, isto é, muitas citadas ao longo desta dissertação, mas também as várias das quais não tivemos oportunidade de falar – defendiam a transformação da cultura masculina.

Como Jeanne-Marie Gagnebin argumentava já em 1982, as mulheres puderam, no espaço criativo da literatura, fugir ao estereótipo da mulher submissa e livrar-se aos poucos da necessidade de posturas ou pseudônimos masculinos, criando um outro espaço que foge às identidades normativas. Poderíamos estender a análise da intelectual e afirmar que esse lugar se consolida ainda mais contemporaneamente, sendo possível apenas por uma tradição de mulheres precursoras que ousaram utilizar-se da linguagem para se reinventarem e imaginarem outros espaços possíveis. Nas palavras de Gagnebin:

Parece-me que hoje assistimos ao começo de um novo caminho que eu definiria provisoriamente como a recusa de um e outro lado, ou melhor, a audácia de ousar ser nem uma nem outra (mulher), de ser talvez ambas e muito mais, enfim, a audácia de inventar uma multiplicidade de identidades pois nenhuma única nos serve mais. É talvez neste momento que a linguagem literária impõe-se com tanta força. Nesse momento de quebra, de fratura, a relação das mulheres com a linguagem muda. Com efeito, se a linguagem é um sistema que pode mantê-las presas nas suas partilhas, ela também é, e especialmente a linguagem literária, o lugar de uma liberdade inusitada. A escrita, como prática inventiva, é redescoberta hoje pelas mulheres como um espaço, certamente não neutro, mas um espaço onde o possível, onde os possíveis podem tomar corpo. (GAGNEBIN, 1982: 11-12)

Esse imaginário engajado e feminista do qual falava Gagnebin em sua análise, há quase quarenta anos, é talvez o que podemos encontrar nas obras de Júlia Lopes de Almeida, lendo-a contemporaneamente: em suas obras, percebe-se que a dimensão da existência de uma cultura feminina com potência crítica e humanizadora está presente em sua forma de pensar. Além disso, preocupava-se com os caminhos que poderiam ser trilhados pelas mulheres, sejam suas personagens femininas, suas colegas de profissão ou as que nem ao menos sabiam de sua existência.

Essa postura, que se conformou ao longo de sua carreira, torna-se cada vez mais perceptível a partir de seu público engajamento feminista em grupos sufragistas a partir do final da década de 1910 e a acompanha até sua morte, em 1934. Desse período, cabe destacar que, após a Primeira Guerra Mundial, a autora escreve *Maternidade* (1925), no qual busca justificar os motivos de a guerra ser parte de uma cultura masculina, que não diz respeito às mulheres. Para ela, as mulheres não são ensinadas a entenderem sua capacidade de transformar a sociedade, mas possuem, em sua história, uma série de características que poderiam aflorar um mundo melhor, se incentivadas:

Por enquanto, entre nós, pelo menos, a mulher é ainda uma vítima do seu meio. Ela se deixa imbuir pelas ideias que ouve debater a sua volta e muitas vezes mesmo excede, sem reflexão, em palavras impensadas certas opiniões que não podem, e de facto não estão de acordo com o seu modo mais íntimo de sentir. É porque essas ignoram o que está no fundo da sua consciência porque nunca as ensinaram a olhar para dentro.

Embora pareça estúpido o dizer-se, creio que teríamos alguma coisa a aprender em nós mesmas se prestássemos atenção a todos os indícios de forças que latejam sepultadas em nossa inteligência, como vestígios de um passado perdido ou como formação inda mal esboçada de um futuro diverso. (ALMEIDA, 1925: 64-65)

Se as mulheres, em 1925, ainda sofriam com o moralismo e as capturas de seus corpos – como ainda sofrem –, muito já mudava e continuou a mudar, transformando mundos e abrindo novos espaços, frutos de “prestar atenção em todos os indícios de forças que latejam sepultadas em nossa inteligência”, da consolidação, enfim, do feminismo e da “formação de um futuro diverso”.

Assim, fica a defesa da potência de um imaginário feminista como o de Júlia, engajado na máxima de *Correio da roça* que dá título a este capítulo: “ensinar, transformar, criar”. *Ensinar* por meio da partilha da amizade, da troca a partir de dissensos, conselhos e afeto; *transformar* as subjetividades, os espaços e as relações interpessoais, feminizar a cultura e romper as amarras de um discurso patriarcal; e, finalmente, *criar*, prerrogativa básica para a construção de uma existência enquanto obra de arte.



