

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CINARA LEITE GUIMARÃES

**O ESPAÇO FICCIONAL EM NARRATIVAS DE JÚLIA LOPES DE
ALMEIDA: A *VIÚVA SIMÕES* E A *FALÊNCIA***

JOÃO PESSOA, PB
2015

CINARA LEITE GUIMARÃES

**O ESPAÇO FICCIONAL EM NARRATIVAS DE JÚLIA LOPES DE
ALMEIDA: *A VIÚVA SIMÕES E A FALÊNCIA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras – PPGL – da Universidade Federal da Paraíba
para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas
Calado Deplagne.

JOÃO PESSOA, PB
2015

G963e Guimarães, Cinara Leite.

O espaço ficcional em narrativas de Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões e A falência / Cinara Leite Guimarães.- João Pessoa, 2015.

188f.

Orientadora: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA

1. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934 - crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. A viúva Simões. 4. A falência. 5. Topoanálise. 6. Gênero.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

Autor: GUIMARÃES, Cinara Leite.

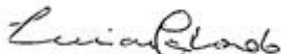
Título: O ESPAÇO FICCIONAL EM NARRATIVAS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: a viúva Simões e a falência

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – da Universidade Federal da Paraíba para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

Tese aprovada em: 27/02/2015



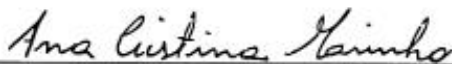
Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (Orientadora)

UFPB



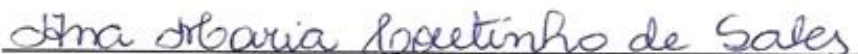
Profa. Dra. Aldinida de Medeiros Souza (Examinadora)

UEPB




Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (Examinadora)

UFPB



Profa. Dra. Ana Marinho Coutinho de Sales (Examinadora)

UFPB



Profa. Dra. Isabel Maria da Cruz Lousada (Examinadora)

Universidade Nova de Lisboa

Profa. Dra. Liane Schneider (Suplente)

UFPB

Prof. Dr. Marcelo Medeiros da Silva (Suplente)

UEPB

AGRADECIMENTOS

A Marcos da Rosa Garcia, pelo constante apoio.

À Profa. Dra. Luciana Calado, pela confiança e orientação.

À minha família e aos amigos, colegas e professores que estiveram presentes ao longo desta caminhada.

“Com licença poética

*Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou”.*

(Adélia Prado, 1993).

RESUMO

Esta pesquisa constitui um estudo dos romances *A viúva Simões* e *A falência*, da escritora brasileira Júlia Lopes de Almeida, focalizando a construção do espaço ficcional. Nossa intenção é, a partir da perspectiva da toponálise, apoiados nas pesquisas de Borges Filho (2007), Brandão (2013), Tuan (1980) e Lins (1976), investigar a presença de diferentes espaços, públicos e privados, e suas funções no *corpus* em análise. Sob a perspectiva das relações de gênero, propomo-nos a investigar as relações entre espaço e personagens, enfatizando o lugar ocupado pelas personagens femininas. Para isso, procederemos a uma análise do contexto de produção das obras, das temáticas abordadas pela autora e de outros elementos estruturais da narrativa romanesca, quando necessários a uma melhor compreensão das obras.

PALAVRAS-CHAVE: *A viúva Simões*; *A falência*; Júlia Lopes de Almeida; Toponálise; Gênero.

ABSTRACT

This research is a study of the novels *A viúva Simões* and *A falência*, by the Brazilian writer Júlia Lopes de Almeida, focusing on the construction of the fictional space. From the perspective of topoanalysis, based on the works of Borges Filho (2007), Brandão (2013), Tuan (1980) and Lins (1976), our aim is to investigate the presence of different spaces, public and private ones, and their functions in the *corpus* under analysis. From the perspective of gender relations, we propose to investigate the relations between space and characters, from the perspective of gender relations, emphasizing the female characters. In order to do this, we will proceed to an analysis of the context of production of such novels, of the issues taken up by the author and of other structural elements of the novelistic narrative, whenever required for a better understanding of the *corpus*.

KEYWORDS: *A viúva Simões*; *A falência*; Júlia Lopes de Almeida; Topoanalysis; Gender.

RESUMEN

Este trabajo es un estudio de las novelas *A viúva Simões* y *A falência*, de la escritora brasileña Júlia Lopes de Almeida, centrándose en la construcción del espacio ficcional. Nuestra intención es, desde la perspectiva de la toponálisis, apoyados en trabajos de Borges Filho (2007), Brandão (2013), Tuan (1980) y Lins (1976), investigar la presencia de diferentes espacios, públicos y privados, y sus funciones en el *corpus* analizado. Desde la perspectiva de las relaciones de género, nos proponemos a investigar las relaciones entre espacio y personajes, sob la perspectiva de género, enfatizando los personajes femeninos. Para ello, llevaremos a cabo un análisis del contexto de producción de las obras, de cuestiones tratadas por la autora y otros elementos estructurales de la narrativa romanesca, cuando sea necesario para una mejor comprensión de las narrativas.

PALABRAS CLAVE: *A viúva Simões*; *A falência*; Júlia Lopes de Almeida; Topoanálisis; Género.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. CAPÍTULO I – JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NO FINAL DO SÉCULO XX	16
2.1. O espaço feminino na sociedade oitocentista: de “rainha do lar” a “Nova Mulher”	16
2.2. A mulher escritora na tradição finissecular	23
2.3. Júlia Lopes de Almeida: considerações biográficas e literárias	28
3. CAPÍTULO II – O ESPAÇO FICCIONAL	54
3.1. Considerações teóricas	54
3.2. O Rio de Janeiro na <i>Belle Époque</i> brasileira	78
4. CAPÍTULO III – OS ESPAÇOS DO TRABALHO E DA FLÂNERIE	91
4.1. Espaços públicos e privados em <i>A falência</i>	92
4.1.1. O espaço do trabalho masculino	99
4.1.2. A casa e o espaço do trabalho feminino	108
4.2. Os <i>flâneurs</i> almeidianos na cidade do Rio de Janeiro	114
4.2.1. Os trabalhadores e as mulheres pelo olhar dos <i>flâneurs</i> em <i>A falência</i>	118
4.2.2. O <i>flâneur</i> e o espaço da memória em <i>A viúva Simões</i>	127
5. CAPÍTULO IV – A TRANSGRESSÃO FEMININA NO ESPAÇO DA INTIMIDADE	135

5.1. <i>A viúva Simões</i> e o espaço privado do lar	137
5.1.1. A viúva: entre o parecer e o ser	140
5.1.2. As marcas da viuvez: corpo e espaço	144
5.1.3. A transgressão da maternidade	153
5.2. Amor, sedução e adultério: experiências transgressoras de Camila	159
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	177

1. INTRODUÇÃO

*“A WORD is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.”¹*

(Emily Dickinson, 1924).

A produção literária de Júlia Lopes de Almeida teve grande aceitação em sua época, fazendo com que a autora fosse reconhecida enquanto profissional das Letras. Apesar do silêncio que se instaurou na crítica após a sua morte, sua produção vem ganhando destaque nas últimas décadas por meio de um esforço revisionista realizado pelo GT Mulher e Literatura, da ANPOLL, e a atualização e publicação de algumas de suas narrativas pela Editora Mulheres. Isto possibilitou o (re)conhecimento e estudo de sua produção literária, resultando no surgimento de trabalhos críticos e acadêmicos sobre aspectos diversos de sua obra.

Nosso interesse pela autora surgiu quando travamos contato com um de seus contos, “A caolha”², em uma disciplina cursada no Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB (PPGL), em nível de mestrado. Ao nos aprofundarmos na leitura de suas narrativas, verificamos a presença de personagens femininas que assumiam o papel de protagonistas, por meio das quais a autora discutia temáticas de grande importância no fim do século XIX, como a participação da mulher na sociedade brasileira.

Almeida consegue traçar o perfil dos hábitos e papéis profundamente gendrados que caracterizavam a mulher como a rainha do lar, responsável pelo bem-estar da família. Sua obra apresenta duas temáticas, à primeira vista, opostas, mas que se complementam em suas narrativas: ela representa a mulher em seu papel de mãe e esposa, através de personagens comprometidas com a estrutura social vigente e, ao mesmo tempo, questiona as limitações impostas a este sexo ao ressaltar a importância da educação e profissionalização da mulher.

Almeida retrata as contradições enfrentadas pelas mulheres educadas sob o

¹ “Alguns dizem uma palavra está morta quando é dita. Eu digo que ela começa a viver naquele dia” (Tradução nossa).

² Publicado como parte da coletânea de contos *Ânsia eterna*, com primeira edição em 1903.

código 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, p. 20).

Logo, a possibilidade de análise de suas obras com base na crítica feminista nos levou a desenvolver esta pesquisa, que tem como *corpus* duas obras da autora, *A viúva Simões* (ALMEIDA, 1897[1999])³ e *A falência* (ALMEIDA, 1901[2003])⁴. Essas obras se assemelham pela presença de protagonistas mulheres e pela transgressão às normas sociais, por meio da vivência de relacionamentos amorosos considerados inadequados pela sociedade oitocentista.

Tanto Ernestina quanto Camila, personagens centrais, respectivamente, dos romances analisados, são mulheres burguesas, que exercem, nas narrativas, os papéis de mãe, viúva/esposa e dona de casa. Por isso mesmo, são personagens circunscritas, na maior parte do tempo, ao espaço do lar. Traço importante das narrativas de Almeida, e da autoria feminina de modo geral, o ambiente privado é frequentemente descrito em minúcia, podendo-se extrair dos objetos e do modo como estão dispostos importantes significados ligados ao psicológico, ao mundo feminino.

Nas obras em análise, a autora também focaliza a vida urbana na cidade do Rio de Janeiro que, na virada do século XIX para o XX, vivia um processo de modernização intensificado pela emergência da República. Além disso, verifica-se a grande influência francesa, na tentativa de civilizar e europeizar a capital. Logo, as narrativas escolhidas trazem uma rica representação do espaço público da cidade carioca, a qual o leitor tem acesso por meio das personagens masculinas e de suas caminhadas por diferentes espaços, representando os diferentes extratos daquela sociedade.

O questionamento acerca dos papéis desempenhados por mulheres e homens nos oitocentos e, conseqüentemente, a percepção de uma sociedade dividida em espaços públicos e privados, despertou o nosso interesse para a importância da categoria literária do espaço.

³ O ano de publicação da primeira edição de *A viúva Simões* é 1897. Em nossa pesquisa, trabalharemos com a edição atualizada e publicada pela Ed. Mulheres em 1999. Ao longo deste trabalho, passaremos a apresentar o ano da primeira edição das obras de Júlia Lopes de Almeida em nota de rodapé, indicada pela sigla 1ª ed., quando a mesma for diferente da edição consultada/citada. Para maiores informações sobre as obras, conferir as referências bibliográficas no final desta tese.

⁴ 1ª ed., 1901.

Percebendo os deslocamento das personagens e a presença de determinados elementos constituintes dos espaços presentes em *A viúva Simões* e em *A falência*, adotamos a toponálise como viés teórico para a nossa pesquisa. De acordo com essa perspectiva, a concepção de espaço amplia-se, englobando os lugares físicos e também a relação entre as personagens e os espaços por elas ocupados, levando em consideração aspectos sociais e culturais.

Portanto, nesta tese de doutorado, buscamos integrar a análise do espaço ficcional e a crítica feminista. Assim, relacionamos a caracterização dos espaços presentes nas obras à presença feminina e masculina e às relações de poder entre os gêneros, e buscamos compreender como o espaço ficcional é construído e que funções podem ser atribuídas a ele. Ainda, quando necessário ao entendimento do *corpus*, incluímos comentários acerca das estéticas utilizadas pela autora, do contexto de produção das obras em análise, dos valores e significados relacionados à sociedade oitocentista, assim como de outros elementos estruturais das narrativas.

Acreditamos que, ao enfocarmos o espaço ficcional, empreendemos a análise de um dos elementos centrais da narrativa literária. Embora esta categoria não tenha sido, ao longo do tempo, muito abordada em análises literárias, vemos surgir, nos últimos anos, um renovado interesse pelo seu estudo. Afinal, este é um elemento imprescindível à narrativa romanesca desde seu surgimento, uma vez que as personagens desenvolvem suas ações em um determinado lugar, por mais abstrato que este seja.

Nosso trabalho está dividido em quatro capítulos, que estão organizados como explicaremos a seguir. No primeiro capítulo, procedemos, inicialmente, a uma discussão dos diferentes papéis assumidos pelas mulheres ao longo do século XIX, no lar e fora dele, e dos discursos que naturalizam a associação da mulher ao ambiente privado baseados em questões biológicas. Elencamos algumas publicações voltadas para o público feminino, nas quais é possível vislumbrar o surgimento de um discurso feminista, delineando o surgimento de uma nova mulher, que demanda uma melhor educação e passa a ocupar profissões fora do lar.

Em um segundo momento, discutimos o lugar da escritora mulher na tradição finissecular, de modo a inserir a produção de Júlia Lopes de Almeida nesse contexto, e apresentamos algumas considerações biográficas sobre a autora em estudo, ressaltando a sua profícua produção literária e colaboração para periódicos de destaque na imprensa brasileira, na virada do século. Além disso, relacionamos os estudos críticos e acadêmicos sobre a autora e as temáticas estudadas em suas obras.

No segundo capítulo, dedicamo-nos à discussão teórica sobre o espaço ficcional. Nesse sentido, realizamos uma revisão das obras que abordam essa categoria, inicialmente estudada como parte da descrição. Assim, apresentamos diversos conceitos de espaço, as suas possíveis funções na literatura, bem como os tipos de espacialização presentes em narrativas literárias. Relacionamos esta categoria à focalização e aos gradientes sensoriais, aspectos imprescindíveis à análise do espaço ficcional. E, dada a relevância da cidade do Rio de Janeiro nas obras em análise, expusemos algumas considerações históricas e sociais acerca da capital brasileira na *belle époque*, de sua população e dos costumes de seus habitantes.

O terceiro e o quarto capítulos trazem a análise das obras, que enfocam tanto as personagens femininas como as masculinas. No terceiro capítulo, analisamos o espaço do trabalho em *A falência*. Verificamos que o trabalho desenvolve-se tanto no espaço público, ocupado primordialmente por homens, quanto no espaço privado, onde as mulheres podem desenvolver atividades domésticas, remuneradas ou não. Ainda, ressaltamos o papel do *flâneur*, personagem masculina que transita pelo centro comercial do Rio de Janeiro, tanto em *A falência* como em *A viúva Simões*.

Já o capítulo quatro centra-se no espaço privado, no ambiente familiar, ocupado pelas mulheres. Na análise de *A viúva Simões*, enfocamos os papéis de viúva e mãe vividos pela protagonista, Ernestina, e a transgressão por meio da paixão. No que concerne ao romance *A falência*, analisamos a transgressão por meio do adultério. Nessas obras, o espaço da casa é privilegiado por ser palco das cenas em que se desenrolam os relacionamentos e conflitos vividos pelas protagonistas.

Desse modo, o trabalho apresenta um panorama abrangente que retrata a análise das principais questões levantadas ao longo de nossa pesquisa. Acreditamos, pois, que levamos ao leitor uma discussão ampla e inovadora, que contribui para com o enriquecimento da fortuna crítica da autora por meio de uma análise que procura atualizar as obras. Assim, oferecemos uma nova abordagem interpretativa de *A viúva Simões* e *A falência*, pelo viés da toponálise, uma vez que desconhecemos outra pesquisa que se aprofunde nesta questão.

2. CAPÍTULO I – JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E A ESCRITA DE AUTORIA FEMININA NO FINAL DO SÉCULO XIX

“[...] what is a woman? I assure you, I do not know... I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill.”

Virginia Woolf (1979)⁵.

“Em todos os séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural.”

Virginia Woolf (2004).

2.1. O espaço feminino na sociedade oitocentista: de “rainha do lar” a “Nova Mulher”

Os avanços tecnológicos advindos da Revolução Industrial⁶ possibilitaram, no século XIX, mudanças na forma como a sociedade estava organizada e nas relações entre as pessoas. Antes do processo de industrialização, o trabalho era artesanal, desenvolvido no ambiente da casa, a empresa familiar, com a participação de mulheres e jovens. Com a transferência da produção para as fábricas, o homem precisava deslocar-se para ir ao trabalho, enquanto o ambiente doméstico ficava aos cuidados da mulher. Embora a separação entre os espaços ocupados por homens e mulheres, mesmo no ambiente familiar, tenha surgido antes do século XIX, verifica-se, neste período, o recrudescimento dessa divisão, uma vez que, ao ambiente doméstico, o privado, passa a se opor o espaço público. A Revolução Industrial acentuou, portanto, a separação da sociedade em duas esferas, ocorrendo uma valorização da família como núcleo central da sociedade.

De acordo com Perrot (2005, p. 460), dois argumentos serviram de base para o discurso de cunho nitidamente patriarcal⁷ que deu suporte à divisão entre público e privado. O

⁵ “[...] o que é uma mulher? Eu lhes asseguro, eu não sei... Eu não acredito que alguém possa saber até que ela tenha se expressado em todas as artes e profissões abertas à habilidade humana” (Tradução nossa).

⁶ Nós nos referimos aqui especificamente à primeira fase da Revolução Industrial, que engloba uma série de transformações no processo de produção de mercadorias e se estende da segunda metade do século XVIII às primeiras décadas do século XIX.

⁷ Segundo Bonnici (2007), na teoria feminista, o patriarcalismo é definido como o controle e a repressão da mulher pela sociedade masculina e constitui-se como a forma histórica mais importante de divisão e opressão

primeiro argumento apoiava-se na natureza e afirmava que homens e mulheres eram dotados de características biológicas que os diferenciavam, incapacitando as mulheres para tarefas intelectuais. Devido à sua capacidade reprodutora, à passividade e à dependência em relação ao homem, o horizonte da mulher deveria restringir-se ao ambiente doméstico. Assim, à mulher oitocentista, cabia reinar no lar, enquanto o homem deveria prover a família, o que demandava que tivesse uma profissão e lhe outorgava o direito de transitar livremente pelo espaço público. O mundo exterior era, então, aquele onde os negócios e a política eram realizados, enquanto o lar era visto como um local de reclusão feminina, no qual o homem recuperava as forças.

Tendo por base as qualidades e a potencialidade das mulheres, o segundo argumento, o da utilidade social, veiculado pela política higienista, ligava-se ainda à existência de uma natureza feminina. Com o intuito de não contradizer os ideais de igualdade da sociedade liberal, esse argumento afirmava que homens e mulheres tinham diferentes competências e papéis sociais que se complementavam. Porém, Perrot (2005, p. 460) explica que a “naturalização das mulheres, presas a seus corpos, à sua função reprodutora materna e doméstica, e [a exclusão] da cidadania política em nome desta mesma identidade, traz uma base biológica ao discurso paralelo e simultâneo da utilidade social”. Percebemos, portanto, que o segundo argumento funcionou meramente como uma atualização do primeiro, reforçando as diferenças entre os sexos.

Como resultado do discurso patriarcal apoiado em bases científicas, no século XIX, surgiu um novo perfil de mulher dentro das relações da família burguesa, marcada pela valorização da intimidade e da maternidade. Conforme D’Incao (2008, p. 223), “um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível”.

A mulher governava, pois, o espaço privado, sendo responsável pelos serviços domésticos, o que, na casa burguesa, indicava que ela controlaria as tarefas das serviçais, fiscalizando o que/e como era feito, além de ser responsável pelos cuidados com os filhos.

Cada vez mais é forçada a idéia de que ser mulher é ser quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família ‘burguesa e higienizada’. Os cuidados e a supervisão da mãe passam a ser muito valorizados nessa época, ganha força

social. Nesse contexto, o discurso patriarcal caracteriza-se como veículo de transmissão e imposição dos ideais do patriarcalismo.

a idéia de que é muito importante que as próprias mães cuidem da primeira educação dos filhos e não os deixem simplesmente soltos sob a influência de amas, negras ou ‘estranhos’, ‘moleques’ da rua (D’INCAO, 2008, p. 229, grifos da autora).

Obviamente, o discurso higienista destinava-se à família burguesa, pois as mulheres pobres não tinham outra alternativa senão o trabalho remunerado, fosse como serviçais, ou na produção fabril. Ao longo do século XIX, no Brasil, as mulheres solteiras de classe média também passaram a poder trabalhar, desenvolvendo, principalmente, a função de professora, devendo, no entanto, abandonar o emprego ao se casarem.

O ideal feminino cultivado nos anos 1800 constituiu-se em um sistema de valor entre as classes alta e média, o Culto da Domesticidade, que valorizava o espaço privado da casa e a mulher enquanto “rainha do lar” e educadora dos filhos, os futuros cidadãos. Consequentemente, formaram-se imagens do feminino que relacionavam à mulher características como modéstia, pureza, obediência e passividade. E, contrapondo-se a isso, temos a atividade, a inteligência e a força, que eram atributos considerados masculinos.

Os papéis tipicamente femininos foram reforçados pela Igreja Católica e referendados pelo Estado, segundo os quais “cabia à mulher ser provedora do núcleo fundamental da vida feminina: a família, tornando-se formadora de cidadãos e cristãos, a guardiã dos princípios e das regras estabelecidas” (CAVALCANTI, 2001, p. 121). Na visão do Vaticano, a mulher deveria ser protegida do resto do mundo e, assim, seu papel era definido a partir do ideal de maternidade, tendo “a Virgem Maria como o paradigma do ser esposa e mãe, sustentáculo da ordem doméstica e familiar; núcleo central da sociedade civilizada e católica” (CAVALCANTI, 2001, p. 121).

Em um ensaio publicado em 1931, “Professions for women”, Virginia Woolf depara-se com uma dessas imagens do feminino, o fantasma do “anjo do lar”, uma representação do ideal da mulher vitoriana, que se colocava como um obstáculo a ser transposto não apenas pelas escritoras, mas também pelas mulheres que, no início do século XX, na Inglaterra, ocupavam diferentes profissões. Nas palavras de Woolf (1979, p. 59),

ela era extremamente simpática. Ela era imensamente encantadora. Ela era totalmente altruísta. Ela destacava-se nas difíceis artes do convívio familiar. Ela sacrificava-se todos os dias. Se havia frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. Acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto.

Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo (WOLF, 1979, p. 59)⁸.

Woolf afirmava, então, que a mulher precisava matar o “anjo do lar” para poder aventurar-se em uma profissão. Apesar de algumas mulheres terem logrado fazê-lo, o que verificamos, ao longo do século XIX, é a sua permanência no ambiente doméstico, conforme o ideal feminino apregoadado pelo discurso higienista. Posteriormente, no entanto, esse mesmo discurso abriu caminho para as reivindicações e conquistas do movimento feminista, pois, embora o culto à domesticidade mantivesse a mulher afastada da esfera pública, valorizava-a enquanto educadora, ressaltando suas capacidades físicas e morais, considerando-a apta a exercer a função de ensinar, uma vez que condizia com a da maternidade. Apropriando-se deste discurso, a mulher pôde, portanto, reivindicar uma melhor educação para si e o desempenho de outras funções na sociedade.

No Brasil, verificamos avanços em relação à educação e ao trabalho femininos ainda no século XIX. Nesse período, as mulheres passaram a defender a importância de terem uma educação que lhes proporcionasse o saber necessário para educar os filhos, pois as ideias higienistas valorizaram a maternidade e a função da mulher como regeneradora e, apesar da ação da mulher estar localizada dentro da família, acreditava-se que seus efeitos estendiam-se por toda a sociedade.

Assim, escolas específicas para meninas foram abertas na primeira metade do século XIX no Brasil. Na maioria delas, entretanto, o currículo divergia daquele ensinado aos meninos, uma vez que era adaptado àquilo que se acreditava ser específico do feminino, ou seja, ele deveria incluir boas maneiras, tarefas manuais e também o estudo de música e línguas, de modo que as meninas pudessem causar uma boa impressão na sociedade. Muitas delas, no entanto, sequer frequentavam as escolas ou lá não permaneciam por muito tempo. O foco do estudo não era a profissionalização feminina, mas a preparação para o casamento, as famílias ricas preferiam contratar tutores, os quais davam lições em casa.

Sendo assim, limitando-se o ensino a uma pequena elite de mulheres de classes abastadas, foram comuns os professores particulares que

⁸ “She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it - in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all - I need not say it - she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty - her blushes, her great grace. In those days - the last of Queen Victoria - every house had its Angel” (Tradução nossa). Observação: Optamos por utilizar as traduções ao longo do texto e a citação original, em idioma estrangeiro, em nota de rodapé.

ministravam aula no domicílio – aí se destacando as preceptoras estrangeiras (geralmente francesas, alemãs ou inglesas) que iniciavam as meninas em línguas ou na música, no canto, no piano, na dança, no artesanato. Mas os conhecimentos assim transmitidos reduziam-se, quase sempre, a uma instrução “ornamental” que, em detrimento de uma formação intelectual mais sólida, privilegiava conceitos de civilidade e cortesia, capazes de formar “boas esposas” e anfitriãs (DE LUCA, 1997, p. 116, grifo da autora).

Já que o papel da mulher como educadora devia restringir-se ao ambiente doméstico, todo o trabalho realizado por ela fora de casa era visto como inferior, como uma simples complementação do trabalho masculino. Realidade nas classes pobres, nas quais a mulher ajudava no sustento da família ou era responsável por ele quando mãe solteira ou viúva, o trabalho feminino não era aceito nas famílias aristocráticas e nem nas famílias burguesas. Sendo assim, as mulheres da elite brasileira permaneciam restritas, na maior parte do tempo, ao ambiente do lar.

Mesmo desempenhando funções fundamentais dentro do espaço privado, responsáveis que eram pelo funcionamento da casa, o que englobava “a organização das compras, a preparação e o fornecimento de comida e a atenção dada aos homens, às crianças e aos convidados” (NEEDELL, 1993, p. 159), a função da mulher na sociedade oitocentista foi sempre a de coadjuvante. Não obstante ficassem muitas vezes à frente das decisões, quando por motivos de viagem ou falecimento, não havia presença masculina no lar, o trabalho aí desenvolvido não tinha a mesma visibilidade e importância que o masculino.

Nas famílias burguesas, preocupadas com a manutenção dos privilégios recém-adquiridos, assumiu-se uma visão conservadora em relação à família e, conseqüentemente, ao papel da mulher na sociedade. Na Europa do século XIX, de modo geral, a mulher ainda encontrava-se totalmente dependente do homem. Quando casada, não podia dispor dos bens herdados ou de seu salário, nem podia tomar decisões quanto a viagens ou estudos sem autorização do marido. Além disso, não tinha representação política, não tinha direito legal sobre os filhos e, no caso de cometerem adultério, seu crime poderia ser punido com a morte. De modo geral, a mulher brasileira vivia a mesma situação de dependência. Vale a pena ressaltar que o sufrágio feminino só se tornou uma realidade neste país no século XX.

Entretanto, a mulher de elite usufruía do convívio social, assumindo uma série de compromissos como receber visitas em sua casa, participar de chás e acompanhar a família a bailes e ao teatro, o que lhe possibilitava contato com o ambiente externo. Para isso, contudo, havia uma etiqueta e normas a seguir. Essas regras eram aprendidas a partir do exemplo, dentro da própria família, mas também divulgadas em colunas de jornais e em revistas

femininas, que se ocupavam do cotidiano da mulher. Nessas situações, as mulheres expunham seus dotes e ajudavam a manter a reputação do marido.

Nesse período, devemos ressaltar a importância da imprensa no Brasil, que, por meio de revistas como *O Espelho Diamantino* (1827-1828), entre outras ainda editadas por homens, e, posteriormente, por meio de revistas publicadas por mulheres, como *A Mensageira* (1897-1900), propunham uma discussão sobre o papel da mulher em casa e também na sociedade. Lidas por um grande número de mulheres no final do século XIX, essas revistas serviram de espaço para publicação de textos literários de autoria feminina e tornaram-se veículos de textos de cunho feminista.