Reflexões finais

As entrecosturas dos capítulos dessa dissertação buscaram percorrer os caminhos das obras de Júlia Lopes de Almeida sob um olhar feminista, da crítica à criação. Começamos, no primeiro capítulo, analisando os posicionamentos da autora e suas críticas à feminilidade normativa e finalizamos com Eva, símbolo cristão da mulher perversa, recriada pela autora como uma personagem feminina autônoma, empática e crítica.

Dessa forma, pudemos abordar diversos gêneros literários escritos pela autora, como romances, crônicas, ensaios, contos, peças de teatro, conferências e mesmo manuais de comportamento. Com o objetivo de refletir não sobre uma continuidade linear e teleológica de um posicionamento feminista, mas de analisar suas mudanças, descontinuidades e complexidades, podemos, talvez, traçar uma resposta – não definitiva, mas em construção – ao incômodo inicial desta pesquisa: por que a relutância em chamar Júlia de feminista?

Para concluir esta dissertação, recorro a um trecho de Norma Telles, importante para pensar os olhares com que mobilizamos as fontes históricas produzidas por mulheres:

É minha convicção que a crítica feminista deve fazer todo o possível para recuperar o potencial emancipatório dos textos que lê e relê. As várias vozes ouvidas, as várias línguas, permitem a liberação de intenções semânticas, culturais e emocionais da hegemonia de uma linguagem única e unitária. (TELLES, 2005: n. p.)

A perspectiva da crítica feminista – presente nesta pesquisa por inteiro – não estaria, enfim, na escrita da própria Júlia? Com suas rupturas, problemáticas e espaços literários, essa autora não teria, enfim, trazido um “potencial emancipatório”, uma “liberação” da “hegemonia de uma linguagem única e unitária” sobre as vidas femininas?

Não foi pretensão idealizar a figura da escritora ou mesmo entender seu percurso literário como um projeto previamente traçado e calculado pela própria autora. Mas, após entrarmos em contato com o universo de seu imaginário, defendemos a coerência de uma interpretação crítica feminista sobre suas obras. Partilhando de uma convocação similar à de Norma Telles, portanto, busco responder a pergunta que deu início a esta pesquisa: Júlia Lopes de Almeida não só mergulhou no engajamento feminista, como fez da cultura filógina uma grande temática de sua carreira.

Vivendo em uma época desafiante para as mulheres, na qual a domesticidade tentava se impor como regra, Júlia fez coro aos pensamentos críticos que questionaram a

produção de subjetividades femininas dóceis. E assim, encerro com as palavras da escritora na obra com que abrimos esta dissertação, “A mulher e a arte”, e que talvez resuma, de forma breve, sua maneira de pensar: “tudo se pode escravizar no mundo, menos o pensamento.” (ALMEIDA, s. d.: 2)

Fontes

Obras de Júlia Lopes de Almeida

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A família Medeiros*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1893] 2009.

_____. *Livro das noivas*. 4.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [1896] 1926.

_____. *A viúva Simões*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1897] 1999.

_____. *A falência*. Florianópolis: EDUNISC/Editora Mulheres, [1901] 2003.

_____. *Ânsia Eterna*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1903] 2013.

_____. *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

_____. *Eles e Elas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & C.A., 1910.

_____. *Cruel amor*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1911] 2015.

_____. *Correio da roça*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1913] 2014.

_____. *A Silveirinha*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1914] 1997.

_____. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Editora Olivia Herdy de Cabral Peixoto, 1925.

_____. *A mulher e a arte*. Rio de Janeiro: acervo da Academia Brasileira de Letras, s. d.

FAEDRICH, Anna; STASIO, Angela di; RIBEIRO, Marcus Venicio (Orgs.). *Dois dedos de prosa: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FANINI, Michele Asmar. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2016.

Periódicos

A FAMÍLIA: JORNAL LITTERARIO DEDICADO Á EDUCAÇÃO DA MÃE DE FAMÍLIA. São Paulo/Rio de Janeiro: *Hemeroteca Digital* (Biblioteca Nacional), 1888-1894.

ALMEIDA, Presciliana Duarte de (Dir.). *A mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira, 2v. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/Secretaria de Estado da Cultura, 1987.