Em sua pesquisa, Bronstein (2008) cita pelo menos 37 títulos, entre jornais e revistas, direcionados ao público leitor feminino no século XIX. Estes periódicos traziam conteúdos diversos, como: moda, literatura, artes, teatro, religião, receitas de doces, cartas de amor e notícias. Além das publicações citadas anteriormente, destacamos: o jornal *O Sexo Feminino* (1875-1877, 1887-1889), o primeiro a defender os direitos da mulher; a revista *A Família* (1889-1897), que defendia a emancipação feminina; e *A Camélia* (1854), jornal acadêmico destinado à mulher. Ainda, devemos mencionar a publicação da *Revista Flor de Liz* (1926-1937), na Paraíba, cujo corpo editorial era formado por um grupo de mulheres da Acção Social Catholica Feminina de Cajazeiras. Seu conteúdo era variado, não se caracterizando como uma revista feminista, porém trazia informações e comentários a respeito do comportamento da mulher na sociedade e na família.

De acordo com De Luca (1997), no século XIX, com as rápidas mudanças na sociedade, ocasionadas, principalmente, pela revolução científica, tem-se a substituição da estética romântica pela realista e o declínio do modelo de amor romântico, o que propicia a criação de novos padrões sexuais, determinados pelo cientificismo. Na segunda metade daquele século, as correntes feministas e suas lutas pelo sufrágio feminino, pelo direito das mulheres à educação superior e pela possibilidade de exercerem uma profissão ganharam força.

Contrapondo-se à mulher como adorno, surge, então, a Nova Mulher (TELLES, 1992), ideal que, no final do século XIX, já estava bem difundido na Europa e nos Estados Unidos. A Nova Mulher opunha-se à mulher sexualmente reprimida, que acabava solteira, cuidando da casa ou de algum membro da família. Transgredindo a imagem de anjo, ela

[...] pretendia ser sexualmente independente, criticava a insistência da sociedade no casamento como única opção de vida. Tendo tido maiores

oportunidades de estudo e desenvolvimento fora do casamento, privilegiava as carreiras profissionais. [...] Na medida em que avançava nas profissões e ocupava espaço significativo no mercado de trabalho, a Nova Mulher, educada e sexualmente livre, acordou as *vozes da conservação*, que se ergueram para gritar em alto e bom som que tais ambições só trariam enfermidades, esterilidade e a degeneração da espécie (TELLES, 1992, p. 432, grifo da autora).

Nos Estados Unidos, nos anos 1890, havia um grande interesse por parte dos jornais e revistas em explorar a imagem da Nova Mulher. Segundo Toth (1999), isso ocorria de forma distorcida, mais amena e em discordância com o real, pois os jornais e revistas traziam imagens de mulheres andando de bicicleta ou jogando tênis, sendo atléticas, mas ainda providas do estereótipo feminino de delicadeza.

A Nova Mulher, na vida real, no entanto, tinha rejeitado ser definida pelos homens. Ela definiu-se, geralmente, como uma mulher solteira com uma profissão: professora, assistente social, enfermeira, ou talvez economista do lar (uma área de atuação recém-inventada). Ela vivia sozinha ou com outra mulher em um ‘Casamento de Boston’ ao longo da vida e não se preocupava nem um pouco se iria se casar. Nos anos de 1890, uma grande parte das mulheres americanas permaneceu solteira por escolha própria, mais do que em qualquer década anterior ou posterior. E então, para muitos tradicionalistas, a Nova Mulher era uma criatura fascinante e ameaçadora⁹ (TOTH, 1999, p. 111).

Realidade nos Estados Unidos e Europa, no Brasil, por outro lado, estávamos longe da presença efetiva da Nova Mulher na sociedade. Havia, na verdade, uma tentativa de conciliar os possíveis papéis femininos, o de mãe/esposa e o de profissional. Podemos, portanto, identificar a presença destes dois diferentes perfis de mulher tanto por meio da biografia de mulheres que ganharam certa notoriedade na passagem do século XIX ao XX como por meio das obras das escritoras oitocentistas. Do mesmo modo, nas narrativas de autoria feminina, temos a representação de vários tipos de mulher e a discussão de temas que trazem à tona discursos que ora reforçavam o ideal feminino vigente, ora avançavam em direção à emancipação da mulher.

⁹ "The New Woman in real life, however, had rejected being defined by men. She defined herself, usually, as single woman with a profession: teacher, social worker, nurse, or perhaps home economist (a newly-invented field). She lived by herself or with another woman in a lifelong “Boston marriage”, and worried not a whit about whether she ever married. In the 1890s, a great proportion of American women stayed single by choice than in any other decade before or since. And so, to many traditionalists, the New Woman was a fascinating and threatening creature” (Tradução nossa).

2.2. A mulher escritora na tradição finissecular

No intuito de empreender uma análise que englobe os aspectos fundamentais da escrita literária, faz-se necessária uma crítica que leve em consideração as relações entre Literatura e História, em que o fazer literário não se encontre separado de outros saberes, mas os incorpore ao texto. Afinal, não há como desvincular a obra do momento histórico em que foi produzida, pois ela carrega em si as marcas das relações sociais existentes até então. Tampouco é possível desconsiderar a recepção das obras pelos críticos, que refletem, em grande medida, as crenças e gostos de cada época, em uma determinada sociedade.

A literatura registra e expressa aspectos múltiplos do complexo, diversificado e conflituoso campo social no qual se insere e sobre o qual se refere. Ela é constituída a partir do mundo social e cultural e, também, constituinte deste; é testemunha efetuada pelo filtro de um olhar, de uma percepção e leitura da realidade, sendo inscrição, instrumento e proposição de caminhos, de projetos, de valores, de regras, de atitudes, de formas de sentir... Enquanto tal, é registro e leitura, interpretação, do que existe e proposição do que pode existir, e aponta a historicidade das experiências de invenção e construção de uma sociedade com todo seu aparato mental e simbólico (BORGES, 2010, p. 98).

Nesse aspecto, a crítica literária feminista é de grande valor, pois tem por objetivo a revisão dos estereótipos por meio dos quais as mulheres foram representadas na literatura e a recuperação de obras escritas por mulheres, trazendo à tona essas vozes silenciadas. Assim, torna-se viável uma análise da forma como as mulheres se representam por meio da escrita literária, procurando evidenciar os aspectos singulares da literatura de autoria feminina. Produz-se, dessa forma, uma crítica interessada, que nega a neutralidade do texto, pois se entende que “quando lemos textos – ou quando escritores lêem, decifram e registram o mundo – utilizamos estratégias interpretativas historicamente determinadas e, moldadas, portanto, por definições de gênero”¹⁰ (TELLES, 1992, p. 45).

Apesar de superficialmente as obras escritas por homens e mulheres não diferirem muito, uma vez que conservam semelhanças estruturais, a condição de inferioridade a que as

¹⁰ Conforme Lauretis (1994, pp. 210-11), gênero é “na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, a um grupo, uma categoria”. Esta relação estabelece-se “entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe” (idem) e, assim, “atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e, portanto, uma posição *vis-à-vis* outras classes pré-constituídas” (ibidem). Complementando esta definição, Bonnici (2007, p. 127) afirma que gênero “é uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado” e que esta “divide-se em duas partes: (1) O gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças visíveis entre os sexos; (2) o gênero é uma maneira primária para significar o relacionamento de poder” (idem).

mulheres do século XIX estavam submetidas, sem acesso à educação superior, e a restrição ao ambiente do lar conferiram especificidade às obras que escreveram. Suas experiências foram traduzidas em narrativas que representavam - e por vezes questionavam - o lugar da mulher na sociedade oitocentista e o discurso patriarcal, explorando as relações e os conflitos que se estabeleciam no ambiente doméstico.

Embora a autoria feminina não fosse uma novidade na Europa desde a Idade Média, as mulheres que se tornaram escritoras no século XIX não deixaram de enfrentar preconceitos. Elas depararam-se com a herança vitoriana, que as definia como um adorno, um ornamento, estando, portanto, desprovidas de identidade própria. Conforme revela Telles (1992, p. 55), essas “autoras se defrontavam com dificuldades de autodefinição em virtude da socialização. Meninas educadas para papéis domésticos específicos, com condutas amorosas limitadas, porém enaltecidas, tinham, antes de conseguir escrever, de rever esses ditames”.

No Brasil, embora as mulheres escrevessem, à maioria delas era reservado um tipo específico de temática e de gênero literário ligados à manutenção da memória, o que Cavalcanti (2001, p. 120) denominou *egodocuments*, ou seja, “diários íntimos recheados de poesias e pensamentos edificantes”. Além dos diários, as cartas e a poesia eram os gêneros praticados pelas mulheres, que, limitadas ao universo doméstico, escreviam sobre o que conheciam: as relações familiares, os dramas femininos etc. É importante mencionar que algumas escritoras, como Nísia Floresta e Josefina Álvares de Azevedo, não se incluem nessa afirmação, uma vez que já trilhavam um percurso caracterizado como feminista nas obras que publicaram, escrevendo sobre a condição da mulher e reivindicando seus direitos.

Entretanto, entre o escrever e o publicar havia um abismo a ser transposto, já que a publicação conferia às mulheres o *status* de escritora e esta não constava entre as atividades consideradas femininas. Na condição de escritoras, elas participavam do espaço público e passavam a ser vistas como dessexuadas ou masculinizadas. Isso justifica, portanto, o medo esboçado por Júlia Lopes de Almeida ao ser descoberta pela irmã escrevendo poemas, conforme revela a autora em entrevista a João do Rio (1994, p. 36)¹¹:

Pois eu em moça fazia versos. [...] A mim sempre me parecia que se viessem a saber desses versos em casa, viria o mundo abaixo. Um dia, porém, eu estava muito entretida na composição de uma história, uma história em verso [...], quando senti por trás de mim uma voz alegre: - Peguei-te, menina!

¹¹ Essa entrevista faz parte de uma coletânea intitulada *Momento Literário*. Nessa coletânea, João do Rio faz várias entrevistas com outros escritores da época, dentre eles, Júlia Lopes de Almeida. A primeira edição do livro data do ano de 1905.

Estremeci, pus as duas mãos em cima do papel, num arranco de defesa, mas não me foi possível. Minha irmã, adejando triunfalmente a folha e rindo a perder, bradava: - Então a menina faz versos? Vou mostrá-los ao papá!
- Papá, a Júlia faz versos! [...] Meu pai muito sério, descansou o Jornal. Ele, entretanto, severamente lia. [...] Leu, tornou a ler. Então o que achas? O pai entregou os versos, pegou de novo o jornal, sem uma palavra [...] Fiquei esmagada (RIO, 1994, p. 36).

Naquela época - e até há bem pouco tempo - a literatura de autoria feminina produzida era definida pelos críticos de modo a ressaltar o seu caráter amador. Agripino Grieco (1947) chamava-a de *bibliothèque rose*, uma vez que tratava de temas amenos, próprios do universo feminino, como o casamento, o comportamento na sociedade etc., e Afrânio Peixoto (1940) descrevia-a como o “sorriso da sociedade”, pois refletia o espírito da sociedade burguesa, seu objetivo sendo o de ornamentá-la, não o de documentar os fatos.

Segundo Telles (2005), as mulheres do século XIX não estavam preparadas para serem escritoras. Elas haviam sido educadas para servirem ao outro, para se sacrificarem e, portanto, o “prazer intelectual ou criativo era alguma coisa muito distante de seus horizontes e entrava em conflito com a subordinação e a repressão imposta pelos modelos de feminilidade” (TELLES, 2005, n.p.). A escrita de autoria feminina era, então, vista como uma atividade egoísta, o que leva Telles a crer que este seja um dos motivos pelos quais as escritoras oitocentistas se desculpavam pelo ato de escrever e se diminuía, proclamando sua falta de habilidade nos prefácios das obras que publicavam.

Ainda segundo Telles (2005), ao seguirem os moldes da escrita masculina, construindo histórias sobre heróis homens e suas aventuras, as escritoras se submetiam a uma certa duplicidade, uma vez que não compartilhavam das experiências narradas. Ao tentar escrever outros tipos de histórias, relacionadas à sua experiência, percebe-se uma certa estranheza e isolamento.

As mulheres produziram obras literárias que são em certo sentido palimpsestos, obras cuja aparência esconde ou obscurece níveis mais profundos e menos acessíveis, menos aceitáveis, de significados. Realizaram uma literatura conformando e subvertendo padrões que encontraram (TELLES, 2005, n.p.).

No embate entre o lugar estabelecido pelo *status quo* para o feminino e o desejo de transgressão, que tomava corpo por meio da escrita feminina, as autoras do século XIX procuravam, em suas antecessoras, um modelo. Contudo, as romancistas do século XIX, no Brasil, não contavam com uma tradição sólida de escritoras na qual pudessem se apoiar,

lançando-se sozinhas no campo da escrita e desafiando um domínio exclusivamente masculino. Este comportamento gerava o que Gilbert e Gubar (2000) definiram como “ansiedade de autoria”.

Em *The anxiety of Influence*, Bloom (1997) propõe uma teoria da poesia que enfoca as relações entre os poetas homens e seus antecessores, nos moldes da relação entre pai e filho. A partir da análise de diferentes casos, Bloom (1997) estabelece o conceito de “angústia de influência”, que teria origem no medo que o poeta nutria de não conseguir ultrapassar seu antecessor em qualidade e de carregar, em sua obra, características do mesmo.

Em *The Madwoman in the Attic*, Gilbert e Gubar (2000) questionam, inicialmente, o lugar da poeta mulher na tradição descrita por Bloom (1997), constatando que a tradição literária ocidental é tipicamente androcêntrica. As autoras passam, então, à discussão do termo “ansiedade de autoria” e afirmam que as mulheres escritoras do século XIX, como Jane Austen, George Eliot e Emily Dickinson, na falta de precursoras, não dispunham de modelos que pudessem imitar, mas, devido à falta de visibilidade, ansiavam por serem reconhecidas enquanto escritoras.

Assim, a solidão da artista feminina, o sentimento de alienação de seus antecessores masculinos associado à sua necessidade de precursoras e sucessoras mulheres, seu urgente senso de necessidade de um público feminino, juntamente com o medo do antagonismo de leitores do sexo masculino, sua timidez culturalmente condicionada em relação à autodramatização, seu medo da autoridade patriarcal da arte, sua ansiedade em relação à impropriedade da invenção feminina - todos esses fenômenos de “inferiorização” marcam a luta da escritora mulher por definição artística e diferenciam seus esforços de autocriação daqueles de sua contraparte masculina¹² (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 452, grifo das autoras).

Obviamente, por meio da publicação de compêndios de escritoras dos séculos passados tanto no Brasil como em outros países, verificamos a existência de um número significativo de mulheres que se dedicavam às letras, seja como escritoras, editoras ou jornalistas. Logo, trata-se aqui de uma questão de visibilidade, já que muitas obras de autoria feminina não foram publicadas, ou o foram anonimamente, ou sob um pseudônimo masculino. Por não terem participação em instituições como a Academia Francesa ou a

¹² “Thus the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female invention - all these phenomena of “inferiorization” mark the woman writer’s struggle for artistic definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart” (Tradução nossa).

Academia Brasileira de Letras, além de comumente não tomarem parte na vida boêmia do século XIX, a percepção da existência da escritora mulher era, até bem pouco tempo atrás, mínima.

No final do século XIX, Júlia Lopes de Almeida era uma das autoras brasileiras que estava debatendo com a questão da inserção da mulher escritora no mercado editorial. Escritora de prestígio, Almeida teve suas obras publicadas em jornais, revistas e livros, atingindo um grande público leitor. Ela buscava conciliar os papéis de esposa e mãe com o de autora, deixando claro que a maternidade e os cuidados com o lar estavam em primeiro lugar, muito embora esboçasse uma visão crítica sobre o feminino em algumas narrativas e em suas crônicas.

Segundo Moreira (2003), na produção literária de Júlia Lopes de Almeida, verifica-se o aflorar de uma consciência crítica sobre si mesma e sobre a condição feminina, que a autora tenta conciliar com o código social fixo existente à época, o qual determinava o lugar e os papéis do feminino e do masculino. Este código foi respeitado por Almeida, enquanto escritora, na medida em que ela enaltecia os deveres de mãe e esposa nas entrevistas dadas e por meio da publicação de manuais destinados à mulher. Com isso, sua produção literária tendia a ser apresentada como um passatempo, como se a autora não se dedicasse de forma profissional a essa atividade.

Em depoimentos, Júlia Lopes de Almeida revelava não ter muito tempo para a leitura, pois os afazeres domésticos mantinham-na ocupada. Dizia ainda escrever em meio aos filhos e respondia de forma evasiva ao ser questionada sobre o feminismo. Sabemos, entretanto, por meio de textos críticos, que Almeida era uma profissional dedicada. Nas obras sobre a *Belle Époque* brasileira e a produção literária deste período, ela é uma das poucas escritoras mencionadas, sendo reconhecida pelos críticos coetâneos como a primeira romancista brasileira, uma profissional das letras.

Almeida e outras autoras do fim do século XIX sabiam que uma mulher que se apresentasse de forma muito agressiva teria menos sucesso comercial e pessoal. Logo, elas tentaram passar uma imagem de domesticidade e espontaneidade. No Brasil, conforme aponta De Luca (1999b), um comportamento que entrasse em choque com a sociedade da época poderia banir totalmente a escritora dos grandes meios de publicação, o que ocorreu com Josefina Álvares de Azevedo, que ficou restrita às publicações de cunho feminista. Desse modo, Almeida criou um tipo de estratégia que lhe permitiu negociar com os padrões sociais vigentes na sociedade oitocentista e avançar na prática literária.

Apesar de Muzart (1999; 2003; 2009) apresentar um número significativo de autoras na coletânea *Escritoras brasileiras do século XIX*, contando com nomes como os de Ana Luíza de Azevedo Castro, Carmen Dolores e Josefina Álvares de Azevedo, verificamos que a produção romanesca dessas mulheres foi escassa, não se comparando à vasta produção literária de Almeida. Segundo De Luca (1997),

[...] apesar de naquela época já possuímos um número significativo de mulheres escritoras, estas geralmente só se aventuravam pelo ramo da poesia, sem a mesma consistência revelada pela nossa biografada [Júlia Lopes de Almeida]; eram, regra geral, escritoras ocasionais, restritas ao amadorismo ou ao diletantismo (DE LUCA, 1997, p. 216-217).

Nas obras de Almeida, percebemos a opção por protagonistas mulheres, a exploração de temas ligados ao feminino, destinando suas obras a um público leitor predominantemente feminino. Assim, suas narrativas são “estórias escritas por, para e sobre mulheres, ou seja, contam algo particular de/sobre a mulher” (MOREIRA, 2003, p. 168). O todo da obra literária da autora foi publicado no período que compreende o final do século XIX e o início do século XX e engloba, além das narrativas, diferentes gêneros, como veremos a seguir.

2.3. Júlia Lopes de Almeida: considerações biográficas e literárias

Em um levantamento dos autores da *Belle Époque*, percebemos que a grande maioria daqueles que se destacaram, sendo conhecidos atualmente, são homens. Poucas mulheres são mencionadas em pesquisas recentes - não englobadas no viés da crítica feminista - como as realizadas por Needell (1993), Broca (2005) ou Sevcenko (2003). Needell (1993) ressalta que não havia mulheres de destaque na boemia de 1880 e nenhuma no círculo dos românticos, a não ser em papéis passivos ou marginais. Para ele, isso ocorreu devido à falta de oportunidades e de uma educação adequada dada às mulheres para que desempenhassem um papel ativo na criação da cultura no Rio de Janeiro. Entre as poucas escritoras da virada do século XIX para o XX mencionadas, encontra-se Júlia Lopes de Almeida.

Segundo Needel, na *Belle Époque*, a oportunidade que a literatura oferecia aos mais afortunados – possibilitando que passassem de um papel tradicional e subordinado para outro mais ativo – somente foi aproveitado pelas mulheres em circunstâncias excepcionais, como acontecera antes com os homens de cor, que esporadicamente se destacaram ao longo do

século XIX. Almeida teria tido acesso a essas condições favoráveis e, além disso, teria sabido utilizá-las em seu favor.

Em um mundo literário pequeno, competitivo e limitado pelo diminuto mercado carioca, dona Júlia não só foi capaz de publicar contos e folhetins, mas também de vê-los editados em forma de livro. Na verdade, ela acabou conquistando um grupo de leitores fiéis grande o suficiente para torná-la um dos poucos literatos – junto com Bilac, Coelho Neto e João do Rio – que podiam fazer conferências públicas (NEEDEL, 1993, p. 249).

Nascida em uma família burguesa de origem europeia, Júlia Lopes de Almeida manteve contato, desde a infância, com artistas que participavam, em sua casa, de saraus promovidos por seus pais. Ainda, teve uma formação que englobou, além dos estudos básicos, aulas de piano, de línguas e a leitura dos clássicos da literatura portuguesa. Após casar-se, a autora teve contato com os autores do Realismo e Naturalismo francês, que tiveram grande influência sobre a escrita de seus romances. Almeida também realizou viagens ao exterior, as quais certamente contribuíram para sua habilidade de transitar entre os espaços públicos e privados, experiência que transferiu para a sua produção literária.

Na vida familiar, ela obteve todo o incentivo de que precisava para desenvolver-se enquanto escritora. Por meio do prestígio de seu pai, publicou sua primeira crônica em *A Gazeta de Campinas*. Esta foi escrita em homenagem à artista italiana Gemma Cuniberti, que chegou à cidade de Campinas em 1881, onde residia a autora. Ao longo dos anos 1882 e 1883, Júlia Lopes de Almeida contribuiu com três dúzias de artigos para este jornal e, em 1884, deu início à publicação de uma coluna sob o título “Leitura Popular”, na qual tratava do cotidiano das mulheres, provendo-as com informações sobre o universo feminino, os cuidados com a casa e a família. Esses textos, destinados à leitura e à formação da mulher oitocentista, foram, posteriormente, reunidos nos manuais *Livro das noivas* (ALMEIDA, 1905)¹³ e *Livro das donas e donzelas* (ALMEIDA, 1906).

O *Livro das noivas* divide-se em três partes, cada uma destinando-se a um momento específico da vida da mulher:

A primeira, para aquelas moças nubentes que tinham a intenção de se casar. A segunda, para aquelas mulheres casadas que precisariam estar informadas de uma boa administração doméstica. A terceira, para aquelas que já passaram pelas fases anteriores e agora eram mães e precisavam se educar de

¹³ 1ª ed. 1896.

como seria a melhor forma de cuidar dos rebentos (COSTRUBA, 2010a, p. 5).

O *Livro das donas e donzelas* segue o modelo do primeiro manual, diferindo, no entanto, por trazer informações que ultrapassam o limite do lar. Neste, os temas discutidos são:

o vestuário feminino, a comemoração do Natal, a importância da água, amuletos, quiromancia, considerações acerca da militante anarquista *Emma Goldman* e sobre o feminismo, além de citar versos de escritores como *Hamlet*, *Alfred de Vigny* e outros (COSTRUBA, 2010b, pp. 7-8, grifo do autor).

Destaca-se ainda, no segundo manual, a presença de um discurso mais intimista e mais próximo das leitoras a quem a obra se destinava, às quais a autora se refere como ‘minhas amigas’. Esse discurso alia-se a uma nova forma de conduzir a narrativa e à presença de novos temas, como o motivo da existência feminina.

Os dois volumes, no entanto, são uma pequena parte da produção da autora, que escreveu por mais de trinta anos. Ao longo de sua trajetória, Almeida colaborou não apenas com *A Gazeta de Campinas*, de 1881 a 1886, mas publicou contos e contribuiu com diversas revistas e jornais, como: *O País*, *A Bruxa*, *Gazeta de Notícias*, *Ilustração Brasileira*, *Jornal do Comércio*, *O Imparcial*, *O Estado de São Paulo*, a revista *Kosmos* e a *Revista do Brasil*. Escreveu também em publicações femininas, como: *A Família* (São Paulo e Rio de Janeiro, 1888-1889), de Josefina Álvares de Azevedo; *A Mensageira* (São Paulo, 1898-1900); o *Nosso Jornal* (1919-1920), do qual foi co-fundadora; e a *Revista Feminina* (São Paulo, 1915-1917).

É importante ressaltar que mesmo os escritores homens viviam momentos difíceis no século XIX. Não conseguindo sobreviver da literatura, muitos tomavam empregos em escritórios públicos ou em jornais, publicando neles seus escritos. Desse modo, escritoras mulheres que não participavam do ambiente público precisavam criar artifícios para promover os seus trabalhos, como encontros com editores ou jornalistas em salões, podendo também presentear-los com uma cópia de seu livro com uma dedicatória. Destaca-se, então, a rede de sociabilidade que Júlia Lopes de Almeida construiu de modo a se inserir no mundo intelectual e artístico de Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro, que incluía Francisco Alves, proprietário de editora de prestígio, e Afrânio Peixoto, diretor do *Jornal do Comércio*, além de seu esposo, que era sócio proprietário do jornal *A Semana* e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL). Na capital carioca, a autora e Filinto de Almeida, seu esposo, costumavam reunir

figuras expressivas do mercado editorial da época e escritores renomados no conhecido Salão Verde de sua casa em Santa Tereza. Segundo Amed (2011, p. 6), por meio do convívio com essas pessoas, Almeida pôde realizar “uma reflexão mais acurada das dimensões e dilemas deste meio e mercado”.

Sua produção foi vasta e abrangeu vários gêneros: poesia, narrativa, drama e literatura infantil, além dos mencionados manuais e das crônicas. Grande parte de sua obra, antes de ganhar o formato de livro, foi publicada por meio de folhetim: *Memórias de Marta* (*Tribuna Liberal* do Rio de Janeiro); *A família Medeiros* (*Gazeta de Notícias*, entre outubro e dezembro de 1891); *A viúva Simões* (*Gazeta de Notícias*, 1895); *A intrusa* (*Jornal do Comércio*, 1905); *Cruel amor* (*Jornal do Comércio*, 1908); *Correio da roça* (*O País*, de 7 de setembro de 1909 a 17 de outubro de 1910); *A casa verde* (escrito em parceria com Filinto de Almeida e publicado no *Jornal do Comércio*, de 18 de dezembro de 1898 a 16 de março de 1899, sob o pseudônimo comum “Julinto”); *A Silveirinha* (*Jornal do Comércio*, 1913)¹⁴. Também é importante mencionar que a autora teve alguns de seus romances publicados por grandes editoras nacionais da época, como a Livraria Francisco Alves, a qual publicava os grandes autores brasileiros. Isso evidencia o reconhecimento que Almeida obteve em vida.

A autora também proferiu várias palestras, ou comunicações, como se costumava chamar, em diversos locais do país, participando de uma série especial sobre a situação da mulher na sociedade brasileira, proposta por Coelho Neto. Campello (2007) menciona, entre elas, a palestra “A mulher e a arte”, que teria sido proferida pela escritora em Bagé, RS, em 1918, sendo reapresentada em outros locais posteriormente.

Em “A mulher e a arte”, Almeida ressalta a importância da educação para a formação da mulher como meio para sua realização no ambiente público. E argumenta: “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...” (ALMEIDA apud CAMPELLO, 2007, p. 2). Tal afirmação leva Campello a tecer comparações entre a palestra de Almeida e o ensaio *Um teto para todos* (2004)¹⁵, de Woolf, uma vez que ambos os textos analisam a participação da mulher na sociedade, enfocando a profissão de escritora.

Almeida comenta que a luta entre mulheres e homens no espaço público é desigual, pois os homens foram preparados para ela, enquanto a mulher deveria se submeter às imposições sociais e acabava dividida entre o sublime (a arte) e o profano (o cotidiano

¹⁴ As informações apresentadas neste parágrafo foram obtidas em Engel (2009).

¹⁵ A obra de Woolf foi publicada pela primeira vez em 1929.

doméstico). E, embora enumere várias mulheres que, a seu tempo, já estavam presentes no espaço público como artistas, afirma que a sociedade ainda as via com desconfiança, especialmente a mulher escritora. Para a autora, a mulher escritora era incompreendida, julgada e temida (CAMPELLO, 2007, p. 4).

Em *Um teto todo seu*, Woolf (2004) imagina a existência de uma hipotética irmã de Shakespeare, chamada Judith, com igual talento e inteligência que o irmão. Contudo, ao contrário do renomado autor inglês, sua irmã não seria, por exemplo, enviada à escola, não leria os grandes autores, não aprenderia gramática e lógica. Ela permaneceria em casa, onde seria instruída a realizar as tarefas domésticas, a remendar roupas e cuidar da comida. Desse modo, Judith não teria possibilidade de desenvolver o lado artístico e, conseqüentemente, não conseguiria tornar-se uma escritora. Ainda, sobre aquelas autoras que efetivamente foram publicadas, Woolf (2004) chama atenção para o fato de que, até mesmo Jane Austen escondia os seus manuscritos, pois a atividade de escritora não condizia com o feminino. Desse modo, as condições reveladas por Woolf (2004), assim como aquelas criticadas por Almeida, demonstram que homens e mulheres não tiveram as mesmas oportunidades, sendo infinitamente mais difícil para a mulher sobressair-se em qualquer profissão até o século XIX pelo menos.

Ambas as autoras estavam preocupadas não apenas com a mulher enquanto escritora, mas com a mudança social da mulher de modo geral. No Brasil, Almeida participou, juntamente com Bertha Lutz, da criação da Legião da Mulher Brasileira, em 1919, e da organização do primeiro congresso feminista do Brasil, em 1922, além de fazer campanha em favor da educação feminina, das melhorias da cidade do Rio de Janeiro, da Abolição¹⁶ e da República. No primeiro número da revista *A Mensageira*, ela escreve:

Esta revista, [...] parece-me dever dirigir-se especialmente às mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, à reflexão, ao trabalho e a um ideal puro que as nobilite e as enriqueça [...]. Ensinará que, sendo o nosso, um povo pobre, as nossas aptidões podem e devem ser aproveitadas em variadas profissões remuneradas e que auxiliem a família, sem detrimento do trabalho do homem (ALMEIDA, 1897, p. 53).

Diferentemente de outros periódicos dirigidos ao público feminino, *A Mensageira* publicava não somente ficção de autoria feminina, mas textos de teor nitidamente feminista.

¹⁶ Para maiores informações sobre a visão da escritora sobre a abolição, ver artigo publicado por Almeida no *Almanaque Literário de São Paulo* no ano de 1884.

Em suas contribuições para esta revista, Almeida trazia, portanto, reivindicações em prol dos direitos da mulher. Percebe-se, desde então, uma preocupação por parte da autora com questões sociais que ultrapassavam o âmbito do lar.

Júlia Lopes revela preocupação com a condição feminina, opondo a frivolidade e a apatia das mulheres de classes abastadas (frequentadoras dos salões) à sobriedade e à atividade da mulher humilde, que trabalha para prover sua subsistência. Perpassando a questão das diferenças de *status*, denuncia-se a desalentadora situação da educação feminina no Brasil: às meninas, ao contrário do que ocorria com os seus pares masculinos, só se ministravam lições rudimentares – com ênfase no desestimulante aprendizado dos afazeres domésticos (DE LUCA, 1999b, p. 290).

Chamamos atenção para o fato de que Júlia Lopes de Almeida ofertou 18 dos 28 contos incluídos em *Ânsia eterna* (ALMEIDA, 1903) a escritores coetâneos, reforçando sua relação com o meio literário em que estava inserida. Entre os escolhidos, figuravam 7 ofertas a mulheres, todas elas envolvidas com a luta pelo reconhecimento da mulher na sociedade. O conto “A morte da velha”, por exemplo, é oferecido a Presciliana Duarte de Almeida, diretora da revista *A Mensageira*. Os demais são como segue:

Em *A Mensageira* brilharam, desde o primeiro número, a gaúcha Maria Clara da Cunha Santos (1886-1911), poeta e colaboradora assídua com sua *Carta do Rio*, a quem Júlia dedica *A boa lua*; as poetas Júlia Cortines (1868-1948), fluminense de Rio Bonito, a quem dedica *O último raio de luz*, e Francisca Júlia (1871-1920), a quem oferece *A casa dos mortos*; e Zalina Rolim (1869-1961), também poeta, mas mais conhecida como educadora, a quem oferta *As três irmãs*. Em *Ânsia eterna*, Júlia ainda lembra-se da portuguesa Branca de Gonta Colaço (1880-1945), no conto *O lote 587*, que possivelmente conheceu em uma de suas estadas em Lisboa, e da espanhola Eva Canel (1857-1932), no conto *A caolha*, com quem provavelmente manteve contato durante sua viagem a Buenos Aires, em 1922, cidade onde esta morava à época (RUFFATO, 2008b, grifos do autor).

Talvez devido à publicação de volumes de cunho didático, como os manuais já mencionados, o viés feminista da escrita de Júlia Lopes não tenha sido percebido/ressaltado por um longo tempo. Contudo, o trabalho de comparação entre as obras literárias, entrevistas e demais textos da autora, realizado por De Luca (1999b), traz à tona as reivindicações de cunho feminista que afloram aqui e acolá, como em uma escrita sob a escrita, ou o palimpsesto de que nos fala Telles (1992, p. 46), que esconde “um significado mais profundo, menos acessível ou menos aceitável socialmente”.

Em seus romances, um dos temas recorrentes, identificado por Telles (2008), é o da comunidade de mulheres, que, sozinhas e por meio do apoio mútuo, conseguem reverter uma

situação desfavorável, mostrando o valor do trabalho feminino e a importância da educação para que a mulher sobreviva independentemente das intempéries do casamento. Essa discussão está presente, por exemplo, em *A falência* e em *Correio da Roça* (ALMEIDA, 1913[1987])¹⁷, e atesta a presença da temática feminista nas narrativas da autora.

Júlia Lopes de Almeida usava o tom didático para incentivar comportamentos emancipatórios que fossem socialmente aceitos. [...] até mesmo em alguns textos didáticos, ela expressa sua consciência da injusta condição de inferioridade feminina e revela, em sua escrita, que a mulher poderia contribuir, ativamente, para o desenvolvimento da nação (OLIVEIRA, 2008, p. 74).

No romance *A falência*, o patriarca Francisco Teodoro suicida-se, deixando esposa e filhas em uma situação trágica, sem qualquer renda e totalmente desamparadas. Isso faz com que elas se reúnam e trabalhem juntas para conseguirem sobreviver. Assim, a mãe, Camila, cuida da educação das filhas menores, enquanto a filha mais velha e a sobrinha trabalham para sustentar a família.

Já em *Correio da Roça*, Júlia Lopes de Almeida aborda o trabalho feminino na fazenda, onde as personagens, mãe e filhas, por meio da orientação de uma amiga da família, retomam a produção agrícola e realizam várias melhorias na propriedade, as quais beneficiam também a comunidade local, através, por exemplo, da criação de uma escola para os filhos dos trabalhadores. Nessa narrativa, a possibilidade de viverem afastadas da capital, que, inicialmente, pareceu insuportável para aquelas mulheres habituadas à vida urbana, passa a ser uma realidade agradável, pois o ambiente da fazenda é modificado por meio do trabalho constante. Sobre *Correio da Roça*, De Luca (1997) afirma:

Deveríamos ressaltar, aqui, o caráter de cartilha ou de compêndio que este volume adquire quando considerado tanto em seus aspectos intrínsecos como em relação ao conjunto da obra da autora: os temas favoritos da escritora (o progresso feminino, a necessidade de reformulação, de democratização e de transformação social) ressurgem, articulados a um ideário muito bem consolidado (DE LUCA, 1997, p. 297).

Nesta narrativa epistolar, Almeida ainda ressalta a importância da educação feminina e do exercício como formas de manter a saúde física e mental da mulher. De acordo com Vieira (2011, p. 8), “[a] autora [...] contribui para desmistificar a imagem da mulher como um ser

¹⁷ 1ª ed. 1913.

frágil, incapacitado para o trabalho e para a aquisição de novos conhecimentos”. Ao focar a vida simples do campo, a escritora critica os excessos da vida urbana e suas futilidades.

A profissionalização feminina, associada à educação, também é discutida em *Memórias de Marta* (ALMEIDA, 1889[2007])¹⁸. Nesta obra, Júlia Lopes de Almeida retrata o cotidiano das camadas pobres da população, cujas mulheres trabalham para sobreviver. A protagonista, Marta, consegue, por meio da educação, elevar-se à posição de professora, que lhe garante um estilo de vida melhor do que o que a mãe lhe proporcionou sendo lavadeira. Ao narrar suas memórias, Marta enfatiza a sua inadequação ao ideal de mulher. Como não era bela ou nascida em uma família de posses, buscava conseguir, por meio dos estudos, realizar o sonho de se mudar do cortiço e possibilitar à mãe uma vida melhor. O trabalho, para a protagonista e as demais mulheres de sua condição social, não era, pois, uma vergonha, mas uma necessidade.

Lembro-me de que vivíamos nós duas sós; minha mãe engomando para fora, desde manhã até a noite, sem resignação, arrancando suspiros do peito magro, mostrando continuamente as queimaduras das mãos e a aspereza da pele dos braços, estragada pelo sabão. Custou-lhe afazer-se aos maus tratos da miséria. Mas que resignação, depois! (ALMEIDA, 2007, p. 45).

Esta obra de Julia Lopes de Almeida nos revela o lugar de submissão e dependência imposto à mulher pela sociedade patriarcal. Segundo Vieira (2011, p. 6), “o desamparo feminino é diretamente proporcional a sua ignorância intelectual e, sendo assim, é a própria sociedade a responsável pelas dificuldades que as mulheres enfrentam”. Em *Memórias de Marta* (ALMEIDA, 1889[2007]), a melhoria de vida da família ocorre por meio da educação e trabalho da protagonista, que, pôde, então, escolher aceitar ou não o pedido de casamento que lhe foi feito.

Se nos romances já verificamos um comprometimento da autora com a melhoria da qualidade de vida da mulher, isto torna-se mais evidente nas crônicas que escreveu, nas quais Almeida defende abertamente a instrução feminina.

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

¹⁸ 1ª ed. 1899.

Um exemplo disso é um texto publicado em *A Mensageira*, no qual a autora critica o ideal feminino apregoadado em seu tempo:

Dizem que somos débeis (e chegam a convencer-nos) porque somos franzinas, ou porque somos pállidas, ou porque somos tristes! Não se lembram de que tudo isso é effeito de uma educação mal feita, - contra a qual devemos reagir a bem de nossos filhos -, passada no interior da casa, sem exercício, sem convivência, sem jogos, sem despreocupações de preconceitos, sem estudo bem ordenado, sem viagens, sem variedade, sem alegria enfim! (ALMEIDA, 1899, p. 213).

A autora acreditava que a educação feminina serviria tanto para capacitar a mulher para educar os filhos, como para lhe fornecer um meio de sustento em caso de necessidade. Na maior parte de suas narrativas, Almeida veiculou uma crítica à mulher enquanto ornamento, defendendo que apenas pela educação a mulher estaria preparada para desempenhar sua função social. Vê-se que a autora, embora não entrasse em choque diretamente com o papel socialmente definido para as mulheres, criava paralelamente, em suas narrativas, modelos a serem copiados pelas brasileiras, deixando clara a importância de terem uma profissão.

A possibilidade de uma mulher conciliar a administração de um lar com um trabalho literário do mesmo nível qualitativo da produção masculina vinha demonstrar a inconsistência dos mitos machistas que vedavam a todo o gênero feminino o acesso às profissões liberais; o ineditismo de se dispor da presença viva de uma escritora que não se limita à composição de versinhos românticos – mas que participa da vida social e política de seu país, emitindo com franqueza suas próprias opiniões –, torna-a um modelo a ser seguido por toda uma legião de mulheres talentosas que afloram pelo Brasil, especialmente pelas regiões Sul e Sudeste (DE LUCA, 1997, p. 09).

No que tange à sua participação política, Engel (2009, p. 29) afirma que Almeida integrou “a famosa geração dos anos 1870, composta por intelectuais obcecados em pensar a realidade e o futuro do Brasil, a partir de referenciais positivistas, cientificistas e realistas [...]”. Todavia, a autora advogava uma postura conciliatória por parte da mulher e, consequentemente, criticou a ativista Emma Goldman por incitar ações anárquicas. É importante mencionar que a autora advogava a melhoria da sociedade por meio da educação e do trabalho tanto para homens como para mulheres.

Levando em consideração a mensagem direcionada às mulheres que Almeida construiu em seus textos, sua produção adquiriu uma função didática, tanto nos manuais

quanto em seus romances. A diferença consiste no fato de os manuais irem ao encontro dos ideais burgueses, segundo os quais a mulher deveria mostrar devoção à família e submeter-se ao marido, enquanto que, nos romances, a ênfase recai sobre a possibilidade de independência fora do casamento, alcançada por meio do trabalho e da educação.

Na análise que faz das obras *A falência*, *A intrusa* (ALMEIDA, 1908[1994])¹⁹ e *A herança* (ALMEIDA, 1909), Mendonça (2003, p. 282) ressalta a importância da discussão de temas como o casamento e a instrução feminina na obra de Júlia Lopes de Almeida. Mendonça (2003) acredita que a autora fez uso das regras impostas pela própria sociedade para reivindicar melhores condições para as mulheres, condições estas que possibilitariam sua independência em relação ao homem. Assim, Almeida utilizou-se das ideias higienistas/positivistas em voga, que viam na instrução da mulher uma forma de prepará-la para melhor educar seus filhos, ampliando, em algumas obras, a discussão da educação feminina como possibilidade de sobrevivência em caso de viuvez.

No romance *A intrusa*, descobre-se que Alice, governanta contratada por Argemiro para cuidar de sua casa e de sua filha, é uma mulher instruída, tendo sido educada em um colégio na França, e, portanto, é capaz de educar a jovem Maria da Glória. Apesar de desenvolver aí uma profissão que ainda está relacionada ao papel da mulher na sociedade oitocentista, vê-se que, após a morte de seu pai, sua educação foi fundamental para que pudesse sobreviver.

Nesta obra, assim como em outras, Almeida instala o conflito não entre homem e mulher, mas entre duas mulheres, cabendo a uma delas a representação da sociedade patriarcal por meio da manutenção dos costumes, aqui representados pela sogra de Argemiro, que desconfia das intenções de Alice. Para Mendonça (2003, p. 285), “[u]tilizando personagens femininas em posições ideológicas diferentes, a autora obriga a leitora a refletir e se posicionar frente à situação da mulher na sociedade”.

Em *A herança*, por sua vez, a educação é apontada como meio para uma vida diferente. A obra inova ao trazer a educação não com a finalidade de cumprimento pela mulher do seu destino de mãe e esposa, educando os filhos no lar, mas como forma de profissionalização, de realização pessoal. Elisa, a protagonista da peça, casa-se por amor, mas nada herda do marido. Arrepende-se, então, de não ter terminado sua formação de professora, lembrando o tempo de estudante como o mais feliz de sua vida.

¹⁹ 1ª ed. 1908.

Nesta peça, o maior conflito também se desenvolve apenas entre mulheres: Elisa e sua sogra, dona Clementina. Embora esta última não seja feliz ao realizar as funções da mulher na casa, não admite que Elisa aja de forma diferente. Segundo Mendonça (2003, p. 292), “percebe-se que o papel da mulher, como reprodutora de uma ideologia machista, também é colocado em pauta, uma vez que dona Clementina age como homem, controlando tudo”.

Na maior parte de seus romances, a autora representava mulheres de classe média, da qual ela própria fazia parte – mulheres brancas, educadas, que cumpriam seu papel de esposa, mãe e administradora da família²⁰. Contudo, os contos parecem ser o lugar propício para que Almeida explore outras realidades. Assim, na coletânea *Ânsia Eterna* (ALMEIDA, 1903), Almeida deu lugar à representação das minorias, de mulheres pobres e mulheres negras, apresentando personagens que fogem ao estereótipo feminino burguês.

Um exemplo deste enfoque diferenciado é o conto “Os porcos”, cuja protagonista, Umbelina, é uma cabocla de cabelos negros e “tipo de índia” (ALMEIDA, 1903, p. 2). Grávida e rejeitada pelo amante, temia que seu pai cumprisse a promessa de entregar seu filho aos porcos e, por isso, passa a fixar sua atenção nos animais, fugindo deles na hora de dar à luz. Umbelina cogita a possibilidade de matar o próprio filho como uma forma de vingança, “uma vingança doida e cruel aquela que se fixara havia muito tempo no seu coração selvagem” (ALMEIDA, 1903, p. 4). Após o parto, no entanto, a personagem desiste da ideia, mas não suporta a dor e o cansaço e morre, vendo o filho ser carregado por uma porca.

Outros temas estão presentes nos romances da autora: *A família Medeiros* (ALMEIDA, 1919[2009])²¹, por exemplo, enfoca a vida dos escravos brasileiros na cidade de Campinas, apresentando as ideias abolicionistas em voga. O sistema tradicional, baseado no trabalho escravo, é defendido pelo chefe da família, o Comendador Medeiros, a quem Eva, sua sobrinha, opõe-se. A jovem incorpora as inovações tecnológicas à sua fazenda, sendo uma das primeiras a adotar o trabalho assalariado. Além disso, ela representa um novo tipo de mulher, que trabalha e toma decisões, que busca conhecimento através dos serões com a tutora alemã e questiona o casamento sem amor, ou seja, o casamento como uma convenção social à qual a mulher deve se submeter. Na visão de Eva, o casamento de duas pessoas que se amam implicaria em uma união igualitária, condizente com as suas crenças. De acordo com Vieira (2011),

²⁰ Devemos excetuar, conforme já demonstrado, o romance *Memórias de Marta*.

²¹ 1ª ed. 1919.

As idéias de Eva - que defende, por exemplo, a instrução feminina, o tratamento igualitário entre homens e mulheres - revelam, na verdade, valores que farão parte de uma nova ordem social que está para emergir em oposição aos antigos valores defendidos pela tradicional aristocracia rural. Eva simboliza, em seu próprio nome, a renovação, a mudança, o nascimento de uma nova mulher que, instruída, avalia sua realidade e sabe fazer suas próprias escolhas (VIEIRA, 2011, p. 5).

O casamento e a adequação da mulher às normas sociais também são objetos de discussão em *Memórias de Marta*, no qual o discurso da mãe da protagonista apresenta a realidade feminina, segundo a qual “a reputação da mulher é essencialmente melindrosa. Como cristal puro, o mínimo sopro a enturva...” (ALMEIDA, 2007, p. 150). Por esta razão, a mãe de Marta aconselha a filha a casar-se, mesmo que isto não seja necessário economicamente. Depois de refletir sobre a situação, Marta casa-se não só pela segurança que um marido pode lhe oferecer, mas como um ato de vingança contra as expectativas que nunca foram realizadas em sua vida.

O adultério é outro tema frequente nas obras de Júlia Lopes de Almeida. Em *Cruel amor* (ALMEIDA, 1911[1921])²², por exemplo, “a romancista coloca em questão problemas tais quais o ciúme, a diferença racial, a ambição como elementos de desequilíbrio nas relações pessoais e amorosas” (FIGUEIREDO, 2011, p. 2). O ciúme excessivo e o desejo de superioridade e de posse masculino são os principais desencadeadores da traição feminina, levada a cabo pelas personagens Maria Adelaide e Ada.

Em *A Silveirinha* (ALMEIDA, 1914[1997])²³, o tema da infidelidade também se faz presente objetivamente por meio da personagem Xaviera e é sugerido em relação à personagem Silveirinha. Contudo, o final das narrativas diverge na consequência das faltas cometidas pelas personagens. Se em *Cruel Amor*, Maria Adelaide é punida por sua transgressão com a morte, a Silveirinha arrepende-se e aceita o destino de mulher que lhe é imposto socialmente, ou seja, o casamento sem amor.

O tratamento dado ao tema do adultério feminino ganha maior visibilidade nas crônicas reunidas em *Eles e elas* (ALMEIDA, 1910[1922])²⁴ e no romance *A falência*, nas quais coloca-se como um questionamento do duplo padrão de moralidade da sociedade brasileira de então. Nas crônicas de *Eles e elas*, o discurso das personagens femininas ataca a infidelidade masculina, não aceitando de forma calada o sofrimento que lhes é imposto: “Meu

²² 1ª ed. 1911.

²³ 1ª ed. 1914.

²⁴ 1ª ed. 1910.

marido não pode resistir ao vício do amor. As mulheres fascinam-o, como os jacarés às crianças. Ele vive alheado a mim, no deleito de suas paixões de aluguel ou de empréstimo, é o que lhe posso afiançar” (ALMEIDA, 1922, p. 14).

O comportamento feminino determinado pela sociedade da época em relação ao adultério masculino era o silêncio e a aceitação. A mulher não deveria confrontar o marido, mas, pelo contrário, deveria silenciar e dedicar-se ao lar sem descuidar dos filhos. Contudo, conforme alerta Figueiredo (2007), o simples fato de permitir que suas personagens verbalizem o desagrado já se constitui um marco para a época.

Em algumas das crônicas presentes nesta coletânea, percebemos que o adultério masculino é apresentado como motivo para uma possível traição feminina. Em "Já desanimei", por exemplo, a esposa desiste da traição por saber que seu marido lhe é fiel. Desse modo, não haveria uma justificativa, caso fosse descoberta, para o seu ato. Como analisa Figueiredo: “Na verdade, Júlia deixa implícito que a falta de coragem da personagem em enganar o marido está relacionada muito mais à ausência de provas da infidelidade do esposo que pelo remorso em trair um homem sincero [...]” (FIGUEIREDO, 2007, p. 3).

No romance *A falência*, o leitor trava contato primeiramente com o adultério cometido por Teodoro, que se relaciona com Sidônia, de quem havia sido amante quando solteiro. No entanto, posteriormente, compreendemos que houve outras traições, as quais servem como justificativa à infidelidade de sua esposa, Camila. Em seguida, é apresentado o relacionamento entre Camila e o médico da família.

Em uma de suas obras mais relevantes, *A viúva Simões*, Júlia Lopes de Almeida enfatiza as prescrições às mulheres brasileiras, o que se dá pela representação de uma viúva e o ressurgir de uma paixão há tempos esquecida. Telles (2008) resume a narrativa dizendo que

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

Conforme a estudiosa destaca, a transgressão da personagem acaba punida, revelando, portanto, o destino daquelas que ousavam transgredir os papéis impostos socialmente.

Percebemos que a autora se coloca de forma ambígua acerca da condição da mulher na sociedade oitocentista por meio de discursos que ora ratificam e ora questionam o ideal feminino. Soihet (2004) identifica que, em alguns de seus trabalhos, especialmente aqueles de

caráter pedagógico, Almeida parece defender uma posição subordinada para a mulher, o que se opõe a trechos de romances que revelam uma análise crítica da forma como homens e mulheres se relacionavam. Logo, podemos ver a obra de Júlia Lopes de Almeida como um reflexo das contradições e complexidades presentes na sociedade carioca finissecular, na qual encontramos mulheres vivendo “num universo prenhe de transformações, que estas se dispunham a acompanhar, ao mesmo tempo em que a força da tradição não deixava nelas de se manifestar” (SOIHET, 2004, p. 3).

É fato que Júlia Lopes de Almeida não assumiu, em suas obras, uma postura radical no que concerne às aspirações emancipatórias femininas, razão pela qual conseguiu ser publicada pela imprensa local e por grandes editoras. Essa postura levou Mancilha (2012, p. 66-67) a enfatizar o caráter de “ajustamento” das ideias expressas pela escritora, que não preconizava que as mulheres negassem o seu papel de esposa e mãe, mas conciliassem essas funções com o desenvolvimento intelectual. Desse modo, Mancilha afirma não haver um caráter revolucionário nas propostas de Almeida, já que a autora não rompe com os valores de sociedade patriarcal de sua época.

Por meio de personagens femininas vistas como dissonantes, a própria escritora reivindicava uma autonomia a ser apreendida não como um embate entre as supostas funções femininas, mas sim, como um complemento às possibilidades de realização da mulher por meio do casamento e da maternidade (MANCHILHA, 2012, p. 79).

Outro modo de compreender a questão é perceber que Almeida utilizou-se de uma estratégia que pendia para o conselho, ao invés do confronto com as ideias vigentes a respeito do feminino. Seu discurso pode nos parecer ameno hoje em dia, o que não quer dizer que não contenha em si uma mensagem inovadora em prol dos direitos da mulher. Segundo De Luca (1999b),

[...] Júlia Lopes realizou, através de seus escritos, o “feminismo possível” dentro do quadro histórico-social específico de sua época: embora suas preocupações com a redefinição do lugar da mulher na sociedade possam parecer-nos hoje ultrapassadas e conformistas, efetivamente não era assim para seu tempo (DE LUCA, 1999b, p. 298).

Sobre o adjetivo “possível”, utilizado para designar, senão limitar, o alcance do discurso almeidiano, Eisenhart (2006, p. 50) afirma que Almeida, apesar de não confrontar os padrões vigentes, não se colocava nos “bastidores” do patriarcado. A autora, assim como

outras escritoras mulheres, teria se aproveitado de modelos do cânone, essencialmente masculino na época, para lançar seu lado criativo sem ser considerada uma ameaça.

Júlia Lopes de Almeida [...], utilizando os modelos convencionais masculinos, apresenta uma ficção feminina que reúne os movimentos literários e ideologias sociais e científicas de sua época adaptando-as a um feminismo que não é confrontante com os padrões vigentes, mas também certamente não se enquadra nos ‘bastidores’ do patriarcado brasileiro (EISENHART, 2006, pág. 50).

Concordamos com a opinião de que a conduta moderada da autora visava garantir sua acolhida por parte do público leitor, evitando confrontar os valores patriarcais. Mas, acreditamos que, por meio das brechas que a ficção lhe proporcionava, Almeida realizou o questionamento desses mesmos valores.

De forma astuciosa, dispersa, foi Júlia Lopes constituindo a rede de uma anti-disciplina, buscando aproveitar as “ocasiões”, as possibilidades oferecidas para garantir o exercício de direitos às mulheres, processo no qual a educação constituiu-se em elemento privilegiado para o surgimento de uma consciência de gênero. Fato que não exclui o seu conservadorismo em termos de classe, de gênero e etnia em inúmeras situações (SOIHET, 2004, p. 11 – grifo da autora).

Baseada no pensamento de Bakhtin (1998), para quem a literatura é um campo de energia em que ocorre uma luta constante entre forças centrípetas, que resistem ao movimento, e forças centrífugas, que anseiam pela mudança, Cavalcanti (2001) verifica, na escrita de Almeida, a existência de uma tensão constante entre o estável e o movimento. Isso ocorre, principalmente, na forma como a autora retrata a mulher em seus romances, pois

[a] o mesmo tempo em que reforça alguns padrões adstritos à mulher - bondade, honra, delicadeza, firmemente vinculados às construções católicas sobre o feminino, propõe outros qualificativos - inteligente, forte, combativa, entre outros -, vislumbrando já, no final do século XIX e início do XX, os novos papéis sociais que a mulher chamaria para si (CAVALCANTI, 2001, p. 126).

Os dois discursos almeidianos podem, pois, ser lidos como uma estratégia de avanços e recuos adotada pela escritora, que conseguiu na prática diária conciliar o papel de esposa e mãe com o de uma nova mulher, ou seja, daquela que tem na educação e na carreira profissional maiores oportunidades de realização. Assim, para Telles (2008), as ambiguidades presentes nas obras de Júlia Lopes de Almeida são um reflexo de suas próprias experiências

enquanto mulher que tentava conciliar os diferentes papéis de escritora e esposa, mãe e dona de casa perfeita.