O PAÍS. Rio de Janeiro: *Hemeroteca Digital* (Biblioteca Nacional), 1884-1930.

Teses médico-científicas

BRITTO, Alvaro Bruno Cavalcanti. *Hygiene da mulher no estado de gravidez*. Salvador, 1886. Tese apresentada à Faculdade de Medicina da Bahia. [Acervo da Faculdade de Medicina da Bahia, Salvador.]

DORDAL, Alvaro Roca. *Da protecção á operária grávida*. São Paulo, 1923. Tese apresentada à Faculdade de Medicina e Cirurgia de São Paulo. [Acervo da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.]

LOMBROSO, Cesare; FERRERO, Guglielmo. *Criminal Woman, the Prostitute, and the Normal Woman*. Durham/Londres: Duke University Press, [1893] 2004. Traduzido por Nicole Hahn Rafter e Mary Gibson.

MACEDO, Francisco Ferraz de. *Da prostituição em geral, e em particular em relação á cidade do Rio de Janeiro*: prophylaxia da syphilis. Rio de Janeiro, 1872. Tese apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. [Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.]

MASCARENHAS, Sebastião Gonçalves da Silva. *Sem título*. Rio de Janeiro, 1873. Tese apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro.

RIBEIRO, Ernesto Carneiro. *Perturbações Psychicas no dominio da hysteria*. Salvador, 1886. Tese apresentada à Faculdade de Medicina da Bahia. [Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.]

SILVEIRA, Tristão Eugenio da. *Hysteria*. Rio de Janeiro, 1878. Tese apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. [Acervo da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.]

SIQUEIRA FILHO, José de Goés. A prostituição na cidade do Rio de Janeiro: necessidade de medidas e regulamentos contra a propagação da syphilis. In: *Collecção de artigos publicado no Globo*, Rio de Janeiro, 1875.

Outras fontes históricas

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [1881] 1963.

_____. *Dom Casmurro*. Barueri/SP: Editorial Sol90, [1899] 2004.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: DCL, [1890] 2010.

BORMANN, Maria Benedita Camara [Délia]. *Duas irmãs*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1884] 2014.

_____. *Celeste*. Rio de Janeiro: Presença, [1893] 1988.

CARTA DE FILINTO DE ALMEIDA A MAX FLEUISS. *Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)*. São Paulo, 5 de outubro de 1894, s.n.

COBRA, Ercília Nogueira. *Virgindade inútil e anti-higiênica: novela libelística contra a sensualidade egoísta dos homens*. s. n., 1922.

FLORESTA, Nísia. Direitos das mulheres e injustiça dos homens. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Nísia Floresta*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, [1832] 2010. p. 81-107.

_____. A mulher. In: *Cintilações de uma alma brasileira*. Florianópolis: Editora Mulheres, [1865] 1997.

GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo*. Portugal: Le Livros, [1892] s.d. Tradução de José Manuel Lopes.

MOURA, Maria Lacerda de. *A mulher é uma degenerada?* São Paulo: Tenda de Livros, [1924] 2018.

RIO, João do. *Um lar de artistas*. Acervo “Lopes de Almeida”, 1904.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da Educação*. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [1762] 1995. Tradução de Sérgio Millie

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo, [1792] 2016. Tradução de Ivania Pocinho Motia.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1929] 1999.

Arquivos

Acervo “Lopes de Almeida” (acervo pessoal) – Rio de Janeiro

Arquivo Edgard Lauenroth – Unicamp/Campinas

Biblioteca Central César Lattes – Unicamp/Campinas

Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

Biblioteca Octávio Ianni – Unicamp/Campinas

Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional) – Online

Academia Brasileira de Letras – Rio de Janeiro

Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) – Rio de Janeiro

Faculdade de Medicina da Bahia – Salvador

Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo – São Paulo

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Poésis e prâxis. In: *O homem sem conteúdo*. São Paulo: Autêntica, 2012. p. 115-151.

AGOSTINHO, Santo. *A cidade de Deus*, v.1. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. Tradução de B. Dombart e A. Kalb.