Embora afirme-se frequentemente que Almeida foi completamente esquecida após sua morte, é possível encontrar antologias que reproduzem alguns de seus contos. Além disso, seu nome foi inserido em alguns dicionários literários e suas obras têm se tornado objeto de estudos acadêmicos. De todo modo, acreditamos que as menções feitas à autora não foram suficientes para manter o interesse que sua obra parece ter despertado no público leitor da *Belle Époque*. Passamos a apresentar, então, algumas informações sobre a forma como a produção de Almeida foi percebida ao longo do tempo.

Inicialmente, Costruba (2010a) identifica três principais críticos contemporâneos a Júlia Lopes de Almeida. Eles eram: José Veríssimo, que sempre elogiava a autora, e Araripe Júnior e Sílvio Romero, que a ignoravam completamente.

Depois da morte de Taunay, de Machado de Assis e de Aluísio de Azevedo, o romance no Brasil conta apenas com dois autores de obra considerável e de nomeada – D. Júlia Lopes de Almeida e o Sr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe prefiro de muito D. Júlia Lopes (VERÍSSIMO, 1919, p. 217-220).

Veríssimo (1919) aponta Júlia Lopes de Almeida como uma grande escritora no ensaio “Um romance da vida fluminense”, publicado em *Estudos de literatura brasileira*.

Não podemos afirmar se têm razão os que declaram que Júlia Lopes de Almeida foi nossa George Sand. Parece-nos mesmo, que não há motivos para, nesse terreno, se fazer comparações e traçar paralelos. Júlia Lopes de Almeida dispunha de personalidade própria, virtude que se evidencia principalmente em seus contos e novelas curtas. Sua obra reflete com brilho e colorido uma época da vida da burguesia rica do Brasil, sem preocupação de crítica social, é verdade, mas com profundo sentimento e compreensão de nossos costumes, preconceitos e falhas. Por vários motivos, pois, Júlia Lopes de Almeida é uma das principais figuras femininas da literatura brasileira (VERÍSSIMO, 1910, p. 149).

Discordamos do autor, no entanto, quando diz que Almeida não fazia crítica social, pois embora as críticas presentes em suas obras literárias não sejam tão ferrenhas como a de escritores como Lima Barreto, Almeida não deixava de tratar de temas sociais, já mencionados e discutidos neste capítulo.

Sobre a publicação de *Ânsia eterna*, José Veríssimo (1902) afirma que “de todas as nossas literatas, a sra. Julia Lopes parece-me a única realmente bem dotada para o genero de

contos e romances. Ella escreve bem, [...] tem a intelligencia das coisas, e uma virilidade sem a qual as escriptoras descambam facilmente no pueril asneirado”. Entende-se, a partir desta crítica, que, ao qualificar a escritora, Veríssimo precisa lhe atribuir qualidades masculinas, modo encontrado por muitos críticos para distinguir a produção de uma autora daquela considerada tipicamente feminina e, conseqüentemente, sem valor literário. De todo modo, apesar de favorável à autora, Veríssimo não a inclui em *História da Literatura Brasileira* (VERÍSSIMO, 1916).

Assim como já exposto em relação à produção literária feminina, Agripino Grieco (1947) considerava a obra de Almeida inferior. Já para Afrânio Peixoto (1940, p. 99), a autora se enquadrava na literatura “sorriso da sociedade”, refletindo o espírito da sociedade burguesa. Contrapondo-se a esses críticos, no ano de 1933, Mariana Coelho publica a obra *A evolução do feminismo*, na qual cita Júlia Lopes de Almeida, oferecendo o seguinte comentário sobre a autora:

Considerada a primeira escritora brasileira da atualidade, é Júlia Lopes de Almeida, que desde muito nova se dedicou com reconhecido talento às letras. As suas publicações, quase todas em prosa, são muitas e nelas se tem notabilizado principalmente como romancista. É também distinta e brilhante conferencista. A sua reputação de fina intelectual tem ecoado fora do Brasil (COELHO, 2002, p. 331).

Em *História da Literatura* (1938)²⁵, Sodré cita o nome de Júlia Lopes de Almeida e, ao comentar sobre a escritora, diz que “teve destaque nos dois primeiros decênios do século, escrevendo particularmente para o público feminino” (SODRÉ, 1969, p. 513). Um pouco mais tarde, Miguel-Pereira (1957) reconhece a importância da autora brasileira:

Júlia Lopes de Almeida, na verdade, é a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu com os críticos e com o público; todos os seus livros foram elogiados e reeditados, vários traduzidos (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p. 255).

Miguel-Pereira destaca *A família Medeiros* e *A falência* entre os romances de Almeida por seu apuro na elaboração das personagens e dos ambientes e afirma ser *Ânsia eterna* a sua melhor obra, “aquela em que, sem nada perder de sua singeleza, ela aproveitou com mais arte

²⁵ A data da primeira edição desta obra é 1938. Em nossa citação, utilizamos uma versão mais atual, cuja edição data de 1969.

os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p. 271).

Por outro lado, a autora é esquecida por Sílvio Romero nas edições de *História da literatura brasileira*²⁶, que inclui o nome de algumas mulheres, a maioria delas não sendo escritoras, mas esposas, mães e filhas de escritores. Conforme Ruffato (2008a; 2008b), o nome de Almeida tampouco foi incluído em *A literatura no Brasil* (1986), de Afrânio Coutinho e Eduardo Faria de Coutinho, nem em *História concisa da literatura brasileira* (2000), de Alfredo Bosi, também não consta em *História da literatura brasileira* (1989), de Massaud Moisés, nem em *Formação da literatura brasileira* (1997), de Antônio Cândido, ou em *A literatura brasileira: origens e unidade* (1999), de José Aderaldo Castello. Foi mencionado, todavia, em *História da inteligência brasileira* (1976), na qual Wilson Martins (MARTINS, 1996, p. 384) afirma ser necessário realizar uma releitura e reavaliação de suas obras.

Em artigo publicado no jornal *Rascunho*, Ruffato (2008a) relativiza o sucesso de Júlia Lopes de Almeida, apontando que a autora viu poucas obras suas serem reeditadas, apenas os romances *Memórias de Marta*, *A intrusa* e *Cruel amor* e o livro de contos *Ânsia eterna*. Também nos informa que foram escassas as traduções de suas obras, entre elas as traduções dos contos “As rosas”, “Os porcos” e “A caolha” e dos romances *Memórias de Marta* e *A família Medeiros*. Contudo, dado o contexto histórico e social aqui já discutido, em especial o espaço ocupado pela mulher na sociedade da *Belle Époque*, discordamos do crítico, que, a nosso ver, anacronicamente, demanda mais reedições e traduções das obras de Almeida em um período em que, como já mencionado, escritores de modo geral, alguns hoje canonizados, encontravam dificuldade para serem publicados.

A opinião do crítico contrapõe-se à avaliação de Needell (1993), que apresenta Júlia Lopes de Almeida como um membro da elite literária brasileira, cujo único diferencial em relação aos demais era o seu sexo. Segundo Needell (1993, p. 247), Júlia Lopes foi reconhecida pelos seus contemporâneos devido à produção de romances pós-naturalistas, os quais “com frequência abordavam o declínio traumático das famílias cariocas, e foram sendo comparados favoravelmente aos de Eça de Queirós, o proeminente naturalista português” (op. cit.).

²⁶ A primeira edição da obra foi publicada em 1888. A segunda edição, melhorada pelo autor, em 1902. As demais edições foram publicadas após o falecimento do autor.

Ruffato (2008b) afirma também que os livros da escritora que mais fizeram sucesso são aqueles chamamos de paradidáticos, *Contos infantis* (ALMEIDA; VIEIRA, 1886[1920])²⁷ e *Histórias da nossa terra* (ALMEIDA, 1907[1930])²⁸. Embora não tenha incluído em seu comentário, podemos citar, entre as obras de maior repercussão da autora, os manuais *Livro das noivas* e *Livro das donas e donzelas*. De todo modo, o crítico reconhece o valor de Almeida, reforçando a necessidade de maiores estudos sobre sua obra.

Disse anteriormente que considero Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) um dos escritores mais injustiçados da literatura brasileira. E creio mesmo que, colocada ao lado dos mais importantes autores da virada do século 19 para o 20, como Coelho Neto (1864-1934), Graça Aranha (1868-1931) e João do Rio (1881-1921), sua obra sobressaia, pela expressão política, coerência temática e excelência estética. Nisso, talvez se ombreie a Lima Barreto (1881-1922), tendo feito pela reflexão do papel da mulher na sociedade brasileira o que aquele fez pela questão do negro, com sua denúncia veemente contra o preconceito racial (RUFFATO, 2008b, s.p.).

Além disso, cabe mencionar que Júlia Lopes de Almeida participou das discussões que levaram à fundação da Academia Brasileira de Letras na época de sua criação por Lúcio de Mendonça, sendo incluída na primeira lista de nomes dos possíveis candidatos às cadeiras desta associação. No jornal *República*, de 6 de março de 1897, lê-se o seguinte comentário de Lúcio Mendonça (1897 *apud* VENÂNCIO FILHO, 2006):

Para concluir, uma nota de tristeza. Na fundação da Academia de Letras, era idéia de algum de nós, como Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, admitirmos a gente de outro sexo, mas a idéia caiu, vivamente combatida por outros, seus irredutíveis inimigos. Com tal exclusão ficamos inibidos de oferecer a espíritos tão finamente literários como as três Júlias o cenário onde poderiam brilhar (MENDONÇA, L. 1897 *apud* VENÂNCIO FILHO, 2006, p. 10).

As três Júlias a quem o literato se referia eram Júlia Lopes de Almeida, Júlia Cortines e Francisca Júlia. As duas últimas teriam sido indicadas posteriormente para a ABL, mas suas candidaturas, assim como a de Almeida, foram negadas com base no fato de que a Academia não aceitava mulheres. Em 1911, o nome de Almeida foi novamente sugerido, desta vez por Salvador de Mendonça, mas o pedido foi novamente indeferido.

²⁷ 1ª ed. 1886.

²⁸ 1ª ed. 1907.

O lugar da autora na academia teria sido ocupado por seu esposo, Filinto de Almeida, poeta português naturalizado brasileiro. Não questionamos aqui o valor de sua produção e o merecimento de sua indicação, porém, o poeta mesmo admite, em entrevista a João do Rio para *O Momento Literário*, que não deveria ser ele a estar na Academia, mas ela. (RIO, 1994, p. 11). Com base no exposto, não podemos concordar que Almeida não tenha obtido o reconhecimento de seus coetâneos ou do público leitor.

Em uma visão crítica posterior ao modernismo, percebe-se que a produção literária da *Belle Époque* foi pouco valorizada. A geração que efetivamente publica neste período ficou conhecida por não trazer inovações de estilo ou temática, caracterizando-se, de fato, por ser uma literatura de transição, que sucede o Naturalismo e antecede o Modernismo. Isso favoreceu a ausência de maiores informações sobre os autores do período nos manuais e enciclopédias que tratam da história da Literatura no Brasil. Verificamos que o Pré-modernismo

[...] tem sido em geral negligenciado. Herdeiros do modernismo, leitores e críticos recentes normalmente aceitam a condenação modernista do *fin-de-siècle* brasileiro como um período afetado e superficial, apesar de alguns registrarem, ocasionalmente, sua importância antecipatória (NEEDELL, 1993, p. 215).

Certamente, a falta de reedições das obras de Júlia Lopes de Almeida após o seu falecimento colaborou para o apagamento de seu nome e sua não inclusão no cânone. O resgate de sua produção vem acontecendo atualmente por meio da reedição de suas narrativas, publicadas pela Editora Mulheres, como parte de um projeto desenvolvido pelo GT Mulher e Literatura, da ANPOLL, e por meio da publicação de vários estudos, desenvolvidos em nível acadêmico, que buscam ampliar a fortuna crítica da autora. Passamos, então, a relacionar estes textos, que serviram de fonte para nossa pesquisa e que certamente poderão ajudar aqueles que se dedicam ao estudo da autora carioca.

A primeira pesquisa envolvendo a obra de Júlia Lopes de Almeida que podemos citar é a tese de doutorado de Norma Telles, defendida em 1987. Nela, a pesquisadora estuda a obra de dez escritoras brasileiras do século XIX, entre elas a de Júlia Lopes de Almeida, com o intuito de analisar a escrita de autoria feminina, impulsionada por um projeto de resgate de escritoras do passado. Telles (1987) nos apresenta as protagonistas dos romances almeidanos, analisando as temáticas de suas obras, e discute a forma didática como escrevia. Sua pesquisa

foi posteriormente publicada no volume *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil* (2012).

Em 1995, Leonora De Luca apresenta o relatório de pesquisa de iniciação científica intitulado “Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e o feminismo no Brasil na virada do século” (DE LUCA, 1995), no qual se detém sobre a produção de Almeida no período em que a autora morou em Campinas, realizando um estudo sobre a relação entre o espaço social e o espaço ficcional. Sua pesquisa de mestrado é a continuação desse trabalho. Na dissertação, “‘*A Mensageira*’: uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira” (1999a), o interesse recai sobre o posicionamento sociocultural das escritoras que colaboravam com a revista *A Mensageira* frente ao processo de modernização das metrópoles brasileiras. Embora o foco de seu estudo não seja a escritora Júlia Lopes de Almeida, esta é citada pelo fato de ter escrito assiduamente para a revista mencionada. Suas crônicas estão presentes como *corpus* da pesquisa de De Luca (1995).

Júlia Lopes de Almeida também é mencionada na pesquisa de Barbara Heller sobre a mulher leitora no Brasil: “Em busca de novos papéis: imagens da mulher leitora no Brasil (1890-1920)” (HELLER, 1997). Após analisar a educação feminina no Brasil e os perfis de três escolas femininas do século XIX, o Colégio Pestana, o Colégio Sion e o Colégio Coração de Jesus, a pesquisadora passa a uma análise do feminismo no Brasil, quando se centra na presença de personalidades como Nísia Floresta, Luciana de Abreu, Maria Lacerda de Moura, Bertha Lutz e Júlia Lopes de Almeida. A tese conta ainda com um capítulo final sobre as mulheres leitoras e a construção do espaço feminino de relevante importância para o estudo que desenvolvemos.

Já citado neste capítulo, Nadilza Martins de Barros Moreira realizou um estudo sobre as autoras Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin que se constituiu em tese de doutorado (MOREIRA, 1998), sendo posteriormente publicado pela Editora da UFPB em 2003. A pesquisa versa sobre a condição feminina, discutindo o papel do positivismo na criação de um ideal feminino propagado por meio das obras da autora. Nessa publicação, Moreira (1998) reconhece que, em algumas obras, Almeida conseguiu, por meio de uma estratégia de avanços e recuos, avançar na reivindicação de direitos como a educação e o trabalho femininos.

Contamos também com a dissertação de Érica Schule Ribeiro (RIBEIRO, E., 1999): “O olhar visionário e o olhar conservador: a crítica social nos romances de Júlia Lopes de Almeida”. Nela, a pesquisadora defende a presença de ideias conservadoras e progressistas na obra de Almeida, uma vez que, ao mesmo tempo em que a autora advoga a favor de valores

tradicionais ligados à família, da mulher, exercendo o papel de mãe e esposa em obras como *A intrusa*, *A família Medeiros* e *A falência*, por exemplo, coloca-se a favor do fim da escravidão e escreve compêndios ecológicos nos quais defende a reforma agrária.

Ainda no século passado, a pesquisa de mestrado de Rosane Saint-Denis Salomoni (1999) tem como foco a obra *A Silveirinha*, na qual estuda a figura do narrador sob a perspectiva dialógica de Bakhtin. A estudiosa apresenta as diferentes formas de pensar e agir de homens e mulheres, enfocando a relação da voz narrativa com as personagens. A tese resultante foi defendida em 1999 com o título “Sob o olhar do narrador: representações e discurso em *A Silveirinha*, de Júlia Lopes de Almeida”.

Dando sequência, no doutorado, à pesquisa sobre a autora carioca, Salomoni defende, em 2005, a tese “A escritora / Os escritos / A escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira”. A pesquisa divide-se em duas propostas: inicialmente, fornece informações sobre a produção da autora, os temas trabalhados em suas obras, sua visão de mundo, assim como uma revisão da crítica contemporânea à autora e da crítica atual – até 2005 –, enfocando então as linhas de pesquisa que compunham a produção acadêmica. Em um segundo momento, a análise recai sobre três obras da autora, *Memórias de Marta*, *A família Medeiros* e *Cruel Amor*, com base nas quais a pesquisadora busca compreender o posicionamento estético-metodológico de Almeida em relação às mudanças em desenvolvimento na sociedade brasileira.

O romance *A falência* é a obra estudada na dissertação de Viviane Arena Figueiredo, “Júlia Lopes de Almeida: o adultério feminino em *A falência*” (FIGUEIREDO, 2006). Nela, a estudiosa discute a infidelidade feminina, assim como as relações familiares e os papéis sociais de seus membros. Ainda, Figueiredo apresenta considerações sobre o trabalho e a educação feminina e sobre a visão da maternidade na obra. O adultério, que era visto como uma transgressão às normas sociais vigentes, recebia na literatura de então uma punição correspondente. A pesquisadora realiza uma análise dos motivos que levam Camila, a protagonista, a cometer adultério, levantando questões relacionadas ao casamento por conveniência, à insatisfação conjugal e à dependência da mulher em relação à figura masculina. Segundo a pesquisadora:

Júlia mostra que a geração de Camila, ao casar-se, longe de conquistar qualquer tipo de liberdade ou privacidade, somente passava da proteção do pai a do marido. Suas vontades, desejos e necessidades eram minadas pela subserviência que devia ser prestada a um único homem, consagrando assim o tão conhecido destino de mulher (FIGUEIREDO, 2006, p. 13).

A obra de Almeida também constitui-se em *corpus* da tese de doutorado de Patrícia Santos Hansen, “Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República” (HANSEN, 2007). O livro *Histórias da nossa terra* (ALMEIDA, 1907[1930]) figura entre obras de autores como Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Sílvio Romero, contemporâneos de Almeida, que se dirigiam ao público infantil na intenção de formar os cidadãos da pátria. Desse modo, Hansen (2007) propõe analisar a construção de um ideal da infância brasileira em textos produzidos no Brasil entre a Proclamação da República e o início dos anos 1920, textos que assumem, segundo a pesquisadora, “uma feição cívico-pedagógica”. (HANSEN, 2007, p. 11)

Desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, a pesquisa de Romair Alves de Oliveira, “A escritura de resistência em Júlia Lopes de Almeida, *A viúva Simões*” (2008), está centrada na análise de uma das obras de maior repercussão de Júlia Lopes de Almeida, *A viúva Simões*. O pesquisador analisa especificamente a personagem Ernestina e os conflitos vivenciados por ela, uma vez que, na tentativa de (re)viver uma paixão do passado, seu comportamento entra em choque com os valores patriarcais do século XIX. A partir desta análise, desenvolve-se uma discussão a respeito da escrita de autoria feminina no século XIX e da negociação que Almeida estabelece com os valores patriarcais oitocentistas no sentido de conseguir manter sua posição de escritora e ser publicada. Esse aspecto de sua escrita é entendido por Oliveira como uma estratégia de resistência, a qual se materializa também no texto literário.

Escrita em língua espanhola e defendida na Universidade do Texas, em 2009, a tese de Emilia Isabel Arce é constituída por um estudo comparativo de obras de autoras brasileiras e argentinas, por meio das quais a pesquisadora questiona a representação da maternidade durante regimes autoritários. Arce (2009) escolheu duas obras de autoras argentinas, *La hija del mashorquero* (1865), de Juana Manuela Gorriti, e *Uno* (1961), de Elvira Orpheé, e duas outras obras brasileiras, *A família Medeiros* (ALMEIDA, 1919[2009]), (1919) de Júlia Lopes de Almeida, e *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles. Segundo a pesquisadora, a escolha de tais obras se deu por delinearem os períodos em que o discurso patriarcal sobre o papel da mulher na sociedade girava em torno dos conceitos tradicionais de feminilidade e por revelarem a insistência das mulheres em evitarem tais conceitos (ARCE, 2009, p. viii).

Já a tese de Michele Asmar Fanini (2009) discute a presença feminina na Academia Brasileira e Letras, enfocando particularmente o momento de consolidação dessa instituição,

quando, como já vimos, o nome de Júlia Lopes de Almeida foi indicado para preencher uma das vagas existentes. A partir desta discussão, a pesquisadora apresenta também outros elementos que atestam a configuração marcadamente androcêntrica da ABL. A mesma instituição rejeitou a candidatura de Amélia Belaviláqua em 1930 e a elegibilidade feminina foi aprovada apenas em 1976, contando com poucas mulheres a vestirem o fardão da academia até o presente momento. Embora não tenha como foco a análise de obras de Júlia Lopes de Almeida, a atuação desta autora no cenário literário do início do século XX é ressaltada, dando ênfase à sua produção literária e sua participação na formação da ABL.

A tese de Jussara Parada Amed, “Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)” (AMED, 2010), defendida na área de História, enfoca a recepção da obra de Júlia Lopes de Almeida na época de sua publicação e as ideias positivistas veiculadas pela autora em sua produção literária. Inicialmente, Amed (2010) afirma haver, nas obras da autora carioca, um discurso direcionado às mulheres e jovens que buscava propagar as novas ideias associadas à República. Entretanto, a pesquisadora verifica que, em obras posteriores, em romances como *A casa verde* (ALMEIDA, 1932), por exemplo, percebe-se um descontentamento em relação às reformas que não teriam ocorrido, levando os autores – Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida – a compararem o Brasil a uma casa mal-assombrada, onde a herança portuguesa ainda se fazia presente. De acordo com Amed (2010),

No aspecto mais amplo, Júlia Lopes escrevia com uma linguagem familiar e simples, temas que sondavam o comportamento político e social. Quanto ao aspecto que abrangia os costumes e tradições, que compulsoriamente mudavam velozmente nos grandes centros urbanos, de postura reformista, a romancista acreditava nos projetos de modernização protagonizados pela ciência, em seu estrito vínculo com a ordem social urbana e rural (AMED, 2010, pp. 23-4).

Ao longo dos capítulos de sua tese, Amed enfoca a educação brasileira no século XIX e sua relação com a produção literária. Ela situa a produção de Júlia Lopes de Almeida em meio a outras escritoras e analisa as relações de sociabilidade que a autora estabeleceu com jornalistas e escritores coetâneos. A pesquisadora procede ainda a uma análise das obras da autora, abordando aspectos culturais e temporais relacionados ao cotidiano urbano e à modernidade, além de reservar um capítulo para a análise de sua produção infantil, conectada a um projeto de formação do cidadão brasileiro.

Giane Taeko Mori Rodella (2010) realiza uma pesquisa comparada entre obras de Aluísio Azevedo e Júlia Lopes de Almeida, buscando investigar a formação do *ethos* dos

autores por meio dos enunciadores. A pesquisa insere-se na área da Linguística Geral, tendo por base a semiótica francesa, de matriz greimasiana. Seu foco é a análise de três protagonistas, Philomena, de *Philomena Borges* (1884), Pombinha, de *O cortiço* (1890) – ambas obras de Aluísio Azevedo – e Silveirinha, personagem de *A Silveirinha*, de Júlia Lopes de Almeida. Ao longo do texto, entramos em contato com a produção de outras escritoras do século XIX, que compõe a cena literária oitocentista. A partir disso, a pesquisadora reflete sobre o papel da mulher na sociedade brasileira, detendo-se na formação do discurso masculino e feminino e nas diferenças entre homens e mulheres na sociedade patriarcal brasileira.

Em “Conselho às minhas amigas: os manuais de ciências domésticas de Júlia Lopes de Almeida (1896 e 1906)” (2011), Deivid Aparecido Costruba investiga a imagem da mulher nos manuais *Livro das noivas* e *Livro das donas e donzelas*. Sendo um estudo no campo da História, o foco recai na utilização de tais manuais como forma de ensinar os preceitos higienistas em voga na vira do século XIX para o XX no Brasil, educando as mulheres para aplicá-los no ambiente familiar. Segundo Costruba, “buscou-se analisar os manuais de ciências domésticas da escritora, nos quais padronizou um tipo ideal de mulher – dos segmentos altos e médios” (COSTRUBA, 2011, p. 17). Nesse sentido, o autor da pesquisa procedeu a uma caracterização da mulher brasileira do final do século XIX, para quem os manuais ditavam o comportamento, atitudes e modos. A pesquisa realiza ainda uma importante discussão acerca de literatura pré-modernista, situando a produção de Almeida neste período e em relação aos demais escritores da época.

Um outro estudo de literatura comparada é realizado por Marcelo Medeiros da Silva, “Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?” (2011). O pesquisador analisa as obras *A intrusa* (ALMEIDA, 1908[1994]), de Almeida, e *A sucessora* (1943), de Maria Carolina Nabuco de Araújo. A pesquisa desenvolve-se sobre dois eixos, estrutural e temático. Assim, Silva elenca as categorias do narrador, personagem e espaço no eixo estrutural e os temas educação, trabalho e família, relacionando estes aspectos com o que poderia ser considerada uma escrita bem-comportada.

Por fim, na tese “Variações sobre o mesmo tema: a relação mãe e filha no imaginário das escritoras Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Livia Garcia-Roza” (2011), Josélia Rocha dos Santos propõe estudar a forma como autoras de diferentes séculos – XIX, XX e XXI – representaram a relação entre mãe e filha na literatura. A escolha englobou obras em que esta relação é desconstruída e

representada de forma conflituosa. Entre as obras selecionadas, encontra-se *A viúva Simões*, na qual mãe e filha disputam o amor do mesmo homem, discutida no capítulo três da tese: “Um homem sedutor desequilibrando mãe e filha”. Segundo Santos, essa narrativa reflete “a construção social que estabelece que a mãe deve ser um molde para a filha” (SANTOS, 2011, p. 14). Contudo, Ernestina, embora se esforce inicialmente para se encaixar na figura modelar de mãe, perde o controle por causa da paixão por Luciano, o que traz graves consequências para ambas, mãe e filha.

Elencadas as principais pesquisas realizadas em nível acadêmico que se referem a Júlia Lopes de Almeida, seja à sua condição de escritora e participação na sociedade brasileira ou à análise de suas obras, percebemos um crescente interesse pela autora. Seu nome tem sido citado em compêndios de literatura e, mais recentemente, em obras críticas sobre a literatura da *belle époque*²⁹. Até o presente momento, todavia, não contamos com uma obra biográfica que possa dar conta da vida e da produção literária da autora.

²⁹ cf. Broca (2005) e Needell (2003).

3. CAPÍTULO II – O ESPAÇO FICCIONAL

“Não se encontra o espaço, é sempre necessário construí-lo.”

Gaston Bachelard (2001).

3.1. Considerações teóricas

Um percurso por textos teórico-críticos permite-nos verificar uma evolução na forma como o espaço literário foi e vem sendo utilizado na narrativa romanesca. Considerado inicialmente como pano de fundo para as ações das personagens, ele passou, ao longo do tempo, a ser visto como um importante elemento para compreensão dos múltiplos sentidos a serem atribuídos à obra literária. Para um melhor entendimento dessa categoria, no entanto, faz-se necessário conhecer as atuais definições de espaço literário e também o modo como o espaço tem sido trabalhado pelos autores e analisado por diferentes linhas teóricas.

O termo espaço é utilizado em diversas áreas do conhecimento, como a filosofia, a geografia e a matemática, o que evidencia sua feição transdisciplinar. Segundo Brandão (2013, p. 47), o “conceito assume funções bastante diversas em cada contexto teórico específico”, sem que se possa elaborar um significado unívoco para o tema. Ao mesmo tempo em que isto pode gerar dificuldades, possibilita a articulação do conhecimento produzido sobre o espaço nos diferentes contextos.

Na literatura, pode-se dizer que o espaço é “o lugar (ou os lugares) onde se passam os fatos do enredo” (GOUVEIA, 2011, p. 117), ou, não muito diferente disto, “o lugar onde se passa a ação na narrativa” (GANCHO, 2006, p. 27). Nesse sentido, o espaço é compreendido apenas em seu aspecto geográfico (*espaço físico*). Entretanto, estas definições não dão conta da complexidade da categoria, servindo apenas como uma introdução à mesma, contida em obras que apresentam noções gerais sobre a teoria literária. Além do mais, de acordo com Reis e Lopes (1998, p. 204), o espaço literário integra não apenas os componentes físicos que servem de “cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens”, mas “pode ser entendido, em sentido translativo, abrangendo, então, tanto as atmosferas sociais (*espaço social*) como até as psicológicas (*espaço psicológico*)” (REIS; LOPES, 1998, p. 204, grifo dos autores).