_____. *A cidade de Deus*, v.2. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. Tradução de B. Dombart e A. Kalb.

ALMEIDA, Mariléa de. *Território de afetos*: práticas femininas antirracistas nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro. Campinas, 2018. 302p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

AMBRÓZIO, Aldo. *Empresariamento da vida*: a função do discurso gerencialista nos processos de subjetivação inerentes à governamentalidade neoliberal. Curitiba: Appris, 2018.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. A Grande Guerra e a história da virilidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História da virilidade*: o triunfo da virilidade, v.2. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 500-515. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Mello.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco*: o negro no imaginário das elites – século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Tradução de Waltensir Dutra.

_____. *XY*: sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada.

BECHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos, um Haussman tropical*: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Introdução. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Correio da roça*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2014.

BERTAUD, Jean-Paul. A virilidade militar. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs.). *História da virilidade*: o triunfo da virilidade, v.2. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 195-248. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Mello.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade. *Labrys, Estudos feministas*. n.1-2, jul./dez. 2002. Tradução de Roberta Barbosa Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys1_2/index.html>. Acesso em: 22 out. 2018.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
CALÇADO, Thiago. *Entre a carne e o verbo: confissão, sexualidade e discurso em Michel Foucault*. São Paulo: Gênio Criador, 2017.

CAMPELLO, Eliane T. A. “A mulher e a arte”, na visão de Júlia Lopes de Almeida. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 3, 2007, Ilhéus. *Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ELIANE%20TEREZINHA%20DO%20AMARAL%20CAMPELLO.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2018.

CAPONI, Sandra. *Scientia sexualis: el lugar de la mujer en la historia de la psiquiatria*. In: MIRANDA, Marisa Adriana (Ed.). *Las Locas: miradas interdisciplinarias sobre género y salud mental*. La Plata: EDULP, 2019. p. 19-48.

CARDOSO JR., Hélio Rebello; NALDINHO, Thiago Canonenco. A amizade para Foucault: resistências criativas face ao biopoder. *Fractal: Revista de Psicologia*. v. 21, n.1, p. 43-56, 2009.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

CORRÊA, Mariza. *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

COSTA, Jurandir F. *Ordem médica e norma familiar*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

COSTRUBA, Deivid Aparecido. “*Conselho às minhas amigas*”: Os manuais de ciências domésticas de Júlia Lopes de Almeida (1896 e 1906). Assis, 2011. 175p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (Unesp).

_____. Júlia Lopes de Almeida e a literatura de *O livro das noivas* (1896). *Baleia na Rede*. v.1, n.6, p. 288-301, 2009.

D’INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 223-240.

DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta: entre os direitos e os deveres das mulheres. *Travessia*. Florianópolis, n.23, p. 107-119, 1991.

ENGEL, Magali. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida em cena. In: *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2016. p. 17-62.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. 11.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque.

_____. *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. 8.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. 8.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005a. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque

_____. *Segurança, território, população: curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Tradução de Eduardo Brandão.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 2004.

_____. Uma estética da existência. In: *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. p.288-293.

_____. Da amizade como modo de vida. *Gai Pied*, n.25, p.38-39, 1981. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 253-278.

_____. O que são as Luzes? In: *Ditos e Escritos II: Arqueologia das Ciências e História dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005b. p.335-351. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, jul./dez. 1982, v. 43, n.3-4, p.7-14.

GEBARA, Ivone. *Rompendo o silêncio: uma genealogia feminista do mal*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. 2.ed. New Haven/Londres: Yale University Press, 2000.

GREENBLATT, Stephen. *Ascensão e queda de Adão e Eva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Tradução de Donaldson M. Garschagen.

GUILLET, François. O duelo e a defesa da honra viril. In: CORBIN, Alan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Orgs). *História da virilidade: o triunfo da virilidade*, v.2. Petrópolis: Vozes, 2013. p.97-152. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Mello.

GUIMARÃES, Cinara Leite. *O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões e A Falência*. João Pessoa, 2015. 188p. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

HARA, Tony. *Saber noturno: uma antologia de vidas errantes*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2017.

HILLMAN, James. *O mito da análise: três ensaios de psicologia arquetípica*. São Paulo: Paz e Terra, 1984. Tradução de Norma Telles.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Editora 34, 2012. Tradução de Trajano Vieira.

HOUBRE, Gabrielle. *Histoire des mères et filles*. Paris: Editions de la Martinière, 2006.