O espaço físico pode estar presente na narrativa por meio de grandes extensões, como

países ou regiões, denominadas por Borges Filho (2007) de macroespaços, e/ou por meio de espaços mais restritos, internos, como o da casa, os microespaços. De acordo com Reis e Lopes, o tamanho do espaço é proporcional ao detalhamento do mesmo, pois “[...] à medida que o espaço vai se particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes” (REIS; LOPES, 1988, p. 205).

Bourneuf e Ouellet (1976) sugerem uma classificação similar dos espaços físicos na narrativa, os quais podem ser fechados ou abertos. Os espaços fechados parecem servir a um tipo de encarceramento do indivíduo e predominam nas obras “mais preocupadas em aprofundar a vida interior das personagens (...)” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 134). Já em obras constituídas pelas aventuras vividas pelas personagens, nas quais as ações estão em evidência, o espaço é aberto e amplo, podendo mudar constantemente.

Certas narrativas podem fixar-se - caso extremo -, para toda a sua duração, num ponto único, como na tragédia clássica, evoluir num raio mais ou menos largo, em locais mais ou menos numerosos, ou não ter outros limites senão os da imaginação ou da memória do autor (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 135).

Os autores afirmam que, por meio dos deslocamentos das personagens, de sua frequência, ritmo, ordem e razão, é possível assegurar a unidade do romance. Em narrativas nas quais as movimentações são escassas, em que as personagens se colocam fixas em um ponto, seus deslocamentos podem ter grande significação, podendo indicar importantes mudanças na trama (cf. BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 135).

O espaço social é constituído pelas relações entre as personagens e destas com o meio. Nas narrativas naturalistas, isso ocorre por meio da “observação, descrição e análise de ambientes que ilustram, quase sempre com intenção de crítica, aquilo que [...] pode-se chamar ‘os vícios e as deformações da sociedade’” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, pp. 79-80). Nesse tipo de representação, os narradores colocam em ação personagens-tipo que exemplificam o ambiente descrito.

Já o espaço psicológico engloba a representação dos pensamentos e conflitos das personagens, e limita-se, muitas vezes, ao cenário de uma mente perturbada. Ele “[...] surge a partir da criação de atmosferas densas e conflituosas, projetadas sobre o comportamento, também ele frequentemente conturbado, das personagens” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, pp. 80-1). Para proceder à representação do espaço psicológico, a voz narrativa utiliza-se da técnica do monólogo interior.

Os diferentes tipos de espaço mencionados são contemplados na definição do termo proposta por Santos e Oliveira (2001, p. 67), a qual se mostra mais completa que as anteriores, colocando em evidência as relações existentes entre o espaço e a personagem. Para os autores, ao situar fisicamente a personagem, a voz narrativa cria o espaço físico; ao situá-la temporalmente, temos o espaço histórico; e, ao narrar as relações entre as personagens, surge o espaço social. Ainda, em relação às características existenciais da personagem, concebe-se um espaço psicológico e, por fim, em relação à forma como a personagem se expressa, tem-se um espaço linguístico. Desse modo, o espaço é constituído por

[...] um quadro de *posicionamentos* relativos, um quadro de coordenadas que erigem a identidade do ser exatamente como identidade relacional: o ser *é* porque se relaciona, a personagem existe porque ocupa espaços na narrativa. Percebemos a individualidade de um ente à medida que o percebemos em contraste com aquilo que se diferencia dele, à medida que o localizamos. Só compreendemos que algo *é* ao descobrirmos onde, quando, como - ou seja: em relação a quê - esse algo *está* (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 68, grifo dos autores).

Ao longo dos séculos XVIII e XIX prevalece o entendimento das artes em geral como uma representação da realidade concreta e da obra literária como documento, de modo que se pôde produzir um estudo historicista da literatura. Nas narrativas escritas até então, as ações do herói tinham grande relevância, sendo priorizada a representação de seus feitos, de sua história no desenrolar do tempo. Isso é facilmente verificável na epopeia, mas também no romance, que herda algumas características do gênero grego. No ensaio “O romance como epopeia burguesa” (1999), Lukács estabelece, como semelhança entre os gêneros, a centralidade da ação. Assim, em relação à forma específica do romance, o teórico afirma que

[t]ratando-se de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza (isto é, não somente a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento desta consciência, em sua ligação dialética com ela), o único caminho adequado é a representação da ação. Porque somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico da consciência, que ele saiba disso ou não, e quaisquer sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência (LUKÁCS, 1999, pp. 94-5).

A crítica literária ocupou-se do espaço, até o século XVIII, como um elemento que servia basicamente à descrição de lugares ou à indicação de uma simples localização. Ou seja, o espaço estava presente na obra como uma série de indicações geográficas, servindo como

simples pontos de referência ao leitor. Nesse sentido, ele era compreendido apenas em sua dimensão física e era estudado em sua relação com os espaços concretos, na medida em que os reproduzia.

Cruz (2014) denomina este tipo de análise de método concretista, ressaltando o emprego de termos científicos advindos da matemática e da geografia no estudo do espaço ficcional. Dentre as análises então realizadas, destacam-se a topologia e a cartografia literárias. A topologia, enquanto estudo e mapeamento dos acidentes geográficos, adentrou a análise literária como “o levantamento das ocorrências espaciais em uma determinada narrativa, sendo classificadas segundo critérios absorvidos da análise do espaço geográfico” (CRUZ, 2014, p. 34). Já a cartografia literária se propunha “a construir mapas das espacialidades presentes nas narrativas ficcionais” (CRUZ, 2014, p. 34). Como pode-se verificar, o método concretista promovia apenas a listagem dos espaços presentes na obra literária e a simplificação de seus significados, uma vez que não estudava as suas características, as funções do espaço e sua relação com outros elementos da obra.

Ao longo do século XIX, devido às mudanças na forma como a sociedade estava estruturada, ao avanço do capitalismo e à consequente individualização do ser humano, as ações das personagens não dão conta de representar a realidade social, sendo necessária uma descrição do ambiente. Borges Filho (2007, p. 13) ressalta que, a partir de então, “as narrativas passam a se preocupar muito mais com inquições psicológicas, com complexos, com atitudes inesperadas e paralelamente a tudo isso, passa-se a uma maior preocupação com os espaços dessa personagem”.

Nas narrativas românticas, por exemplo, o espaço assume uma função caracterizadora, segundo a qual a paisagem descrita estava ligada à vida íntima das personagens, representando por vezes os seus estados de alma. Segundo Volobuef (1999, p. 233), no Romantismo, “a Natureza é tão onipresente que está até no próprio indivíduo”, ou seja, os autores utilizam-se de elementos da natureza para caracterizar a personagem. Um exemplo nítido na literatura brasileira é *Iracema*, personagem de obra homônima, descrita como uma “virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 1979, p. 12). Desse modo, concordamos com Bourneuf e Ouellet (1976, p. 149) quando afirmam que, neste período, “a descrição de lugares ganha uma tal importância que já não pode ser considerada como simples pano de fundo”.

Posteriormente, no Realismo e Naturalismo, o espaço social e o espaço psicológico passam a ser mais explorados nas narrativas. Nas obras que se inserem em tais estéticas, as

personagens são reveladas pelo meio ambiente, que determinava o comportamento e as suas ações. No Naturalismo, especialmente, o espaço “vai ascender ao primeiro plano, a ponto de apagar as personagens ou, pelo menos, de ganhar uma importância superior à do seu estudo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 152). Na prosa naturalista, o espaço torna-se presente por meio de longas e detalhadas descrições que interrompem o fluxo da narrativa.

Ao longo do século XX, a teoria da literatura se consolida e surgem novas correntes teóricas, as quais combatem a representação mimética da realidade e enfatizam os aspectos intrínsecos ao texto. Brandão (2013) afirma que não somente o formalismo russo, mas também o *new-criticism* norte-americano, o estruturalismo, a fenomenologia e a estilística, enquanto vanguardas, recusaram-se a atribuir à arte a função de representar a realidade. Mais especificamente sobre o estruturalismo, o autor comenta:

Assim, se o espaço era entendido como categoria empírica derivada da percepção direta do mundo, conforme a tradição realista-naturalista, vinculada à linhagem positivista do século XIX, ele não despertava especial interesse em um pensamento que, essencialmente antimimético - por conceber a mimese como *imitatio* -, elege o debate sobre a linguagem como alicerce teórico principal (BRANDÃO, 2013, pp. 22-3, grifo do autor).

A crítica literária do século XX privilegiava, portanto, algumas categorias – personagem, narrador, tempo – em detrimento do espaço. Este passa a ser entendido como um aspecto menor, integrante da descrição, a qual, por sua vez, no entendimento de Lukács (1999) e de outros teóricos, opunha-se à narração. Acreditamos, portanto, ser importante verificar de que modo a teoria tratou a descrição ao longo do século XX, já que muito do que foi dito sobre ela refere-se também ao estudo do espaço ficcional. Começamos, pois, com Lukács, que mais enfaticamente aborda a questão:

Todo conhecimento das relações sociais fica abstrato e desprovido de interesse do ponto de vista da narrativa se não se transforma no fator fundamental da integração da ação; toda descrição das coisas e das situações permanece morta e vazia se for apenas descrição de um simples espectador, e não um momento que impulsiona ou retarda a ação (LUKÁCS, 1999, p. 94).

Em *Narrar ou descrever?* (LUKÁCS, 1968), o autor analisa a forma como o espaço está presente em conhecidas obras literárias, observando que, em algumas narrativas, ele pode ser utilizado apenas como cenário para o desenrolar das ações das personagens, do drama vivido por elas, sem que sejam dadas maiores informações sobre o mesmo. Já em outras

obras, verificou um detalhamento dos elementos pertencentes ao espaço, ocorrendo uma pausa na narração, o que acarreta que nenhuma ação relevante seja desenvolvida ali.

Segundo Cotrim (2011, p. 572), Lukács entende que é por meio do romance que se torna possível “configurar a totalidade extensiva da vida, a realidade exterior”, mas isso só ocorre através da representação das ações dos homens. Ao comparar as narrativas realistas às naturalistas, as últimas são consideradas inferiores justamente por conterem muita descrição, a qual afere às coisas e às personagens o *status* de natureza-morta. Assim, na opinião de Lukács (apud COTRIM, 2011), a narração deve prevalecer em relação à descrição uma vez que

[...] a primeira é adequada à resolução dos conflitos em ações humanas recíprocas, ao passo que a segunda conduz à exposição estática de objetos e acontecimentos; ao lado disso, nota-se que a narração conduz o leitor a *viver* os conflitos e destinos dos heróis, enquanto a descrição leva à *observação* de fatos (COTRIM, 2011, p. 582, grifo do autor).

Lukács (1968) retoma Lessing (1998), no *Laocoonte*, reproduzindo parcialmente a discussão acerca da representação do cetro de Aquiles e do cetro de Agamênon por Homero, que ao invés de descrever os objetos, narra a sua história. Ao criticar o excesso de descrição de seus contemporâneos, Lessing (1998) oferece outro exemplo, a representação do escudo de Aquiles, no Canto XVIII da *Iliada*, como uma alternativa à descrição pura, já que

Homero, nomeadamente, pinta o escudo não como algo pronto, perfeito, mas antes como um escudo sendo feito. Portanto, ele lançou mão também aqui do enaltecido artifício de transformar o coexistente do seu objeto em consecutivo e fazer desse modo da pintura monótona de um corpo, a pintura vivaz de uma ação (LESSING, 1998, p. 214).

Conclui-se, então, que para descrever o espaço e os objetos, é importante que o autor relacione-os com os acontecimentos, pois só assim ganham vida poética. Desse modo, “o verdadeiro narrador épico não as descreve [as coisas] e sim conta a função que elas assumem na vida humana” (LUKÁCS, 1968, p. 78). Mesmo quando relacionada à representação das características físicas das personagens e de sua vida interior, o teórico afirma que tal descrição precisa estar ligada às ações desenvolvidas no romance, sendo uma etapa ou consequência destas.

Passemos, agora, às considerações de Genette (2011), teórico estruturalista, que, no ensaio “Fronteiras da narrativa”, estuda a obra literária por meio de três pares de conceitos:

diegese e mímese, narração e descrição, e narrativa e discurso. O autor afirma que a distinção entre narração e descrição não era tão evidente antes do século XIX, quando havia uma mescla entre as duas formas, nas epopeias, nos romances e em outros gêneros literários, estando ambas englobadas no que se denominava diegese (cf. GENETTE, 2011, p. 273). Em sua análise, no entanto, Genette afirma que toda a narrativa comporta representações de ações e acontecimentos, que constituem a narração em si, e representações de objetos e seres, ou seja, aquilo que se conhece por descrição.

Para este teórico, portanto, as operações de narração e descrição se assemelham como formas de representação, diferenciando-se apenas no sentido de que a narração se ocupa de uma sucessão temporal de acontecimentos, enquanto a descrição modula a representação justaposta e simultânea de objetos no espaço. Desse modo,

[...] a narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo acentua o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição ao contrário, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço (GENETTE, 2011, p. 275).

Genette afirma, ainda, que é muito mais fácil conceber um texto puramente descritivo, sem qualquer elemento narrativo, do que o oposto, “pois a mais sóbria designação de elementos e circunstâncias de um processo pode já passar por um esboço de descrição” (GENETTE, 2011, p. 273). Desse modo, ele reconhece a presença da descrição como parte importante da narrativa literária devido à indicação de espaços e de objetos, mesmo que estes surjam por meio da narração de ações e acontecimentos. Logo, o teórico conclui que “a descrição é mais indispensável do que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever (talvez porque os objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento sem objetos)” (GENETTE, 2011, p. 273).

Vale ressaltar ainda que, em relação à maioria dos textos narrativos, não encontramos a descrição sozinha, mas mesclada à narração, complementando-a. Já nas obras em que há predominância da narração, o foco mantém-se nas ações (e não nos espaços, objetos etc.). Por esse motivo, Genette resalta que a descrição “é [...] escrava sempre necessária, mas sempre submissa, jamais emancipada [da narração]” (GENETTE, 2011, p. 273).

É importante ressaltar que não encontramos, no ensaio “Fronteiras da narrativa” (cf. GENETTE, 2011, pp. 265-284), a mesma condenação da descrição presente nos escritos de Lukács. Apesar de submetida à narração, a descrição é considerada parte integrante e

necessária da narrativa, sendo considerada, sob certo ponto de vista, como um de seus aspectos mais atraentes, talvez por estar ligada a uma atitude mais contemplativa, mais “poética”, diante do mundo e da existência (GENETTE, 2011, p. 275).

Genette também percebe uma evolução na forma da descrição, que da época de Homero até o século XIX figurava na obra narrativa muitas vezes como um ornamento. A descrição tinha, inicialmente, uma função puramente estética e, por ser longa e detalhada, aparecia como uma pausa na narrativa literária. Já nas obras realistas, Genette ressalta outra função da descrição: a de revelar e justificar a psicologia das personagens. Temos, portanto, a substituição da descrição ornamental pela descrição significativa.

Sobre esse mesmo tópico, Aguiar e Silva (1976) ressalta a passagem de uma descrição exornativa, presente na retórica barroca e neoclássica, àquela que assume uma função diegética, veiculando “informações sobre as personagens e sobre os objetos, contribuindo para tornar verossímil, para enraizar no real a diegese” (AGUIAR; SILVA, 1976, p. 290). Neste caso, ela apresentaria elementos de ordem causal indispensáveis à explicação das ações. Nesta obra, *Teoria da literatura*, o autor dedica um capítulo ao estudo do romance, no qual o espaço é mencionado em duas ocasiões, na categorização tipológica do romance e como parte da descrição, discutida em um dos itens do capítulo.

Aguiar e Silva (1976) também apresenta os três tipos de romance propostos por Wolfgang Kayser, de ação ou acontecimento, de personagem e de espaço, de acordo com o elemento que se destaca na narrativa. O romance de espaço caracteriza-se, segundo Aguiar e Silva (1976, p. 264), “pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais no qual decorre a intriga”. Os autores, no entanto, discutem a impossibilidade de nos atermos fixamente a tal classificação, uma vez que não conseguimos encontrar um romance que realize de modo puro um ou outro tipo mencionado. Assim, verificamos que o espaço, por meio da descrição, faz-se necessário mesmo quando outra seja a categoria principal, podendo também ocupar lugar de destaque.

O teórico afirma ainda que a descrição e, conseqüentemente, a representação do espaço, estão relacionadas ao ponto de vista ou focalização. Desse modo, tais categorias dependem do narrador, que pode ser onisciente, situando-se fora da temporalidade diegética, ou personagem, quando a descrição está limitada ao que ele vê: espaço, seres ou coisas. O narrador onisciente “se comporta como um cicerone dotado de grande liberdade que vai mostrando ao leitor o que entende que este deve ver e apreciar” (AGUIAR; SILVA, 1976, p. 291). Por outro lado, quando o ponto de vista exposto for o de uma personagem, o romancista

fará uso, segundo Aguiar e Silva (1976), de pretextos como mudanças de luminosidade, movimentação da personagem ou proximidade de um espaço propício à visão, como uma janela, por exemplo, para dar lugar à descrição.

Em Hamon (1976), os pretextos mencionados anteriormente são apresentados como elementos demarcativos da descrição. Assim, quando encarregado da descrição, a personagem pode estar parada – olhando para uma cena, pessoa ou objeto – ou em movimento; pode falar a outra personagem sobre um determinado objeto ou local que conhece; ou pode agir sobre um objeto, cena ou outra personagem, enquanto realiza a descrição. Já quando cabe ao narrador realizar a descrição, ele pode assumir quaisquer das características mencionadas em relação à personagem, ou comportar-se como um descritor (narrador onisciente), escolhendo o que deve ser visto e como deve ser visto. Percebemos, pois, que para Hamon, assim como para Aguiar e Silva (1976), não interessa o espaço ou os objetos em si, mas a forma como a voz narrativa os transforma em discurso.

Com Bourneuf e Ouellet (1976) o espaço ganha uma maior importância. Ao invés de inseri-lo como parte da descrição, os autores reservam um capítulo ao seu estudo, tratando da descrição como meio para representação do espaço. Ocorre, aí, uma pequena mudança de foco que, no entanto, confere maior representatividade ao estudo desta categoria narrativa. Para os autores, a descrição revela

[...] o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objecto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o meio ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 163).

Além disso, Bourneuf e Ouellet criticam o fato de, por muito tempo, a descrição ter sido considerada inferior à narração: “Por uma espécie de lei tácita, admitida pelo leitor e durante longo tempo por uma boa parte da crítica, atribuindo o género romanesco prioridade à narração, a descrição devia ser-lhe estreitamente subordinada” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 148) Para os autores, descrição e narração são operações similares e de mesmo valor.

No mesmo sentido, porém no campo da Semiologia, Lotman (1971) e Barthes (2007) divergem dos autores estruturalistas e de Lukács por conferirem importância ao espaço literário, emancipando-o em relação à narração. Lotman (1971, p. 361) afirma que “[o]s modelos históricos e nacionais linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem de mundo’ - de um completo modelo ideológico, característico

de um dado tipo de cultura”. Barthes (2007), por seu turno, em *Aula*, discorre acerca da impossibilidade de representação do real pela literatura, afirmando que o real pode ser demonstrado, mas não representado. De acordo com Gama-Khalil (2010, p. 222), “com Barthes, aprendemos que as espacialidades de uma narrativa literária não figuram apenas como acessório ou como escravas do discurso narrativo, mas como potencialidades que podem descortinar ideologias sendo revistas, desmascaradas, problematizadas”.

Por último, gostaríamos de apresentar as considerações de Gabriel Zoran (1984), teórico que discorre sobre a descrição enquanto elemento de representação do “mundo reconstruído”. O autor afirma que a forma como o espaço aparece na narrativa é muito complexa e apenas uma pequena parte de sua existência no texto é baseada na descrição direta. Assim, um objeto que é completo e inteiro deve perder um pouco de sua completude para poder ser representado no texto porque “a linguagem não pode dar uma expressão completa à existência espacial de qualquer objeto”³⁰ (ZORAN, 1984, p. 313).

Para Zoran, as informações relativas à descrição do espaço precisam ser organizadas ao longo de uma linha temporal, o que ocorre mais claramente quando, ao invés de uma descrição estática de objetos, temos uma descrição que nos leva de um objeto a outro. Desse modo, o enredo pode ser orientado pelo espaço, ou pela descrição das unidades do espaço. Então, o enredo “[...] inclui rotas, movimentos, direções, volume, simultaneidade etc. e, portanto, é um parceiro ativo na estruturação do espaço no texto”³¹ (ZORAN, 1984, p. 314).

Para este autor, há três níveis de estruturação do texto em relação à reconstrução do mundo: 1. Nível topográfico: espaço visto como uma entidade estática, independente de outros aspectos textuais; 2. Nível cronotópico: estrutura imposta por eventos e movimentos gerando um eixo que leva de um local a outro; 3. Nível textual: estrutura significada dentro de um texto verbal. Estes níveis se organizam de modo vertical.

Ao nos falar da estrutura horizontal do texto, Zoran determina que esta pode ser formada por um espaço total, que abarca todo o mundo do texto, por um complexo espacial e/ou por unidades espaciais, que compõem o complexo espacial. A maior unidade que compõe o complexo espacial é a cena, a qual pode ser formada por diferentes unidades espaciais. De acordo com o autor, “(...) uma cena, no nível topográfico, é um lugar, no nível

³⁰ “Language cannot give full expression to the spacial existence of any object” (Tradução nossa).

³¹ “[...] includes routes, movements, directions, volume, simultaneity, etc., and thus is an active partner in the structuring of the space in the text” (Tradução nossa).

cronotópico, uma zona de ação, e no nível textual, um *campo de visão*”³² (ZORAN, 1984, p. 323, grifo do autor). Por sua vez, um lugar pode ser uma casa, uma rua, uma floresta, uma montanha etc.; a zona de ação define-se não pelos seus limites, mas pela ação desenvolvida nela, podendo se constituir de um espaço único ou de espaços adjacentes; e o campo de visão depende da forma como a ação, o diálogo, o local etc. são apresentados, enfocando a visão de uma ou mais personagens e, assim, relacionando-se ao local ou à zona de ação ou mesmo englobando local e zona de ação. É aquilo que o leitor percebe como sendo *aqui* em oposição ao *lá*.

O conceito de campo de visão resolve, na minha opinião, a ambiguidade causada pela clássica dicotomia entre *descrição* e *narração*, e seu paralelismo automático com o par *espaço* e *ação*. Este conjunto de conceitos é, em grande medida, responsável pela identificação errônea do espaço da narrativa com as seções descritivas, e por excluir a *ação* bem como a maioria dos outros componentes do texto dos fenômenos relativos ao espaço³³ (ZORAN, 1984, p. 326).

Concluída nossa exposição sobre a visão da crítica acerca da descrição, percebemos um interesse crescente em relação ao estudo do espaço literário e de sua representação. De acordo com Brandão (2013), a ênfase nesse tipo de estudo ocorre em meados do século XX, por meio da publicação de várias obras em diferentes áreas de conhecimento – filosofia, antropologia, estética, semiologia, psicanálise –, nas quais os autores passaram a se ocupar explicitamente do espaço literário ou passaram a fazer uso de um léxico de inspiração espacial. Segundo Cruz (2014, p. 16), esse movimento recebeu o nome de virada espacial, cujo propósito era o de substituir a imagem milenar do espaço enquanto uma entidade estática e isolada, por uma representação do espaço relacionada com a vivência histórica e social, dinamizando-o.

Nos últimos anos, vários trabalhos acadêmicos na área de crítica literária, em nível de mestrado e doutorado, têm focado o espaço como categoria analítica. Além destes, outros textos teóricos têm sido produzidos. Entre eles, acreditamos ser importante mencionar a relevância dos estudos realizados por Osman Lins (1976), Oziris Borges Filho (2007; 2009) e

³² “[...] a scene on the topographical level is a *place*, on the chronotopical level a *zone of action*, and on the textual level a *field of vision*” (Tradução nossa).

³³ “The concept of field of vision solves, in my opinion, the ambiguity caused by the classical dichotomy between *description* and *narration*, and its automatic parallelism with the pair *space* and *action*. This set of concepts is to a great extent responsible for the false identification of space in the narrative with the descriptive sections, and for excluding *action* as well as most of the other components of the text from the phenomena relevant to space” (Tradução nossa).

Luis Alberto Brandão (2007; 2013), que contribuíram para um maior conhecimento sobre esta categoria, servindo de base teórica para as pesquisas cujo enfoque recai sobre a análise do espaço literário em narrativas ficcionais.

Brandão (2007) indica quatro formas de abordagem do espaço literário, as quais representam as tendências mais importantes nos estudos teóricos e críticos acerca da literatura ao longo do século XX. A primeira delas é a representação do espaço no texto literário, ou seja, o estudo dos espaços físico, social e psicológico presentes na narrativa. Entre as análises mais difundidas nessa perspectiva, o autor aponta o estudo do espaço urbano e o da identidade cultural, ligados a questões como fronteira, território etc. Ressalta ainda, que uma das formas de análise mais profícuas é “o debate sobre as funções, os tipos e efeitos gerados por procedimentos descritivos em contraposição a procedimentos narrativos (a questão espacial tende a ser vista, predominantemente, como um problema relativo à descrição)” (BRANDÃO, 2007, p. 209), e a análise das polaridades espaciais, definidas como alto/baixo, esquerda/direita, dentro/fora etc., entre outros.

No Brasil, um exemplo deste tipo de análise nos foi dado por Cândido (2010), que reúne, em *O discurso e a cidade*, dois conhecidos ensaios sobre o espaço ficcional, um sobre *L'assommoir*, de Zola, e outro sobre *O Cortico*, de Aluísio Azevedo. Nesses ensaios, Cândido ressalta a importância da descrição no romance naturalista, em que “a narrativa parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem em primeiro plano através das constelações de objetos e dos atos executados em função deles” (CÂNDIDO, 2010, p. 63). Desse modo, ele claramente discorda de Lukács, afirmando que, neste tipo de narrativa, “descrever é narrar” (CÂNDIDO, 2010, p. 63).

Outra abordagem mencionada por Brandão (2007; 2013) é a estruturação espacial, que se relaciona com a forma como a obra está estruturada, prevalecendo uma noção de simultaneidade e de descontinuidade temporal. O autor discute, então, as abordagens de Joseph Frank (2003) e Georges Poulet (1992), que ressaltam o caráter fragmentário da obra literária moderna. Para os autores, a narrativa seria composta de várias partes autônomas que se articulam entre si.

A terceira abordagem relaciona o espaço à focalização, onde prevalece o estudo da visão ou voz do narrador, do lugar de onde se narra e, portanto, entende-se que a voz narrativa é um espaço, o espaço de onde se observa. Assim, na narrativa, o espaço divide-se em dois, o espaço observado e o espaço que torna possível a observação, ou, como define Borges Filho (2007), o espaço da narrativa e o espaço da narração, respectivamente.

Por fim, pode-se abordar o espaço enquanto espacialidade da linguagem. Nessa abordagem, nós nos afastamos da literatura enquanto representação e o foco recai sobre a linguagem em si. Entende-se que há uma especialidade própria na linguagem verbal, que os signos possuem materialidade: “A palavra é uma manifestação sensível, cuja concretude se demonstra na capacidade de afetar os sentidos humanos, o que justifica que se fale da visualidade, da sonoridade, da dimensão tátil do signo verbal” (BRANDÃO, 2007, p. 212).

Os modos de análise do espaço no texto literário apresentados por Brandão englobam ainda, segundo o autor, algumas expansões, ou seja, derivações que problematizam as abordagens apresentadas. A primeira expansão comporta as *Representações heterotópicas*, ou seja, um questionamento acerca de como a literatura faz uso do que é definido como espaço e da possibilidade de espaços extratextuais estarem presentes na obra literária e serem transfigurados, reordenados e transgredidos.

No que se refere à estruturação do texto, temos as *Operações de espaçamento*. Trata-se de saber que outros efeitos de espacialização, além da simultaneidade, são possíveis na estruturação do texto literário. Como exemplo de obras que seguem esta abordagem, Brandão (2007; 2013) cita a noção de obra-em-processo, proposta por Blanchot (1984), o estudo do cronotopo, a junção de espaço e tempo, desenvolvido por Bakhtin (1981; 1988), e a organização textual, segundo o conceito de espaço liso e estriado, proposto por Deleuze e Guattari (1997).

A terceira expansão é a das *Distribuições espaciais*, segundo a qual o espaço define-se como uma visão, uma perspectiva dentro do texto literário, ou como a relação entre as diferentes perspectivas apresentadas. Assim, inquire-se sobre a personagem como espaço e sobre as relações entre personagens e espaço, na medida em que este manifesta a personagem (o espaço do narrador), em que ele é gerado pelas ações da personagem etc. (BRANDÃO, 2007, p. 216). Por último, temos os *Espaços de indeterminação*, onde a percepção espacial se dá com base na relação entre o fictício e o imaginário, conforme estudo de Wolfgang Iser (ISER, 1996).

Com base no exposto, verificamos a importância de compreendermos as relações entre o espaço e as demais categorias literárias para a realização de uma análise profícua. Aliás, segundo Lins (1976, p. 63), a “narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros”. Embora possamos, de acordo com o autor, isolar um dos elementos da narrativa, como o tempo ou o espaço, artificialmente, para analisá-lo de modo mais aprofundado, não devemos perder a noção do todo da obra e

nem podemos ignorar a forma como um elemento afeta os demais.

Faremos, então, uma breve exposição acerca das relações entre o espaço e o tempo, de acordo com o exposto por Zoran (1984), Bakhtin (1981) e Foucault (2000; 2001). Primeiramente, Zoran defende que, no campo extraliterário, espaço e tempo são considerados “aspectos complementares de igual *status*, pertencendo a um campo comum de debate.” (ZORAN, 1984, p. 309, grifo do autor). Contudo, no âmbito da literatura, a relação entre os termos perde a clareza e simetria que possui quando nos referimos à realidade. Ao afirmar que a literatura é basicamente uma arte do tempo, o autor reproduz o pensamento de Lessing (1998), que analisa a pintura e a literatura enquanto diferentes formas de arte, já que a primeira é uma arte espacial e a segunda, uma arte temporal.

Bakhtin, por sua vez, baseia-se no conceito de espaço-tempo de Einstein para criar o de cronotopo (*crono* = tempo, *tópos* = espaço), que, conforme o autor, refere-se às relações entre espaço e tempo expressas artisticamente na literatura³⁴ (BAKHTIN, 1981, p. 84). O conceito de cronotopo pode ser utilizado, em sentido restrito, na análise de narrativas específicas e, em sentido mais abrangente, é visto como formador de gêneros, uma vez que cada gênero do discurso situa-se em um determinado cronotopo. Porém, diferentemente de Einstein, para quem o tempo é a quarta dimensão do espaço, Bakhtin define-o como elemento condutor do cronotopo e, portanto, confere a este superioridade sobre o espaço.

Em “Linguagem e Literatura” (2000), Foucault opõe-se a Bakhtin e a Zoran. O autor questiona a relação entre linguagem e temporalidade e admite que a função da linguagem é temporal, pois mantém, por meio da escrita, o que se diz no tempo. Contudo, o ser da linguagem é espacial porque só existem signos significantes, e seus significados, em um espaço (cf. FOUCAULT, 2000, p. 168). Desse modo, o espaço revela-se como aspecto fundamental na comunicação, pois não é possível exprimir-se senão por meio dele.

Foucault menciona que estamos na época do espaço, “(...) na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso” (FOUCAULT, 2001, p. 411). Embora o passado - principalmente do século XX para trás - seja visto como tendo o tempo por elemento principal, o autor nos lembra que o espaço já é discutido desde a Idade Média, enquanto espaço de localização, sempre organizado e dividido

³⁴ No texto original: “We will give the name chronotope (literally, ‘time space’) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein’s Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely)” (Bakhtin, 1981, p. 84, tradução nossa).

em pares dicotômicos: privado x público, fechado x aberto. O autor afirma, ainda, que essas demarcações persistem, muito embora tenha ocorrido uma dessacralização do espaço por meio dos estudos de Galileu, no século XVII. Assim, para Foucault, ainda vivemos em meios a dicotomias, “entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço do trabalho” (FOUCAULT, 2001, p. 413). Esses são, certamente, elementos a serem verificados quando da análise do espaço literário.

Conforme mencionado anteriormente, outra possibilidade de estudo do espaço envolve a focalização, ou seja, a investigação de como o narrador cria o espaço na obra literária e por meio de quem, narrador ou personagem, este espaço é percebido. Borges Filho (2007) diferencia, como já foi observado, o espaço da narração do espaço da narrativa. Para o autor, o termo narração compreende o ato de narrar e a narrativa, aquilo que foi narrado. Assim, a “narração será sempre feita em primeira pessoa (aqui) ou em terceira pessoa (algures). [...] Muitas vezes, teremos uma projeção do espaço da narração dentro da narrativa, outras vezes esse espaço só será pressuposto, pois quem narra, narra sempre de algum lugar”. (BORGES FILHO, 2007, p. 150).

Em relação ao grau de aparecimento do espaço da narração, Borges Filho afirma que ele pode: 1. aparecer sutilmente; 2. aparecer explicitamente; ou 3. não aparecer. Para o autor, “essas possibilidades ocorrem com narradores em primeira pessoa ou terceira. No entanto, há uma predominância da 1ª pessoa nas duas primeiras possibilidades e predominância da 3ª na última” (BORGES FILHO, 2007, p. 150). Já em relação à coincidência entre os espaços da narração e da narrativa, temos a possibilidade de: 1. Os dois espaços coincidirem; 2. os espaços coincidirem parcialmente; ou 3. Os espaços não coincidirem. Os eixos temáticos do aparecimento e da coincidência se cruzam de modo a produzir as seguintes ocorrências:

1. Espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece sutilmente;
2. Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece sutilmente;
3. Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração que aparece sutilmente;
4. Espaço da narrativa coincide com espaço da narração que aparece explicitamente;
5. Espaço da narrativa coincide parcialmente com espaço da narração que aparece explicitamente;
6. Espaço da narrativa não coincide com espaço da narração que aparece explicitamente;
7. Espaço da narrativa aparece, o espaço da narração, não (BORGES

FILHO, 2007, p. 151).

O tipo de narrador também demarca o grau de objetividade presente na obra. De modo geral, podemos dizer que em uma narrativa em terceira pessoa, o espaço da narração geralmente está ausente, a não ser quando temos um narrador intruso. Assim, a omissão do espaço da narração “reforça o caráter de objetividade que a narrativa em terceira pessoa possui. Quanto mais o espaço da narração aparece dentro da narrativa, mais subjetiva ela se mostra”. (BORGES FILHO, 2007, p. 156). Portanto, o grau máximo de subjetividade ocorre quando temos um narrador em primeira pessoa.

Além destas considerações, a partir do tipo de focalização presente na narrativa, podemos determinar a ambientação/espacialização utilizada. O termo ambientação foi utilizado por Lins (1976) para se referir à forma como o espaço literário é percebido. Posteriormente, Borges Filho (2007) refere-se à ambientação como espacialização, devido à diferença que o autor estabelece entre ambiente e espaço.

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976, p. 77).

De acordo com os autores, Borges Filho (2007) e Lins (1976), respectivamente, existem três tipos de ambientação/espacialização: a franca, a reflexa e a oblíqua/dissimulada. A espacialização franca tem por característica um narrador em terceira pessoa, que é responsável pela descrição, imprimindo um efeito de objetividade à mesma. Nesse tipo de espacialização, o narrador não participa da ação, mas pode estar presente por meio de um discurso avaliativo. O narrador pode, também, transferir temporariamente o ponto de vista para uma personagem, fazendo com que o espaço seja percebido por meio dela, como quando o espaço descrito é aquele que a visão da personagem abarca. De todo modo, temos o discurso do narrador e sabemos que é ele quem continua a narrar e, conseqüentemente, a instaurar o espaço.

Na espacialização reflexa, “os espaços são percebidos através da personagem sem intrusão direta do narrador, exceto se o narrador for também personagem. [...] Nessa modalidade, a personagem pensa ou fala sobre o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 64). Desse modo, a espacialização reflexa poderá ocorrer tanto em narrativas de terceira pessoa ou

de primeira pessoa. É preciso ressaltar que tanto na espacialização franca quanto na reflexa, temos uma pausa na narrativa, que serve à descrição do espaço. Já a espacialização dissimulada aproxima-se do método dramático. Nela, ocorre uma fusão entre narração e descrição, pois “os atos das personagens fazem surgir o espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 65). Como já vimos, esse é o tipo de descrição preconizado por Lukács (1968).

Para Borges Filho (2007), a espacialização pode ainda ser dividida em abundante e moderada e em minuciosa e panorâmica. Na espacialização abundante, mencionam-se os vários elementos que constituem o espaço, enquanto na moderada, as indicações são mínimas. Na espacialização minuciosa, temos os detalhes sobre os objetos que compõem o espaço, enquanto na panorâmica, apenas são apresentadas indicações gerais. Essas distinções são complementadas por Lins (1976), que afirma que a espacialização pode também ser ordenada, quando os elementos são apresentados em uma ordem e não ao acaso, compondo nossa visão do espaço descrito.

Complementando os tipos de espacialização mencionados, Borges Filho menciona a espacialização objetiva e a subjetiva. Se nós não percebemos os sentimentos do narrador em relação ao espaço, a espacialização será objetiva. Ao passo que, “[q]uanto mais o narrador ou eu-lírico demonstram seu sentimento em relação ao espaço, mais a espacialização será subjetiva” (BORGES FILHO, 2007, p. 68). Obviamente, nenhuma obra trará apenas um dos tipos de espacialização, mas ocorrerá a predominância de um dos tipos.

As considerações acerca do espaço da narrativa e da narração e sobre a espacialização estão presentes na obra *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*, de Borges Filho (2007), que, em nossa opinião, é aquela que demonstra, de forma mais completa, as possibilidades de análise do espaço na literatura. Em nossa análise das obras de Júlia Lopes de Almeida, iremos, portanto, fazer uso do viés teórico da topoanálise, como estabelecido por este autor.

O termo topoanálise foi, na verdade, utilizado pela primeira vez por Bachelard (2008, p. 28), que propõe um “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. Na análise fenomenológica proposta pelo autor, estuda-se o espaço enquanto experiência vivida, por meio da percepção do sujeito em sua individualidade, relacionando os espaços internos aos espaços externos. Em Borges Filho (2007), o termo tem seu significado ampliado. Para este autor, a topoanálise não se limita a um estudo psicológico, mas é composta também por “inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc. (...)” (BORGES FILHO, 2007, p. 33). Além disso, a análise do espaço na obra literária abarca tanto a vida íntima como a vida social, englobando as relações da personagem com o espaço seja no âmbito cultural ou

natural.

Na topoanálise, Borges Filho afirma que o espaço literário relaciona-se

[...] tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura [...] Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço (BORGES FILHO, 2007, p. 17).

Cabe ainda ressaltar que é possível considerar a própria personagem enquanto espaço, pois, segundo Lins (1976, p. 68), o espaço literário é “tudo o que, intencionalmente disposto, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade tendendo a zero”.

Com o intuito de esclarecer o uso do termo espaço na topoanálise, podemos ainda compará-lo a outros termos do mesmo campo semântico, como lugar, ambiente, paisagem e território. Os termos lugar e espaço, por exemplo, ganham significados diversos dependendo da área de conhecimento. Na análise literária, contudo, Borges Filho (2007, p. 22) afirma que lugar e espaço podem ser tomados como sinônimos e, portanto, de modo a padronizar nosso discurso, utilizaremos o termo espaço em nossa análise quando estivermos nos referindo ao espaço literário.

Na topoanálise, ao segmentarmos o texto, buscamos identificar os diferentes espaços e as movimentações entre eles. Assim, verificamos a presença dos já mencionados macroespaços e microespaços. Nos macroespaços estão inseridos os países, as regiões ou grandes extensões. Em certas obras, encontramos oposições entre certos macroespaços, como norte-sul, ou entre cidade e campo, por exemplo. Cada macroespaço, por sua vez, será composto por microespaços. Contudo, em uma narrativa, é possível que apenas sejam mencionados os microespaços.

Os microespaços podem ser divididos em cenário e natureza. O cenário é constituído por espaços criados ou modificados pelo homem, são os espaços onde o homem vive. Como exemplo de cenário temos a casa, a rua, a escola, a biblioteca etc. Já a natureza abarca os espaços não construídos pelo homem, ou seja, o mar, a montanha, a floresta, entre outros. Existem também os espaços híbridos, nos quais há uma mescla entre cenário e natureza. É o caso dos jardins, por exemplo.

Sendo cenário ou natureza, o microespaço também pode ser definido como

“ambiente”. Borges Filho examina diferentes concepções do termo, porém, para a toponímia, determina que ambiente é a “soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico” (BORGES FILHO, 2007, p. 50). Desse modo, o autor propõe que 1. cenário + clima psicológico = ambiente e 2. natureza + clima psicológico = ambiente. Portanto, temos um ambiente quando ocorre uma sinergia entre o espaço descrito e a ação ou os sentimentos da personagem.

No que tange à paisagem, seu conceito se associa, segundo Borges Filho (2007, p. 27), a uma forma, ou seja, a uma extensão espacial abarcada pela visão. Além disso, relaciona-se com a vivência do homem no espaço, resultando em uma junção da forma com os valores atribuídos a ela. O conceito de paisagem está ligado à experiência estética, pois envolve a ideia de beleza. Desse modo, para o teórico, é importante verificar em que medida o espaço escolhido é tratado como paisagem, que conceito de belo foi associado a ele e quais os efeitos de sentido possíveis. Para ser paisagem, é necessário que o cenário ou natureza tenha três características: 1. extensão; 2. vivência; e 3. fruição.

Por último, temos o território. Este é “o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço focado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação” (BORGES FILHO, 2007, p. 28). Há uma disputa pela ocupação ou posse do espaço, quando este é um território. Nesse sentido, é preciso questionar-se sobre o que é o poder e como ele é exercido. Borges Filho ressalta que o poder está presente em todas as relações sociais – na família, igreja, estado –, nas quais o poder pode ser exercido como coerção ou sedução. Na coerção, utiliza-se da penalidade ou punição para se colocar uma vontade em prática, enquanto a sedução revela-se mais sutil, uma vez que se dá por meio de “palavras, por carisma, por exemplos, por gestos/carícias, recompensa, ou qualquer outra forma que não inclua punição” (BORGES FILHO, 2007, p. 30). De todo modo, o ponto central da discussão acerca do território envolve um espaço a ser dominado.

De acordo com a quantidade de espaços presentes na narrativa, ela pode ser classificada como monotópica, quando há apenas um espaço, bitópica, quando há dois espaços, ou politópica, quando há a presença de vários espaços pelos quais a personagem se desloca. Um aspecto interessante das narrativas bitópicas é a fronteira. Ela caracteriza-se por “um corte grandioso, longitudinal” (BORGES FILHO, 2007, p. 103), na narrativa, dividindo-a em dois subespaços que não se tornam a dividir e cuja estrutura interna é diferente uma da outra. Além disso, a fronteira é caracterizada pela impenetrabilidade, colocando-se como um obstáculo ao movimento das personagens. Esses obstáculos podem ser de ordem diversa:

social, psicológica, ideológica, física ou econômica.

Borges Filho classifica os tipos de fronteiras em: 1. artificial: a qual é estabelecida artificialmente, sem se levar em conta os acidentes geográficos; e 2. natural: estabelecida por meio de características geográficas, como um deserto, um rio, uma montanha etc. O autor menciona que, nas narrativas literárias, as fronteiras artificiais são mais comuns que as naturais, pois são mais de âmbito psicológico que geográfico (cf. BORGES FILHO, 2007, p. 106). Vale mencionar, ainda, que as fronteiras podem ser classificadas como tensas ou distensas. A fronteira tensa é geralmente fixada por meio de conflitos, guerras e, portanto, estabelece-se uma tensão entre as personagens envolvidas. Já a fronteira distensa é aquela “que se formou tranquilamente ou, mesmo não tendo sido pacífica desde sua origem, na atualidade da narrativa ela não oferece nenhuma divisão por choques” (BORGES FILHO, 2007, p. 107).

Na análise de uma obra literária que tenha por base o estudo do espaço, é importante verificar que tipos de espaço estão presentes, se macroespaços ou microespaços, e se estes se constituem em cenários, paisagens, ambientes e/ou territórios. Devemos também verificar a presença de fronteiras e de obstáculos ao deslocamento das personagens e as consequências disto para a economia da obra, já que os espaços não estão presentes de modo aleatório, mas exercem uma função dentro da narrativa literária.

Borges Filho (2007) indica sete diferentes funções do espaço: 1. Caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem; 2. Influenciar as personagens e também sofrer as suas ações; 3. Propiciar a ação; 4. Situar as personagens geograficamente; 5. Representar os sentimentos vividos pelas personagens; 6. Estabelecer contraste com as personagens; 7. Antecipar a narrativa. Algumas destas funções já foram mencionadas ao longo deste capítulo, mas serão novamente comentadas aqui.

Segundo Lins (1976, p. 98), o espaço caracterizador “é em geral restrito – um quarto, uma casa -, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem”. Desse modo, o espaço pode ser uma projeção psicológica da personagem, caracterizando um estado momentâneo ou uma qualidade da personagem. Enquanto caracterizador da personagem, o espaço é, de modo geral, fixo, ou seja, é o espaço em que as personagens “moram ou frequentam com assiduidade” (BORGES FILHO, 2007, p. 35).

Nos romances naturalistas, verificamos uma outra função do espaço, a de influenciar as personagens. Nestas narrativas, o espaço não apenas caracteriza a personagem, mas a

influencia “a agir de determinada maneira” (BORGES FILHO, 2007, p. 37). Assim, podemos dizer que ele modifica a personagem e não apenas a reflete. Em narrativas nas quais há uma mudança no espaço ocupado pela personagem, o novo espaço pode produzir comportamentos diferentes nela, propiciando uma mudança de hábitos.

O espaço pode também propiciar a ação da personagem sem que tenha qualquer influência sobre esta ação. “A personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço. Entretanto, ela age de determinada maneira, pois o espaço é favorável a essa ação” (BORGES FILHO, 2007, p. 39). Nesse caso, o espaço, por suas características e pelos objetos que o compõem, torna-se propício ao desenvolvimento desta ou daquela ação, sem que seja o motor dela.

Em outro extremo, o espaço pode não manter qualquer relação com a ação da personagem, apenas situando-a geograficamente. Nesse sentido, ele é classificado como “meramente factual, pobre, por assim dizer, na medida em que não possibilita uma imbricação simbólica com as personagens. [...] A função do espaço é apenas dizer onde está a personagem quando aconteceu determinado fato” (BORGES FILHO, 2007, p. 40). Como já vimos, o espaço é entendido deste modo pela crítica até o século XIX.

Outra importante função é aquela na qual o espaço promove uma antecipação da narrativa, o que Borges Filho chama de prolepse espacial, ou seja, “através de índices impregnados no espaço, o leitor atento percebe os caminhos seguintes da narrativa” (BORGES FILHO, 2007, p. 41). Isso geralmente ocorre por meio da descrição de objetos a serem utilizados na mesma cena ou posteriormente.

Por último, quando o espaço representa os sentimentos vividos pelas personagens, ele é caracterizado como homólogo. Quando há uma semelhança entre a forma como o espaço é descrito e os sentimentos das personagens, há uma relação de homologia, como quando a personagem está alegre e a natureza é descrita em concordância com este sentimento, por meio de um céu azul, do sol brilhando etc. Segundo Tomachevski (1978), temos aí uma motivação composicional por analogia psicológica: “Esses detalhes característicos podem se harmonizar com a ação: através de uma analogia psicológica (paisagem romântica: luar para uma cena de amor, tempestade ou borrasca para as cenas de morte ou de crime)” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 186). De modo contrário, o espaço pode estabelecer contraste com as personagens, mostrando que os seus sentimentos não têm ressonância no espaço descrito, estabelecendo-se uma relação de heterologia, ou seja, o espaço é caracterizado como heterólogo.

Relacionando o espaço ao tipo de sentimento que ele pode provocar na personagem, Bachelard (2008, p. 19) ressalta a existência de espaços felizes, que são estudados por meio do que ele denomina topofilia, e de espaços de hostilidade. Expandindo essa discussão, Borges Filho (2007) utiliza-se de um neologismo, topopatia, para nomear a relação sentimental positiva que se estabelece entre personagem e espaço, e denomina topofobia, a relação negativa. No caso da topopatia (*tópos* = espaço; *pathéia* = paixão, sentimento), “a personagem sente-se bem no espaço que se encontra, ele é benéfico, construtivo, eufórico” (BORGES FILHO, 2007, p. 158). Por outro lado, na topofobia, ele é maléfico, negativo, disfórico. Relacionados à topofobia, podemos ter a claustrofobia - o medo de espaços fechados ou espaços pequenos - e a agorafobia - medo de atravessar espaços públicos, como praças, por exemplo.

O tipo de relação que a personagem estabelece com o espaço é determinado pelo modo como ela o percebe. E a percepção humana do que seja real envolve principalmente os sentidos. Embora cada um de nós possa perceber a realidade de modo diferente, os sentidos de que dispomos são os mesmos. De acordo com Tuan (1980, p. 6), “[t]odos os seres humanos compartilham percepções comuns, um mundo comum, em virtude de possuírem órgãos similares”. De igual modo, nas narrativas, o espaço que circunda a personagem é percebido por meio dos gradientes sensoriais, ou seja, por meio dos sentidos da visão, audição, olfato, tato e paladar. Assim, cabe ao topoanalista verificar em que medida estes sentidos atuam na relação da personagem com o espaço.

Borges Filho (2007) e Tuan (1980) concordam que a visão é o sentido de maior importância para os humanos, pois obtemos mais informações sobre o mundo por meio dela do que pelos outros sentidos. É por meio da visão que percebemos nossa distância ou proximidade em relação a outras pessoas e objetos. No texto literário, portanto, devemos nos “perguntar quais são os estímulos visuais que estão nele, a começar pelo seu caráter de visibilidade/invisibilidade” (BORGES FILHO, 2007, p. 73). Enquanto a luz, a claridade, pode associar objetividade ao que está sendo descrito, as sombras ou um espaço escuro pode denotar medo, desconfiança.

Uma característica importante da visão humana é a capacidade de distinguir as cores, as quais carregam uma simbologia associada a si. Desse modo, para Borges Filho (2007, p. 76), “ao dotar qualquer espaço de uma cor, o narrador ou eu-lírico está dotando-o igualmente de vários efeitos de sentido, de várias conotações”. Na topoanálise, as cores são compreendidas como símbolos, que podem ser utilizados de forma consciente ou não pelo

artista ao produzir sua obra. Algumas cores, como vermelho, laranja e amarelo, por exemplo, são percebidas como mais quentes e sugerem uma aproximação maior entre o observador e o objeto, enquanto as cores verde e azul indicam frieza e um certo distanciamento. Para Tuan (1980, p. 27), enquanto um objeto pintado de vermelho aparenta ser mais pesado do que é, outro, pintado de azul, tem o efeito inverso.

Em várias culturas, o branco e o negro são cores associadas à claridade e à escuridão, respectivamente, e, desse modo, o branco é mais associado a coisas positivas e o negro, a coisas negativas. Contudo, há situações em que o oposto também ocorre. Borges Filho (2007, p. 79), afirma que o branco pode simbolizar “luz, pureza, espiritualidade, intemporalidade e o divino”, porém, por outro lado, está ligado ao luto e à morte em algumas culturas do Oriente. O branco é, nesse contexto, “a cor da lividez, da falta de sangue, da mortalha, dos espectros, das aparições” (BORGES FILHO, 2007, p. 79). Quanto ao negro, em seu sentido negativo corrente, ele simboliza a “maldade, maldição, violação, morte” (BORGES FILHO, 2007, p.78), mas pode estar ligado, de forma positiva, à sabedoria, à maternidade, à mãe-terra, à sofisticação.

O vermelho aproxima-se em importância ao branco e ao negro e seu significado é compartilhado por várias culturas. Segundo Borges Filho (2007, p. 90), sua simbologia “está ligada à noção de sangue, vida, energia, fogo e poder”. Contudo, por estar ligado ao sangue, o vermelho pode simbolizar tanto a vida como a morte. Dependendo da sua tonalidade, claro ou escuro, seu significado varia. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999)

O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível. O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a ação, mas o mistério da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 944).

Borges Filho tece ainda comentários sobre outras cores. O azul, por exemplo, é associado ao céu, ao mar, ao infinito e, conseqüentemente, à imaterialidade e ao divino. Já o amarelo relaciona-se ao sol e “às ideias de intensidade, violência e amplitude” (BORGES FILHO, 2007, p. 84). Em sua conotação positiva, está ligado ao ouro, à riqueza, aos deuses, e em sua conotação negativa, ao adultério e à traição. Ainda, o amarelo fosco lembra o outono e a velhice.

Por último, tratemos da cor verde, que mais comumente associa-se à natureza e, por derivação, à primavera, ao que germina. “É a cor da expectativa, da esperança. Situa-se entre

o azul e o amarelo, assumindo um papel de mediador entre calor e frio, alto e baixo. É uma cor refrescante, humana” (BORGES FILHO, 2007, p. 87). Porém, em seu sentido negativo, o verde pode significar o veneno, a putrefação, o vômito e a morte.

Passando aos demais sentidos, podemos dizer que, depois da visão, o tato é o mais importante. É por meio dele que conseguimos nos perceber no espaço, perceber a pressão dos seres, a resistência do corpo, o contato físico. Por meio do tato conseguimos distinguir qualidades espaciais como liso, crespado, fino, grosso etc. Na narrativa romanesca, cabe-nos investigar de que modo esse sentido está presente e que significados podemos atribuir a esse tipo de experiência.

A audição humana, embora não seja tão apurada como em outros animais, complementa a nossa visão, fornecendo informações do mundo além do campo visual. Segundo Tuan (1980), a experiência auditiva tem maior intensidade que a visual; somos mais tocados, por exemplo, por uma música, do que pela visão de quadros. Isso ocorre, “talvez, porque não podemos fechar nossos ouvidos como podemos fechar os olhos. Sentimo-nos mais vulneráveis aos sons. A audição tem a conotação da passividade (receptividade), que a ‘visão’ não possui” (TUAN, 1980, p. 10).

Nas narrativas literárias, Borges Filho ressalta que o narrador faz uso de inúmeros recursos auditivos para criar efeitos de sentido, como a chuva no telhado, o som do trovão, o assobio do vento. Ainda, é importante verificar na obra a presença do silêncio ou do barulho, ou a alternância entre eles. Dependendo das causas, ambos podem ter significados negativos ou positivos, o que só é possível identificar a partir da análise do texto.

Por último, é preciso mencionar o olfato, que tende a ser negligenciado pelo homem. Segundo Tuan (1980, p. 11), o homem moderno tende a considerar como ideal o meio ambiente inodoro, ou seja, livre de qualquer cheiro, já que, de modo geral, tende-se a associar a palavra “odor” com “mau cheiro”. Contudo, os odores têm a capacidade de, por vezes, acionar a nossa memória e de nos transportar a diferentes espaços e momentos, criando imagens vívidas de situações passadas.