IONTA, Marilda Aparecida. *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. Campinas, 2004. 303p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

IRIGARAY, Luce. A questão do outro. Labrys, estudos feministas. n.1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys1_2/index.html>. Acesso em 14 out. 2019.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: “O que é o Iluminismo?”*. Portugal, Covilhã: LusoSofia, [1784] s.d. Tradução de Artur Morão. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/kant_o_iluminismo_1784.pdf. Acesso em: 5 nov. 2019.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KNIBIEHLER, Yvonne. *La révolution maternelle: femmes, maternité, citoyenneté depuis 1945*. Paris: Perrin, 2000.

_____. *La virginité féminine: mythes, fantasmes, émancipation*. Paris: Odile Jacob, 2012.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Tradução de Vera Whately.

LEITE, Miriam Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.

LUCA, Leonora de. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*. Campinas, n.12, p.275-299, 1999.

_____. Feminismo e Iluminismo em Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Ciência e Trópico*. Recife, v.25, n.2, p. 213-236, 1997.

McLAREN, Margareth. *Foucault, feminismo e subjetividade*. São Paulo: Intermeios, 2016.

MENDONÇA, Cátia Toledo. Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. *Revista Letras*. Curitiba, n. 60, p.275-296, jul./dez. 2003.

MORAES, Maria Ligia Quartim de. Prefácio. In: WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo, 2016. Tradução de Ivania Pocinho Motia.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Navalhanaliga = a poética feminista de Alice Ruiz*. Campinas, 2010. 314p. Tese (doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

_____. A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas. *Labrys, estudos feministas*, v.17, p. 1-15. 2009. Disponível em: http://historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/caro/MURGEL_Ana_Carolina-A_musa_despedacada-Labrys.pdf. Acesso em: 5 dez. 2019.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Literatura de mulherzinha. *Labrys, estudos feministas*, v.11, 2007. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys11/escrivaines/zahide.htm>. Acesso em: 10 nov. 2019.

_____. Introdução: os contos de D. Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

_____. Um romance emblemático de Júlia Lopes de Almeida: crise e queda de um sistema. *Navegações*. Lisboa/Porto Alegre, v. 7, n.2, p.134-141, 2014.

_____. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista de Estudos Feministas*. v.11, n.1, p.225-233, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100013/8720>. Acesso em: 13 nov. 2018.

NAVARRO-SWAIN, Tania. História feministas, história do possível. Mesa Redonda, *Colóquio Feminista UnB*, 2014. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/historia%20poss%EDvel.htm>. Acesso em: 10 nov. 2018.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção, de 1870 a 1920*. Belo Horizonte/ São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1988.

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

RAGO, Elisabeth Juliska. *Outras falas: feminismo e medicina na Bahia (1836-1931)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

RAGO, Margareth; TREVISAN, Gabriela S. “A Mulher e a Arte” e a crítica feminista de Júlia Lopes de Almeida. *História: Questões & Debates*. Curitiba, v.67, n.1, p. 347-352, jan./jun. 2019.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e resistência anarquista, Brasil 1890-1930*. 4.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. O efeito-Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social*. São Paulo, v.7, n.1-2, p. 67-82, out. 1995.

_____. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. O prazer no casamento. *Cadernos CERU*. São Paulo (USP), série 2, n.7, p. 97-111, 1996.

_____. Os Mistérios do Corpo Feminino, ou as Muitas Descobertas do Clitóris. *Projeto História*, n. 25, p.181-195. São Paulo, 2002.

_____. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

_____. Feminizar é preciso: por uma cultura filógina. *São Paulo em perspectiva*. v.15, n.3, p. 58-66, São Paulo, 2001.

_____. Foucault em defesa de Eva. In: RAGO, Margareth; PELEGRINI, Mauricio (Orgs.). *Neoliberalismos, feminismos e contracondutas: perspectivas foucaultianas*. São Paulo: Intermeios, 2019.

RAGO, Margareth; GALLO, Sílvia (Orgs.). *Michel Foucault e as insurreições. É inútil revoltar-se?* São Paulo: Intermeios/Fapesp/Capes/CNPq, 2017.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. Tradução de Romulo Monte Alto.

ROHDEN, Fabíola. Ginecologia, gênero e sexualidade na ciência do século XIX. *Horizontes Antropológicos*, ano 8, n.17, p.101-125, Porto Alegre, 2002,

_____. A construção da diferença sexual na medicina. *Caderno Saúde Pública*. v.19, p.201-212, Rio de Janeiro, 2003.

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

SCHMIDT, Rita Terezinha. Cruel amor: tramas de paixão e violência em tempos de modernização brasileira. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Cruel amor*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2015. p.5-18.