Uma última possibilidade de análise mencionada por Borges Filho é o estudo do espaço linguístico, ou seja, o estudo das “possibilidades dos afixos, das preposições, dos advérbios, dos pronomes, dos substantivos e dos adjetivos com sentido espacial” (BORGES FILHO, 2007, p. 120), além do estudo das figuras de retórica com conotação espacial. O uso destes elementos expressa noções de lugar que podem se relacionar a uma perspectiva horizontal, vertical, de englobamento e de movimento. De modo geral, observa-se que as

coordenadas usadas na localização de um objeto são binárias - cima, baixo; frente, atrás; dentro, fora; perto, longe -, sendo seu primeiro item valorizado em detrimento do segundo. A partir do estudo desse espaço linguístico, estejamos enfocando a voz do narrador ou de uma personagem, podemos atribuir valor negativo ou positivo a determinados espaços da obra e, por desdobramento, às ações das personagens que os ocupam.

O espaço linguístico também engloba a toponímia, ou seja, o “estudo dos nomes, próprios ou não, dos espaços que aparecem no texto literário” (BORGES FILHO, 2007, p. 161). Ao escolher um nome, o narrador pode utilizá-lo para caracterizar determinado espaço e também uma personagem que atua nele. Por exemplo, quando escolhe o nome de um lugar real, ele provoca um efeito de verossimilhança da obra. Para Borges Filho (2007), existem três tipos de relação de toponímia: semelhança, contraste ou indiferença.

Em primeiro lugar, quando o topônimo reforça ou expõe uma característica do espaço, teremos uma relação de semelhança.

Numa segunda instância, a toponímia pode entrar em conflito com o espaço nomeado, então teremos uma relação de contraste.

Finalmente, a toponímia pode não estabelecer ligação alguma com o espaço e, neste caso, teremos uma relação de indiferença (BORGES FILHO, 2007, p. 162).

As considerações teóricas apresentadas neste capítulo servirão de base para a nossa análise das obras de Júlia Lopes de Almeida. Obviamente, nem todos os conceitos aqui discutidos serão válidos para o nosso estudo por não encontrarem correspondência nos textos literários escolhidos, mas acreditamos que estamos bem instrumentados, pois valemo-nos de uma base teórica sólida e atualizada. Passaremos, neste momento, a tecer comentários sobre um macroespaço no qual se desenrolam as ações das narrativas em análise, a cidade do Rio de Janeiro.

3.2. O Rio de Janeiro na *Belle Époque* brasileira

A cidade do Rio de Janeiro foi fundada por Estácio de Sá, em 1565, com o nome de São Sebastião do Rio de Janeiro, uma homenagem ao então rei de Portugal, D. Sebastião. Ela nasce de uma necessidade militar: a defesa do território brasileiro contra as invasões de outras nações estrangeiras, uma vez que os franceses haviam se estabelecido na região e atuavam no comércio madeireiro, levando colonos para habitar e explorar o local. Mas, além disso, a boa

localização da cidade permitiu que fossem estabelecidos postos avançados de penetração para o interior do Brasil.

Nos primeiros séculos de sua existência, o Rio de Janeiro possuía características arquitetônicas semelhantes ao estilo português medieval, possuindo ruas irregulares e grandes casarões. De acordo com Coaracy (1988), a cidade desenvolveu-se ao redor da zona portuária, uma vez que a produção – de madeira, pesca, cana-de-açúcar, inicialmente, e, depois, de metais preciosos e café – era enviada para Europa por meio de navios. Consequentemente, o Rio de Janeiro passou a ter grande importância dentro do cenário econômico nacional e, em 1763, a capital do país foi transferida para lá.

Todavia, apenas com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, foram realizadas melhorias na estrutura da cidade. Foram construídas igrejas e palácios, foram instaladas as vias férreas, por onde passou a ser escoada a produção agrícola e de café, começaram a aparecer as primeiras indústrias, a iluminação a gás, e teve início o transporte por meio de tração animal.

Em 1808, ocorreu a abertura dos portos ao comércio com outras nações, o que proporcionou o crescimento da economia e a possibilidade de novas melhorias. Além disso, na segunda metade do século XIX, ocorreu o surgimento da classe burguesa, que procurava ascender na escala social por meio da instrução, exercendo atividades ligadas ao funcionalismo público, ao jornalismo, às atividades literárias e políticas. De acordo com Oliveira (2008, p. 96), o “surgimento desse grupo faz com que a sociedade adquira novos hábitos, os quais passam a influenciar a vida familiar, social, cultural e a produzir o chamado modo de vida burguês”.

A população do Rio de Janeiro sofreu um grande aumento ao longo do século XIX: “em 1821, a população era de 116.444 habitantes; em 1850, de 266.466; em 1872, contava com 274.972 habitantes; e, no final do século, com 811.433” (RIBEIRO, L., 2008, p. 43). Verificamos, pois, que a população dobrou na primeira metade do século, mantendo-se estável na segunda metade até a década de 90. Naquele momento, “salta para 522.651 e daí, para 811.433, 10 anos depois” (RIBEIRO, L., 2008, p. 43).

O aumento populacional ocorrido no início do século XIX deu-se devido à chegada da família real portuguesa ao Brasil, acompanhada pela corte. Até a metade do século, o incremento populacional da capital deveu-se ao influxo de mão-de-obra escrava e à imigração de portugueses. A estabilização no número de habitantes no terceiro quartel do século XIX deveu-se, sobretudo, ao término do tráfico negreiro oficial e à queda na taxa de natalidade

entre os escravos. Apenas com o processo de transformação social e econômica, que ocorreu por volta de 1890, é que a população voltou a crescer (cf. RIBEIRO, L., 2008, pp. 43-4). No final do século XIX, a população da capital era uma mescla das pessoas que migravam do interior para a capital do país, devido principalmente à Abolição da Escravidão e à crise da economia cafeeira, do contingente de escravos libertos e de estrangeiros que já habitavam o lugar.

A cidade do Rio de Janeiro foi sede de vários acontecimentos importantes, como a Proclamação da República, a promulgação da Constituição de 1891, a Revolta da Vacina, entre outros. Contudo, para a elite brasileira, constituída pelos remanescentes dos antigos fazendeiros e pela burguesia emergente, os últimos anos do século XIX representaram um momento de calma, posterior à eclosão das manifestações políticas em prol da libertação dos escravos e pelo fim da Monarquia e instituição da República, bem como ao burburinho econômico causado pelo Encilhamento. Passado esse momento de turbulência, a subida de Campos Sales ao poder, em 1898, é apresentada por Needell (1993, p. 39) como um período de tranquilidade, no qual as condições “para uma vida urbana elegante estavam de novo ao alcance da mão”.

Esse momento histórico ficou conhecido como *Belle Époque* brasileira, caracterizando-se por mudanças internas que visavam à industrialização e à modernização do Brasil, o que se deu por meio da já mencionada política de abertura dos portos ao capital estrangeiro, entre outras medidas que pretendiam conectar o Brasil ao mercado europeu, atraindo para cá seus investidores. Segundo Sevcenko (1998),

Esse período abrangeria grosso modo de 1900 a 1920 e assinala a introdução no país de novos padrões de consumo, instigados por uma nascente mas agressiva onda publicitária, além desse extraordinário dínamo cultural representado pela interação entre as modernas revistas ilustradas, a difusão de práticas desportivas, a criação do mercado fonográfico voltado para músicas ritmadas e sensuais e, por último mas não menos importante, a popularização do cinema (SEVCENKO, 1998, p. 37).

Todavia, diferentes publicações sobre o tema apresentam datas de início e fim divergentes para a *Belle Époque*. Barbosa (2003, p. 15) indica que este período começa já no início da campanha abolicionista e termina na década de 1920, enquanto Broca (2005, p. 30) não especifica datas, mas estabelece que este período “caracterizou-se propriamente pela fase de remodelação do Rio de Janeiro”.

Entende-se, de modo geral, que a *Belle Époque* teve continuidade no Brasil, mesmo após o fim da *Belle Époque* francesa, o que se deu com o início da Primeira Guerra, em 1914. Em nosso estudo, consideraremos que esse período abrange a última década do século XIX e as duas décadas iniciais do século XX.

Needell (1993) enfatiza que o grupo mais afetado pela cultura de origem europeia foi a elite, cujo florescimento ocorreu nesse período. Ele lembra ainda que, embora a influência cultural europeia tenha se tornado mais forte no Brasil República, mesmo antes, na condição de possessão portuguesa fechada, muito do que ocorria no mundo europeu era sentido no Brasil. A diferença, segundo o autor, encontra-se na proporção do impacto, que no século XIX é muito maior devido ao fim da antiga ordem colonial e à emergência gradual e segura da nova ordem neocolonial.

As inovações resultantes do desenvolvimento científico-tecnológico, alavancado pela Segunda Revolução Industrial, tiveram, no Rio de Janeiro, um terreno fértil no qual se desenvolverem, acolhidas pela elite, que vivia do consumo de produtos europeus. Sendo capital da República e centro comercial do país, a cidade atraía não apenas a população brasileira, ansiosa por melhores condições de vida e oportunidades de trabalho, mas também os estrangeiros, e, entre eles, os que buscavam encontrar no Brasil um mercado para investimentos. Assim, podemos dizer que, no final do século XIX, o Rio de Janeiro era uma cidade de muitos contrastes.

Embora cidades como São Paulo e Belo Horizonte, entre outras, passassem também por um processo de modernização, as atenções estavam voltadas para a capital do país. De acordo com Sevcenko (2003, p. 39), o Rio de Janeiro era o centro político do Brasil e o núcleo da maior rede ferroviária nacional – que conectava os estados produtores de café com os estados do Sul e, por meio de navegação, com o Nordeste e Norte. Era também o centro financeiro, sede do Banco do Brasil e da maior Bolsa de Valores, e, além disso, o maior centro populacional do país, favorecendo a implantação de indústrias, uma vez que oferecia um amplo mercado de mão-de-obra e de consumo.

A cidade, no entanto, era habitada não apenas pelos cidadãos que formavam a elite, mas pela população pobre, pelos estrangeiros e por escravos libertos, que ocupavam as ruas da capital. Desse modo, havia uma mescla de diferentes estratos da sociedade convivendo no mesmo espaço urbano, o que não se adequava à imagem de civilização que se pretendia imprimir ao Rio de Janeiro.

Neste período, a área central da cidade, que ficava próxima ao porto, era habitada por pessoas de baixa renda que trabalhavam nas redondezas e moravam, geralmente, em casarões, dividindo-os com outras famílias. Acreditava-se, pois, que a grande aglomeração de pessoas em espaços pequenos promovia o contágio de doenças, um dos grandes problemas brasileiros na virada do século, sendo essas áreas caracterizadas como focos epidêmicos.

As elites emergentes, que ocupavam, via de regra, as carreiras burocráticas, profissionais e empresariais, não se encontravam satisfeitas com esta situação e

[...] imputavam-se o dever de livrar o país do que consideravam “atraso”, atribuído ao passado colonial e imperial do país, e visível na aparente confusão dos espaços urbanos, povoados de ruas populosas e barulhentas, de habitações superlotadas, de epidemias que se alastravam com rapidez pelos bairros, assolando continuamente as grandes capitais litorâneas (MARINS, 1998, p. 132, grifo do autor).

Logo, era preciso modernizar o país e melhorar sua imagem no exterior. Afinal, até então, o Brasil era conhecido na Europa como “túmulo de estrangeiro” (SEVCENKO, 1998, p. 22), devido às várias doenças que causavam a morte de milhares de pessoas, como a febre tifóide, a varíola, a febre amarela, a difteria, a malária, a tuberculose e a lepra. Era necessário colocar em prática um plano de higienização, o qual seria composto por várias frentes de ação.

Era preciso, pois, findar com a imagem de cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade, pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do Centro ao som do primeiro grito de motim (SEVCENKO, 2003, p. 41).

Além do mais, o novo estilo de vida não se adequava à antiga estrutura urbana da cidade, com suas ruas estreitas, que dificultavam a conexão entre o terminal portuário, os terminais ferroviários e os estabelecimentos comerciais.

O processo de regeneração, como ficou conhecido, englobou não apenas a construção de novas avenidas e a derrubada dos antigos casarões que funcionavam como cortiços no centro da cidade, mas incluiu campanhas de vacinação, entre outras medidas. Pretendia-se executar simultaneamente a modernização do porto, o saneamento da cidade e a reforma urbana. Essas transformações, impostas pelo poder público, tinham por base

[...] a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitanismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO, 2003, p. 43).

Segundo Sevcenko (2003, p. 58), a Regeneração nasce em função do porto e da circulação das mercadorias, subentende o saneamento e a higienização do meio ambiente e estende-se pelos hábitos e costumes, abrangendo o próprio modo de vida e as ideias dos habitantes.

O engenheiro urbanista Pereira Passos, prefeito da cidade entre 1902 e 1906, foi incumbido da reforma física que destruiu casas e ruas na capital, construindo avenidas mais largas e prédios suntuosos no centro da cidade, nas proximidades do porto, com o intuito de “emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia” (BROCA, 2005, p. 35). Esse projeto ficou conhecido popularmente como a ditadura do “bota-abaixo”. Diz-se ditadura porque não foi dada escolha à população que residia nas construções destruídas e pouco se fez no sentido de minimizar o seu prejuízo ou de realocá-los.

Instalou-se um “bota-baixo” de cortiços, estalagens, sobrados e casas térreas classificadas como insalubres e indignas, sob a aparência das melhores intenções sociais. Para aqueles que partilhavam das ideias intolerantes dos dirigentes das reformas, as melhorias nas canalizações e infra-estrutura não eliminavam a chaga social nas habitações populares miscigenadas às casas comerciais do centro ou às moradias destinadas aos setores sociais mais estáveis estabelecidos nos arrabaldes (MARINS, 1998, p.145).

Com tais reformas, privilegiou-se a construção de amplas avenidas e de palacetes nas ruas centrais. Pretendia-se, com a expulsão da população pobre, a homogeneização das vizinhanças e o controle da ocupação dos espaços públicos, de modo a se obter uma transformação social e cultural que pudesse atrair investimentos estrangeiros para o país.

Aqueles que anteriormente habitavam a área central da capital viram-se obrigados a se mudarem para outras regiões. A população pobre foi, paulatinamente, sendo afastada para os subúrbios, o que era inviável devido à distância que teriam que percorrer até o trabalho. Isso fez com que muitas famílias construíssem casas nos morros que circundavam o centro da capital, em habitações que conhecemos hoje por favelas.

Com a expulsão da população humilde da área central da cidade e a intensificação da taxa de crescimento urbano, desenvolveram-se as favelas, que em breve seriam o alvo predileto dos ‘regeneradores’. Às quais outras vítimas se juntarão: as barracas e quiosques varejistas; as carroças e carrinhos-de-mão; os freges (restaurantes populares) e os cães vadios (SEVCENKO, 2003, p. 46).

Já a população burguesa passou a frequentar o centro, que, com suas livrarias, cafés e restaurantes, ganhou ares europeus e tornou-se ponto de encontro para homens e mulheres de elite. Lá, os homens trabalhavam em seus escritórios, saindo, ao final do expediente, para passear nas avenidas, enquanto as mulheres faziam compras na Rua do Ouvidor, onde podiam adquirir artigos importados de luxo, e tomavam chá com as amigas.

Com a rapidez das mudanças geradas pelo processo de modernização da área urbana brasileira, criou-se, no Rio de Janeiro, um mercado consumidor para as novidades estrangeiras. Como afirma Sevcenko (2003, p. 40), “[u]ma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a ‘novidade’, a ‘última moda’ e os artigos *dernier bateau*”. Desse modo, o mundo da elite tornou-se mais urbano e requintado e, sentindo-se cada vez mais atraído pelos costumes europeus, o “alto mundo”³⁵ passou a imitá-los. Por meio dos navios, a elite podia adquirir figurinos, mobílias e roupas europeias e se mantinha informada sobre os comportamentos, lazeres, estéticas etc. que estavam na moda, principalmente, na França. Conforme ressalta Broca (2005, p. 143), na *Belle Époque*, “o chique era mesmo ignorar o Brasil e delirar por Paris, numa atitude afetada e nem sempre inteligente”.

Ao contrário do período pós-independência, que se caracterizou por um desejo de encontrar algo específico que refletisse nossa condição de brasileiros, ocorrendo, portanto, a valorização de nossa nacionalidade, no período republicano, o brasileiro, ao menos o brasileiro de elite, desejava ser europeu, seja no modo de vestir-se, nos divertimentos, nos produtos que consumia, seja na reprodução dos gostos literários e filosóficos.

“O Rio civiliza-se”, este foi o jargão utilizado pela mídia para sintetizar a série de mudanças que tomaram conta da capital do país e, posteriormente, das demais grandes cidades brasileiras. Todavia, civilizar-se, neste contexto, significava abandonar os aspectos culturais tradicionais, principalmente porque conectados às tradições de negros e índios, e abraçar os hábitos e gostos europeus, ou, especificamente, franceses, que eram vistos como

³⁵ Needell (1993) utiliza o termo “alto mundo” para descrever a elite brasileira na *Belle Époque* e explica que essa sociedade vivia no luxo e no requinte e que se baseava em modelos culturais estrangeiros.

modelo de civilização e modernidade. Para Needell (1993), portanto, esse processo de civilização continha um elemento negativo indissociável:

Pois as reformas, caso indicassem que os cariocas estavam a caminho da civilização pela europeização, também significavam, necessariamente, uma negação, o final de muito o que era efetivamente brasileiro. Abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos na elite carioca viam como um passado colonial atrasado e condenar aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado (NEEDELL, 1993, p. 70).

Assim sendo, não apenas os casarões foram destruídos, mas várias manifestações culturais populares foram proibidas, principalmente por terem origem nas tradições de países africanos, trazidas para o Brasil pelos escravos. Foram proibidas as danças, ritmos africanos e rodas de capoeira, assim como manifestações religiosas destes povos. A boemia, praticada pelos artistas no século XIX, foi atacada e foram proibidas as serenatas, sendo o violão visto como símbolo da malandragem. Obviamente, não se conseguiu eliminar totalmente tais manifestações, porém logrou-se, pelo menos, afastá-las do centro da capital.

Apesar das obras promovidas por Pereira Passos, vários problemas ainda faziam parte do cotidiano da população mais humilde, entre eles a carência de moradias, falta de condições sanitárias, fome e desemprego. E por mais que a regeneração pretendesse separar os dois estratos sociais, indivíduos de diferentes níveis acabavam se encontrando nas ruas. Segundo SEVCENKO (2003, p. 56), com a democratização dos bondes, não havia mais a diferenciação entre pobres e ricos, já que, neste meio de transporte, “todos sentam-se nos mesmos bancos” (op. cit.). Além disso, foi proibida a permanência de pessoas que não estivessem adequadamente vestidas nas avenidas centrais da cidade, as quais serviam de vitrine do Brasil para o mundo.

Um marco de culminância do processo de regeneração foi a inauguração da Avenida Central, atual avenida Rio Branco, em 1904. Um concurso de fachadas foi organizado de modo a prover os novos prédios com uma arquitetura em mármore e cristal. Nas imediações da avenida, era necessário vestir-se conforme a moda europeia e não eram admitidas manifestações populares como o carnaval de blocos de samba, mas, tal qual o Carnaval de Veneza, a população desfilava em carros enfeitados com flores, trajando fantasias de pierrôs e colombinas (SEVCENKO, 1998, pp. 26-7).

Como dito anteriormente, a Cidade Velha era frequentada por homens e mulheres, que encontravam ali os meios de diversão característicos da sociedade *fin-de-siècle*. Conforme nos

lembra Needell (1993, p. 129), aquela era uma área pequena, “um espaço restrito com cerca de 1,6 quilômetro quadrado, dentro de cujos limites pulsava o coração da cidade – talvez uma dúzia de ruas, contando as mais importantes para a elite”. Entre elas, estava a Rua do Ouvidor, que juntamente com a Gonçalves Dias e a Avenida Central, tornou-se o centro do comércio de luxo, dos cafés elegantes, dos clubes exclusivos, das casas de chá e livrarias.

Entre as diversões presentes na capital estava o teatro, sendo o mais famoso da época, o Teatro Lírico. Ali eram apresentadas as óperas, diversão que, sendo hábito europeu, também se tornou fundamental para a elite carioca. Os demais teatros apresentavam peças dramáticas e cômicas e não conseguiram ter vida prolongada nesse período. A permanência do Lírico pode ser explicada, contudo, não apenas pela qualidade das apresentações, mas também por ter se tornado uma vitrine da sociedade burguesa carioca.

O Lírico [...] funcionava como local de encontro da elite, no qual se conversava ‘informalmente’ sobre os negócios. Um estrangeiro notou a inusitada duração dos intervalos, que possibilitava tais contatos, e as lembranças dos frequentadores registram a importância que a ópera poderia ter para uma carreira. Em suma, a importância do Lírico não derivava do fato de representar no palco as fantasias de elite, e sim de tornar manifesta nos camarotes a própria realidade dela (NEEDELL, 1993, p. 103, grifo do autor).

Além dos teatros, havia os salões, que substituíram os bailes da Monarquia. Eram, na verdade, reuniões realizadas nas casas de nobres famílias e frequentadas pela elite. Neles, ocorriam récitas de poemas ou cantos, onde jovens solteiras demonstravam seus dotes. Além de entretenimento, também funcionavam como pontos de encontro, onde eram realizados contatos importantes, e serviam como símbolo de prestígio associado à cultura europeia.

Outro hábito importado da Europa pelo “alto mundo” brasileiro foi o das conferências. Nos salões dos luxuosos clubes cariocas, os habitantes do Rio de Janeiro se reuniam para ouvir as palavras dos célebres literatos brasileiros acerca dos mais variados temas. Em tais conferências eram abordados assuntos literários, filosóficos e culturais, de modo geral. É importante enfatizar que este era um dos poucos espaços públicos em que as mulheres poderiam adquirir certo grau de conhecimento, muito embora as conferências servissem, por vezes, como mais um compromisso na agenda daquelas que estavam, em dado momento, visitando a capital.

Na virada do século XIX para o XX, no Rio de Janeiro, o importante realmente era ser chique. Os jornais, por exemplo, passam a se ocupar do que hoje conhecemos como “coluna

social”, relatando as famílias presentes nas apresentações de ópera, nos teatros e dando descrições – em francês – do que vestiam as damas da sociedade. Uma das colunas mais famosas desse estilo foi o “Binóculo”, publicada na *Gazeta de Notícias* pelo jornalista Figueiredo Pimentel, que cunhou termos como “a ditadura do *smartismo*” e “o Rio civiliza-se”, anteriormente mencionado. Nela, o jornalista censurava aqueles que não estavam em dia com a moda europeia.

Verificamos, portanto, que o período conhecido como *Belle Époque* caracterizou-se por uma grande agitação cultural proporcionada pelas novas condições políticas e econômicas existentes no país. A cidade do Rio de Janeiro, pelos motivos já apresentados, funcionou como sede dessa vida cultural, proporcionando mudanças nos hábitos da elite brasileira. Nesse contexto, a literatura e os literatos brasileiros ocuparam lugar de destaque, principalmente devido à publicação de seus textos em periódicos e ao seu envolvimento com a política.

As obras de Júlia Lopes de Almeida, principalmente as crônicas, foram publicadas em diversos jornais e revistas brasileiros. Nelas, a autora enfocava as cidades emergentes, em especial o Rio de Janeiro, discutindo as obras de modernização da capital, a qual se configura como espaço ficcional onde se desenrolam as ações de parte de suas narrativas. Em discurso realizado na Academia Carioca de Letras, o filho da autora, Afonso Lopes de Almeida (ALMEIDA, A.; ALMEIDA, J., 1939, p. 7), assim deixa claro: “Na obra de criação copiosa desta escritora insigne [Júlia Lopes de Almeida], poderão os posteriores estudar [...] a evolução material, moral, intelectual, social do Rio de Janeiro das duas últimas décadas do século passado e das três primeiras deste”.

Enquanto residiu no Rio de Janeiro, a autora morava, aliás, em local privilegiado, no morro de Santa Tereza, de onde podia certamente observar a cidade em toda a sua agitação. É o que afirma João do Rio, em entrevista com a autora e o marido realizada para o *Momento Literário*. Ao se referir à localização da casa em relação à cidade, o jornalista comenta:

Um perpétuo cenário de apoteose divisa-se das janelas, — o cenário do Rio com o seu estrépito de sons e de cores, o tumulto das ruas estreitas, os montes escalavrados de casas, o perfume dos jardins e a enorme extensão da baía ao fundo.

Toda a cidade, estendendo por monte e vale o formigamento dos seus bairros, trechos da Gamboa, trechos centrais, torres de igrejas, a cúpula da Candelária, tetos envidraçados de frontões, altas chaminés de fábricas, palácios, casas miseráveis, pedaços de mar obstruídos de mastros, parece cantar o ofertório da vida. Ah! A humanidade da grande colmeia! (RIO, 1994, pp. 10-1).

João do Rio compara ainda este cenário àquele narrado no romance *A viúva Simões*, cuja história desenvolve-se também em um chalé localizado em Santa Tereza, de onde, no final da narrativa, a protagonista, Ernestina, observa a partida do navio que leva embora Luciano Dias. Além dessa obra, *A falência*, *A intrusa*, *Memórias de Marta*, *A Silveirinha* e *Cruel amor* se passam na capital carioca. Todavia, nas crônicas da autora tem-se uma ideia mais clara de seu posicionamento em relação aos acontecimentos que tomavam curso naquele período.

Júlia Lopes de Almeida participou diretamente de alguns projetos de melhoria do ambiente urbano carioca e utilizava-se do espaço que possuía nos jornais para promovê-los. Telles (2008, p. 436) afirma que a autora esteve “envolvida com o caminho aéreo para o Pão de Açúcar, o Mercado das Flores foi obra sua, assim como a primeira exposição de flores organizada na cidade. Foi ela quem teve a ideia e lutou para que hortênsias fossem plantadas às margens do rio canalizado em Petrópolis”.

Em suas crônicas, Almeida fazia uso, segundo Moreira (2009, p. 177), de um discurso coloquial, cujo objetivo era criar um tom de intimidade que serviria para aproximá-la dos leitores. Entusiasta das melhorias que começavam a surgir no Rio de Janeiro, a escritora registra a inauguração do Teatro Municipal, em 1909, na coluna “Dois dedos de prosa”:

Amanhã é a inauguração do Municipal, o grande acontecimento da estação [...]. Mas na estreia do Municipal a grande comoção, o misterioso tremor que empalidece a face e ilumina os olhares, é o que sentirá o Dr. Oliveira Passos na hora em que o orgulho se confunde com a angústia: a da prova decisiva e do supremo julgamento do público... Escancaradas as portas, acesos os lustres, o coração lhe baterá no peito, à espera do povo, como um coração moço, inexperiente, apaixonado, ao aproximar-se o minuto da sua primeira entrevista de amor (ALMEIDA, 1909, s.p.)³⁶.

A escritora também comenta as alterações feitas na parte central da cidade, onde os velhos casarões e as ruas estreitas dão lugar a novas avenidas, apagando a herança colonial e europeizando a cidade. Almeida propaga por meio das crônicas, e também nos manuais dirigidos ao público feminino, as ideias higienistas. Como podemos verificar no trecho de uma crônica sobre a reforma da Rua Uruguaiana, a autora celebra a nova arquitetura da cidade.

³⁶ Publicado em *O País*, 1909.

[...] fomos convidados a ver, de uma ponte de ferro suspensa sobre a linha, creio que posso muito bem dizer lindíssima, casa *Raunier*, os telhados do Rio de Janeiro! Vale a pena a ascensão, que aliás pouco custa, que é toda feita por elevadores. Aí está uma casa a que a cidade deve querer bem e merece referências mesmo nas crônicas desinteressadas. Depois de a termos percorrido toda, abriram diante de nós uma janela de canto, ao fundo, para a Rua Uruguaiana. A rua, que um sol brando alourava, estendia-se com as suas filas verdes de árvores airosas e o seu asfalto muito limpo, como um lindo braço da cidade que se espreguiçasse na volúpia de um despertar. Quem tenha na memória ainda a lembrança do que era essa desconfiada e torta e magricela rua, ainda há tão pouco tempo, e deseje ter do que ela é hoje uma idéia verdadeira e justa deve encostar-se um minuto ao peitoril dessa janela e olhar [...] (ALMEIDA, Dois dedos de prosa, *O País*, s.d., s.p., grifo da autora)³⁷.