_____. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

SEGATO, Rita Laura. Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status em la etiologia de la violencia. *Série Antropologia*. Departamento de Antropologia da UnB: Brasília, 2003. Disponível em: http://www.escolamagistratura.gov.ar/images/uploads/estructura_vg-rita_segato.pdf. Acesso em: 10 dez. 2019.

_____. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*, v.2. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p.188-238.

_____. O caminho crítico d'A viúva Simões. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999. p.9-26.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p.362-400.

SOUZA, Samantha. Memórias de Marta. Uma narrativa ficcional de Júlia Lopes de Almeida. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26, 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. ANPUH, São Paulo, 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300894965_ARQUIVO_Anpuh2011.SOUZA,S.V.P.2.pdf. Acesso em: 10 dez. 2019.

STIVAL, Monica Loyola. Governo e Poder em Foucault. *Trans/Form/Ação*. Marília-SP, v. 39, n.4, p.107-126. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v39n4/0101-3173-trans-39-04-0107.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2018.

OKSALA, Johanna. Liberdade e corpos. In: TAYLOR, Dianna (Ed.). *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2018. Tradução de Fábio Creder. p.114-129.

OLIVEIRA, Silvana. *Realismo na literatura brasileira*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.

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

_____. “Fragmentos de um mosaico: escritoras brasileiras no século XIX”. *Labrys: estudos feministas*. Nº. 8, 2005. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys8/literatura/norma.htm>. Acesso em 20 out 2018.

_____. Escritoras, escritas, escritura. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p.401-442.

_____. Apontamentos sobre campos de guerra. In: FLORES, Hilda Agnes Hübner; NEUERGER, Lotário (Orgs.). *Primeira Guerra Mundial, reflexos no Brasil*. Porto Alegre: Cipel, 2014.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2015.

VIANNA, Lúcia Helena. Poética feminista – poética da memória. *Labrys: estudos feministas*. n.4, 2003. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys4/textos/lucia1.htm>. Acesso em: 22 out. 2018.

VIEIRA, Priscila Piazzentini. *A coragem da verdade e a ética do intelectual em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2015.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2001. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012. Tradução de Denise Bottmann.

ZIMMERMANN, Tânia Regina. Relações de gênero e situações de violência no romance *O cortiço*, de Aloísio Azevedo. *Cordis: História, Arte e Cidades*, n.6, p.47-75, jan./jun. 2011.

Anexo – Obras de Júlia Lopes de Almeida

Baseado no levantamento publicado por Peggy Sharpe (SHARPE, Peggy. “Bibliografia de Júlia Lopes de Almeida”. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003. p. 365-374) e complementado por Gabriela Simonetti Trevisan. O levantamento não considera as contribuições em periódicos.

Romances

A família Medeiros (1893)

A viúva Simões (1897)

Memórias de Marta ((1899)

A falência (1901)

A intrusa (1908)

Cruel amor (1911)

Correio da roça (1913)

A Silveirinha: Crônica de um verão (1914)

A casa verde (1932) (com Filinto de Almeida)

Pássaro Tonto (1934)

O funil do diabo (póstumo, 2015)

Contos e ensaios ficcionais

Traços e iluminuras (1887)

Ânsia eterna (1903)

Eles e Elas (1910)

A Isca (1922)

Manuais de comportamento

Livro das Noivas (1896)

Livro das Donas e Donzelas (1906)

Infantil e juvenil

Contos Infantis (1896) (com Adelina Lopes Vieira)

História da nossa terra. (1907)

A árvore (1916) (com Afonso Lopes de Almeida)

Era uma vez... (1917)

Teatro

A herança (1909)

Teatro (1917) (três peças: *Quem não perdoa*; *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul*)

A invisibilidade de um legado (póstumo, 2017) (organizado pela pesquisadora Michele Asmar Fanini)

Outros escritos

Jornada no meu país (1920)

Jardim florido, jardinagem (1922)

Ensaaios e conferências

Corimbo (1918)

Cenas e paisagens do Espírito Santo (1919)

Brasil (1922) (Conferência em Buenos Aires)

Oração a Santa Dorotéia (1923)

Maternidade (1925)

A mulher e a arte (sem data)