Contudo, percebemos que, quando necessário, Almeida posicionou-se contra medidas tomadas pelo governo que, em dado momento, decidiu-se pelo arrasamento do morro de Santo Antônio. A autora, que considerava melhor conservar o morro e transformá-lo em um local arborizado com avenidas circulares, casas e prédios públicos, dirige-se aos leitores, solicitando sua ajuda:

Quem me ajudará a defender este formoso morro de Santo Antonio da ameaça de morte com que o afligem agora? Será possível que toda a gente desta cidade maravilhosa seja indiferente à beleza e ao futuro deste sítio de tão pitoresca topografia, a ponto de consentir, sem reflexão nem tino, no seu arrasamento?! [...] o arrasamento do morro de Santo Antonio poderá favorecer interesses pessoais, traduzidos em lucro monetário ao sindicato estrangeiro que o premedita [...] (ALMEIDA, Crime premeditado, *O País*, s/d, s/p).

A polêmica em relação ao referido morro prolongou-se em outras crônicas da autora, que buscou responder opiniões contrárias às suas, demonstrando um forte envolvimento nas questões sociais e grande influência na sociedade brasileira na *Belle Époque*.

Embora não seja o nosso intuito trabalhar as crônicas de Júlia Lopes de Almeida, acreditamos ser imprescindível ressaltar a conexão da autora com a cidade do Rio de Janeiro, seja por meio de seu engajamento político ou da representação da cidade como espaço ficcional em suas narrativas mais importantes, entre elas, *A viúva Simões* e *A falência*. As características da capital carioca podem, portanto, ser observadas nas obras em análise, onde o

³⁷ Devido à falta de indicação de data e/ou de página para os manuscritos, adotamos nesta tese colocar “s.d.”, indicando a falta de data, e “s.p.”, indicando a falta de página.

espaço público é descrito de forma realista, enfocando não apenas as áreas nobres, mas o subúrbio do Rio de Janeiro.

4. CAPÍTULO III – OS ESPAÇOS DO TRABALHO E DA FLÂNERIE

“O Rio de Janeiro ardia sob o sol de dezembro, que escaldava as pedras, bafejando um ar de fornalha na atmosfera. [...] Era hora do trabalho”.

Júlia Lopes de Almeida (2003).

Os romances de Júlia Lopes de Almeida apresentam espaços diversos nos quais habitam ou por onde se deslocam as suas personagens. Portanto, de acordo com a proposta teórica de Borges Filho (2007, p. 104), suas obras podem ser classificadas como politópicas. Obviamente, um determinado espaço ganha destaque em um dado momento da narrativa por ser descrito de forma mais minuciosa ou por exercer uma função específica. Ao deter-se na caracterização do espaço, o narrador almeidiano faz uso de diferentes técnicas, que estudaremos ao longo do capítulo, tornando evidente a importância desta categoria literária para a estruturação das obras da autora.

Nas narrativas de Almeida, em que o enredo se passa na cidade do Rio de Janeiro, identificamos diferentes passagens nas quais a cidade é descrita, o que ocorre em *A Viúva Simões* e *A Falência*, ora por meio de um narrador onisciente, ora por meio das próprias personagens. Temos, assim, a descrição de bairros, ruas, praças, porto, praias, teatros - espaços públicos -, que se alternam com a representação do espaço privado, o lar. Logo, fica nítida a oposição entre os espaços da rua, abertos, e o da casa, fechado, que são trabalhados por Roberto Da Matta (1997, p. 14) enquanto categorias sociológicas, ou seja, categorias a partir das quais é possível traduzir a forma como uma sociedade pensa e vive, seu código de valores e ideias.

Para Da Matta (1997), o espaço da rua só pode ser estudado e definido em oposição ao da casa e vice-versa, pois um demanda comportamentos diferentes do outro. A rua é compreendida como o espaço do movimento, da fluidez, da ação e do trabalho. Nela, transitam desconhecidos com diferentes propósitos e pessoas das mais diversas camadas sociais. Por outro lado, a casa é o “espaço da calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, tudo aquilo que define nossa ideia de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’” (DA MATTÁ, 1997, p. 52). Nas narrativas em estudo, verificamos a presença dessa visão dicotômica do espaço. Nelas, o espaço público é mais frequentado por personagens masculinas, que trabalham no comércio, por exemplo, enquanto as mulheres podem ser

encontradas no lar, entre os afazeres domésticos e os cuidados com a família.

Contrariando a ideia de topofilia comumente associada à casa, Almeida explora os conflitos domésticos em diferentes contextos sociais. Se em *A Viúva Simões* e *A falência* predomina uma realidade burguesa, em outras obras, como *Memórias de Marta*, *A Intrusa* e *Correio da Roça*, por exemplo, a situação de pobreza das protagonistas nos leva a uma representação do lar como espaço do trabalho feminino. Em tais obras, assim como nos capítulos finais de *A falência*, o espaço privado configura-se pela luta por sobrevivência. Além do aspecto econômico, são abordados, nas narrativas em análise, os conflitos entre as personagens, na disputa que se estabelece entre mãe e filha em *A viúva Simões* e na relação entre mãe e filho em *A falência*, por exemplo.

Escrevendo dentro de uma estética pré-modernista, Júlia Lopes de Almeida mescla passagens de cunho notadamente romântico e descrições realistas/naturalistas em suas narrativas, por meio das quais é possível constatar a importância dada ao elemento espacial. *A viúva Simões* e *A falência* são romances que nos proporcionam uma visão ampla da capital carioca, dos espaços ocupados por homens e mulheres na virada do século XIX para o século XX e uma discussão de seus papéis na sociedade da *Belle Époque*. Nesse sentido, acreditamos que o espaço representado nessas obras tenha um papel prioritário e fundamental no desenvolvimento do enredo.

4.1. Espaços públicos e privados em *A falência*

O núcleo central do romance *A falência* é a família de Francisco Teodoro, composta pelo protagonista, por sua esposa, Camila, seus filhos - Mário, Ruth, Lia e Raquel - e Nina, uma sobrinha que vive em sua casa como agregada. Somam-se a eles outras personagens fundamentais para o desenvolvimento da trama: o Dr. Gervásio, médico da família, o Capitão Rino e Noca, uma serviçal. Embora possamos nos limitar a este grupo no tocante às principais ações desenvolvidas na narrativa, acreditamos que seja importante citar a existência de um número bem maior de personagens, que ocupam os diversos espaços contemplados na obra. Estas personagens podem não ter grande expressividade, mas obtêm a atenção do narrador em momentos específicos. Este é o caso, por exemplo, das tias de Camila, e de Motta, empregado de Teodoro, entre outros.

Neste romance, temos um narrador extra-heterodiegético³⁸ que descreve as personagens por meio de uma visão por trás³⁹. Assim, ele pode penetrar na mente de várias personagens e se permite emitir opiniões sobre certas situações, conferindo maior subjetividade à obra. Isso se dá por meio da utilização da técnica do monólogo interior, quando temos acesso aos pensamentos das personagens, aos conflitos íntimos vividos por elas, que vêm à tona por meio do discurso indireto.

Pelo fato do narrador se encontrar em um nível externo à obra, verificamos que o espaço da narração aparece apenas sutilmente, por meio de suas intrusões, e não se confunde com o espaço da narrativa, uma vez que o narrador não participa da história que conta. Em nossa análise, veremos que o narrador estabelece uma relação entre os sentimentos das personagens e os espaços em que estão inseridas, além de fazer uso do espaço como modo de caracterização dessas mesmas personagens.

O título da obra nos remete a uma ação, a falência do protagonista, da qual decorre o clímax da narrativa com o seu suicídio. Desde o capítulo inicial, no entanto, o leitor é preparado para tal ocorrência por meio da caracterização de Teodoro e da ênfase colocada na representação do trabalho. Poderíamos dizer, aliás, que este é um dos temas principais da narrativa, o qual é retratado de forma ambígua, pois por um lado está ligado à ambição e ganância do protagonista, adquirindo um valor negativo, e, por outro, é considerado positivo e edificante quando relacionado às ações das mulheres da família que, dada a necessidade, veem-se obrigadas a se sustentarem.

No início do romance, o trabalho masculino, executado fora de casa, tem uma visibilidade maior do que o trabalho feminino, que consiste na realização das tarefas domésticas, na organização do lar e no comando dos serviços. Assim, o foco recai, inicialmente, sobre o trabalho de Teodoro, um bem-sucedido comerciante de café do último quartel do século XIX, cujo dinheiro torna possível o luxo em que vive a família, e não sobre as atividades de Nina, por exemplo, que exerce funções tipicamente femininas para a época e, portanto, não remuneradas, pois, como fica claro na obra, ela cumpre o seu destino de mulher.

Só a Nina não sobravam horas para trabalhos de interesse; precisava dividir-

³⁸ Para Gérard Genette (1995, p. 247), o narrador pode se situar no nível extradiegético ou intradiegético da narrativa e manter uma relação heterodiegética ou homodiegética com as ações que são desenvolvidas. Um narrador extradiegético encontra-se fora da narrativa, não sendo personagem, e um narrador heterodiegético conta uma história da qual não participa.

³⁹ A teoria das visões foi desenvolvida por Jean Pouillon em *Temps et le Roman*, obra publicada em 1946, para tratar da "proximidade dos acontecimentos narrados em relação a um determinado 'eu'" (LEME, 1981, p. 15).

se em todos os misteres domésticos; [...] Era um vai-vem cansativo, e ela sujeitava-se a tudo, pondo o encanto da sua paciência nos trabalhos mais rudes e pesados. Cumpria a sua missão de mulher, adoçando sofrimentos, serenando tempestades e conservando-se na meia sombra de um papel secundário (ALMEIDA, 2003, p. 332).

Baseada na obra *A condição humana* (2007), de Hannah Arendt, Ribeiro, E. (1999) define dois tipos diferentes de trabalho presente nas narrativas de Júlia Lopes de Almeida: o labor e o trabalho em si. Arendt (2007) retoma, em sua obra, a distinção grega entre labor, trabalho e ação, as três atividades próprias da condição humana. O labor corresponde a atividades ligadas ao biológico e à sobrevivência, tendo por objetivo a manutenção e reprodução da vida, enquanto o trabalho está ligado ao fazer, à produção ou criação de um produto, sendo, portanto, um processo de transformação da natureza e, conseqüentemente, artificial. Por último, a ação corresponde à relação entre as pessoas, que ocorre apenas por meio da voz e do discurso humano.

Logo, Ribeiro, E. (1999) associa o labor ao trabalho feminino, posto que visa à sobrevivência de mulheres que se veem desamparadas ou em situação de pobreza, o que podemos constatar nas obras de Júlia Lopes de Almeida. O trabalho, por sua vez, está relacionado à atividade masculina que, por meio da produção, visa ao lucro, e, no caso de Teodoro, ao enriquecimento. Desse modo, verificamos que o trabalho feminino ocorre de forma silenciosa, invisível, no dia-a-dia da família de Teodoro. Ele apenas torna-se uma atividade remunerada quando ultrapassa as fronteiras da casa.

A narrativa em questão se passa no “ano de 1891 em que o preço do café assumira proporções extraordinárias” (ALMEIDA, 2003, p. 31). Imigrante português pobre, Teodoro conseguiu, por meio do trabalho árduo, enriquecer, e desejava, ainda, ser considerado o maior comerciante de café do Rio de Janeiro. As menções ao seu passado surgem como meio de justificar o seu comportamento ambicioso, o qual levou a personagem a envolver-se em transações que desembocam, ao final da narrativa, em sua falência e na perda de todos os bens, inclusive da casa da família.

Aquela infância de degredo era agora o seu triunfo. Vinha de longe a sua paixão pelo dinheiro; levado por ela, não conhecera outra mocidade. Todo o seu tempo, toda a sua vida tinham sido consagrados ao negócio. O negócio era o seu sonho de noite, a sua esperança de dia, o ideal a que atirava a sua alma de adolescente e de moço [...].

Não pudera ser menino, não soubera ser moço, dera-se todo à deusa da fortuna, sem perceber que lhe sacrificava a melhor parte da vida. Para ele, o Brasil era o balcão, era o armazém atulhado, onde o esforço de cada

indivíduo tem o seu prêmio.
Fora do comércio não havia nada que lhe merecesse o desvio de um olhar...
(ALMEIDA, 2003, p. 42).

Por meio destes excertos da obra, percebemos a ideologia capitalista já disseminada na sociedade burguesa no final do século XIX. É através do trabalho que se alcança uma melhor posição social, embora para isto tenha-se que abdicar dos momentos de ócio, das relações sociais e do convívio com a família. É nesse aspecto que se verifica a crítica da voz narrativa em relação à personagem, que dedica todo o seu tempo ao negócio. A voz narrativa não se opõe ao trabalho em si, mas à forma como ele se constitui em única realidade possível.

Francisco Teodoro é apresentado como um comerciante sério e altivo, orgulhoso de sua fortuna. Porém, é também um homem de pouco estudo, que vê tanto no Dr. Gervásio quanto em Inocêncio uma superioridade intelectual. Assim, ele acata as sugestões do primeiro no que concerne aos assuntos da casa e admira o segundo no campo comercial. Inocêncio, por sua vez, vale-se de um discurso que ressalta as qualidades do trabalho intelectual *versus* as do trabalho bruto:

Senhores, a audácia ajuda a fortuna. Fiquem certos que o bom negociante não é o que trabalha como um negro, e segue a rotina de seus antepassados analfabetos. O negociante moderno age mais com o espírito do que com os braços e alarga os seus horizontes pelas conquistas nobres do pensamento e do cálculo (ALMEIDA, 2003, p. 32).

Além disso, a personagem enaltece as conquistas de outro negociante, Gama Torres, comerciante novato na praça do Rio de Janeiro, que conseguiu, com a sua ajuda, aumentar consideravelmente a fortuna em pouco tempo. As constantes referências a Gama Torres como o Rottschild⁴⁰ brasileiro despertam a inveja do protagonista, que acaba por ceder às investidas de Inocêncio, muito embora seus amigos tenham opiniões negativas a respeito dele: “- Este Inocêncio é um espertalhão! Está aqui, está diretor do banco. Não duvido que o Torres tivesse sido empurrado por ele... Tem uma lábia!” (ALMEIDA, 2003, p. 34).

Embora não sejam fornecidos detalhes acerca do tipo de negociação que realiza, dado o contexto histórico em que a obra está inserida, é facilmente compreendida a referência às especulações da bolsa de valores durante o Encilhamento, período de grande influxo de

⁴⁰ Possivelmente uma referência a Mayer Amschel Rothschild, o que indicaria um erro na ortografia do sobrenome. Rothschild foi um banqueiro alemão conhecido como o fundador das finanças internacionais. No século XIX, sua família era considerada a mais rica da Europa.

dinheiro nos negócios da capital, que termina por resultar na falência de vários comerciantes com a queda dos preços do café.

Ao focar Teodoro, a narrativa contempla os espaços pelos quais a personagem transita, revelando uma alternância entre o seu lugar de trabalho, a Casa Francisco Teodoro, localizada no centro comercial do Rio de Janeiro, e o seu lar, em Botafogo. Desse modo, o percurso espacial da personagem dá-se, primordialmente, de casa ao trabalho e vice-versa, enfocando, portanto, o armazém e o escritório, que compõem o seu comércio, a rua, o bonde, e sua casa. A não ser pelos bailes que realiza em sua residência, não são descritas cenas em que Teodoro participe da vida social da capital, o que evidencia novamente sua posição de comerciante burguês, que só teria tempo para dedicar-se ao trabalho.

No romance como um todo, enfoca-se primordialmente o espaço urbano, sendo poucas as referências à natureza, exceto aquelas em que é focado o jardim da casa de Teodoro. As cenas desenvolvem-se ora em espaços públicos, ora em espaços privados, os quais se intercalam. Temos que, nos capítulos I, VII, XI, XIX, a ação se passa no ambiente de trabalho de Teodoro, a casa comercial, enquanto, nos capítulos II, V, VIII, IX, X, XIII, XV, XVIII, XX e XXI, o espaço explorado é o da casa, a qual consiste nos espaços de convívio da família, mas também do escritório que Teodoro possui neste domicílio. A ideia explorada por meio dessa oposição é a de que estes são dois mundos diferentes, que para o homem se configuram no mundo do trabalho e o no do descanso.

Embora os espaços públicos sejam descritos detalhadamente, sob uma ótica realista/naturalista que atrai a atenção do leitor, verificamos que o espaço privado ocupa uma maior porção da narrativa, sendo explorado não por meio de uma descrição minuciosa, mas pelas ações que se desenvolvem nele. É importante mencionar que os espaços privados da narrativa não se limitam à casa de Teodoro, mas englobam a residência de outras personagens. Contudo, a casa de Botafogo é um dos espaços centrais da obra, no qual se desenvolve outra trama, o relacionamento amoroso de Camila e o Dr. Gervásio. As cenas descritas na casa de Teodoro são, inicialmente, as refeições, as terças-feiras, quando Camila recebe visitas de outras senhoras da sociedade carioca, o baile e, posteriormente, enfocam mais frequentemente o escritório domiciliar, onde ocorre a cena de suicídio do protagonista.

Além da alternância entre o espaço do trabalho e o espaço íntimo, do lar, podemos também estabelecer, mediante a inclusão dos capítulos anteriormente não mencionados, uma alternância entre espaços abertos e fechados. No capítulo II, temos a descrição do percurso de Teodoro do escritório até a sua casa. Nos capítulos IV e XI, objeto de análise posterior, temos

as andanças do Dr. Gervásio e do Capitão Rino, respectivamente, pelas ruas do Rio de Janeiro. O capítulo VI traz a visita ao navio do Capitão Rino, da qual participam várias personagens: a família de Teodoro - exceto Nina e o filho Mário -, Capitão Rino e sua irmã e o Dr. Gervásio. Nos capítulos III e XIV, a voz narrativa ocupa-se da casa do Castelo, onde vivem as tias de Camila, e no capítulo XVI, da casa de Motta. Finalmente, nos capítulos XXII e XXIII, temos a casa nova, onde a família vai morar após o falecimento de Teodoro e, nos capítulos XXIV e XXV, respectivamente, a casa do Dr. Gervásio e a de Catarina.

Ao analisarmos tais espaços, percebemos um deslocamento maior das personagens masculinas, que transitam livremente entre a casa e a rua. Francisco Teodoro, o Dr. Gervásio e o Capitão Rino são apresentados em espaços abertos, ao pegar o bonde ou andar por diferentes bairros da capital. É por meio deles que o narrador nos fornece uma ampla descrição do espaço público, enfocando a pobreza dos bairros de periferia, em oposição à casa de Francisco Teodoro, por vezes denominada de palacete.

Conforme ressalta Xavier (2003, p. 18), nesta narrativa, o “espaço público é marcado pela presença masculina; ruas, logradouros, casas de comércio compõem a paisagem urbana, agitada pelo trabalhador braçal e as mulheres do povo”. O espaço público é, portanto, caracterizado como masculino, viril, o que verificamos por meio da descrição fornecida pela voz narrativa em *A falência*:

A não serem as africanas do café e uma ou outra italiana que se atrevia a sair de alguma fábrica de sacos com dúzias deles à cabeça, nenhuma outra mulher pisava aquelas pedras, só afeitas ao peso bruto. Dominava ali o trabalho viril, a força física, movida por músculos de aço e peitos decididos a ganhar duramente a vida. E esses corpos de atletas, e essas vozes que soavam alto num estridor de clarins de guerra, davam à velha rua a pulsação que o sangue vivo e moço dá a uma artéria, correndo sempre com vigor e com ímpeto (ALMEIDA, 2003, p. 27).

É sintomático que apenas mulheres negras e italianas trabalhem naquela região. A presença de outra nacionalidade nos coloca em um período em que o trabalho do negro deixa de ser servil e passa a ser remunerado e a mão de obra passa a se constituir em parte por imigrantes estrangeiros. Aliás, nas obras de Júlia Lopes de Almeida, é comum haver uma mescla entre negros e estrangeiros atuando, por exemplo, como empregados domésticos. No romance *A viúva Simões*, por exemplo, os serviços da casa se constituem de uma cozinheira negra, uma ama mestiça, um copeiro francês e um jardineiro brasileiro, entre outros. Ainda, no que concerne à presença feminina na sociedade oitocentista, é preciso ressaltar que não

apenas as estrangeiras ou negras trabalhavam, mas também brasileiras pobres, podendo estar presentes nos espaços públicos.

Enquanto os homens tinham liberdade para ir e vir, as mulheres da alta burguesia, que não necessitam trabalhar para sobreviver, eram as que menos se deslocavam. Camila e Nina limitavam-se ao espaço do lar ou a saídas com a família, em divertimentos permitidos às mulheres ricas de então. Isso leva Xavier (2003, p. 17) a identificar na obra a presença de uma tecnologia de gênero – termo cunhado por Tereza de Lauretis (1994) – para se referir aos discursos hegemônicos que estabelecem espaços determinados e diferenciados para homens e mulheres, assim como funções específicas para cada sexo. Certamente, a representação de comportamentos comuns à sociedade do final do século XIX trará à tona a existência de uma organização social baseada na divisão (não igualitária) dos sexos. Não podemos, no entanto, assumir, como fez Xavier (2003), que o intuito da voz narrativa - ou muito menos da autora -, nesta obra, é referendar tal discurso, haja vista que são contrapostos, no capítulo VI, o discurso patriarcal de Teodoro e o discurso nitidamente feminista de Catarina, sem que seja emitido qualquer julgamento negativo em relação ao último.

A voz narrativa descreve apenas duas cenas em que Camila sai de casa: a visita ao navio do Capitão Rino e, no penúltimo capítulo, a visita que faz ao Dr. Gervásio com o intuito de sugerir um possível casamento entre os dois. A personagem não vai à igreja ou visita as tias, incumbindo sua filha Ruth e/ou as duas menores de fazê-lo em seu nome. Além destes espaços, que são efetivamente descritos na narrativa, menciona-se a existência de uma casa na Lagoa, que serviria aos encontros dos amantes, já que, no palacete, estavam sempre na presença de outras pessoas. A voz narrativa, contudo, não se ocupa da descrição destes encontros nem dá maiores informações sobre o local. Isso é plenamente justificável devido ao adultério feminino ser um tema de difícil aceitação na época, especialmente quando presente em narrativas de autoria feminina, não sendo entendida como necessária, nesse contexto, uma descrição mais detalhada das cenas amorosas.

Analisando a representação do espaço público em *A falência*, verificamos que as referências à cidade do Rio de Janeiro estão presentes em toda a obra. Todavia, há três momentos distintos de grande relevância para caracterização desse tipo de espaço: os capítulos I, IV e XI. No primeiro capítulo, temos uma descrição do comércio do Rio de Janeiro, na qual a voz narrativa explora o uso dos gradientes sensoriais. O foco recai sobre o trabalho masculino, realizado neste espaço, contrapondo-se ao trabalho feminino, discutido no capítulo XXII.

No capítulo IV, o Dr. Gervásio desloca-se até a casa de um empregado de Teodoro, que mora em um bairro pobre da capital. Levado por um guia, ele percebe todo o entorno, detendo-se a observar os detalhes das casas e ruas. No capítulo VI, o Capitão Rino, por sua vez, desloca-se do escritório de Teodoro até a Rua do Ouvidor e de lá para a casa de sua irmã, Catarina. Nestes dois capítulos, percebemos que o espaço da rua é apresentado à medida que as personagens o percorrem e lançam seu olhar sobre ele. Esse olhar é entendido como o da figura do *flâneur*, que será discutido na seção 3.2. deste capítulo.

Passaremos, a seguir, a uma análise do espaço urbano e público da capital carioca e do trabalho masculino desenvolvido neste, enfocando o protagonista da narrativa, Francisco Teodoro.

4.1.1. O espaço do trabalho masculino

O trabalho masculino é realizado, no século XIX, no espaço público. Em *A falência*, temos uma boa caracterização deste ambiente no capítulo I, no qual a voz narrativa nos apresenta a área central da cidade do Rio de Janeiro, onde se localiza o comércio de exportação de produtos, do qual o armazém de Francisco Teodoro faz parte. Todavia, o trabalho de Teodoro também ocupa parte de sua casa, no escritório que possui nela. Nesta subseção, iremos analisar a forma como o espaço do trabalho masculino é descrito e sua função como caracterizador do protagonista.

De acordo com a proposta realista em vigor, as ruas citadas em *A falência* correspondem àquelas da então capital brasileira, como a rua S. Bento, a rua dos Beneditinos e a rua Municipal, o que fornece maior verossimilhança à narrativa. É na área central da capital que está localizada a Casa Francisco Teodoro, cujo prédio é dividido em dois ambientes diferentes, o armazém, onde se encontra o café a ser levado para os caminhões que farão o seu transporte até o porto, e o escritório, localizado acima daquela área. O armazém tem grande fluxo de pessoas, abrindo-se à rua e aos trabalhadores que transitam de dentro para fora e vice-versa. A divisão do espaço entre a parte de cima e a de baixo é por si só significativa, uma vez que, segundo Borges Filho (2007), nos pares que indicam localização, o polo superior é valorizado como positivo e o inferior, negativo, o que será ratificado por outras características presentes nos dois ambientes.

É significativo que o romance tenha início por meio da caracterização do espaço do trabalho, que centraliza, ao longo da obra, as preocupações de Teodoro. O escritório e o

armazém estão estruturalmente conectados, fazendo parte do mesmo prédio e do mesmo negócio, situado em uma rua constituída por outras tantas casas de comércio, inclusive de café, como esta. No entanto, os espaços mencionados se opõem em sua descrição, pois, como podemos observar, o trabalho realizado no escritório é intelectual, constituído por cifras, anotações e diálogo mínimo, enquanto no andar de baixo temos o ruidoso movimento do transporte de café. Portanto, o trabalho realizado em cada ambiente difere quanto à sua natureza e grau de especialização, o que fica claro por meio da descrição dos espaços e dos trabalhadores, o que veremos na sequência da discussão.

O escritório não era um ambiente mais rico que o armazém, apenas mais organizado, consistindo de uma ampla sala “de madeiras velhas e papel barato” (ALMEIDA, 2003, p. 29). Do mesmo modo, o gabinete de Teodoro, em uma sala contígua, não refletia luxo, uma vez que possuía “igual avareza de mobília” (ALMEIDA, 2003, p. 30). A descrição dos móveis contempla a sua disposição na sala e indica a presença de janelas, o que torna o ambiente mais claro e arejado que o do armazém. A função deste espaço é caracterizar o protagonista e sua avareza, pois o dinheiro de Teodoro não era empregado em melhorias no próprio armazém, mas em ações que pudessem ser observadas, como as doações que fazia a igrejas e instituições. Por isso mesmo, a descrição do ambiente contrasta com a do protagonista: “Toda a sua pessoa resumava fartura e a altivez de quem sai vitorioso de teimosa luta” (ALMEIDA, 2003, p. 30). A luta a qual o narrador faz referência é a própria vida de Teodoro. Sua riqueza advém da comercialização do café, mas a personagem em si, de acordo com a sua posição, tem uma fisionomia totalmente diversa daqueles que trabalham no armazém.

Contrapõe-se a descrição dos corpos atléticos e suados dos homens que carregam as sacas de café, brancos ou negros, à dos negociantes de café, gordos e grandes ou pequenos e franzinos. Sobre os carregadores, “[u]ns eram brancos, de peitos cabeludos mal cobertos pela camisa de meia enrugada, de algodão sujo; outros negros, nus da cintura pra cima, reluzentes de suor, com olhos esbugalhados” (ALMEIDA, 2003, p. 25). Já Francisco Teodoro era “[g]ordo, calvo, de barba grisalha rente ao rosto claro, com olhos garços, tranqüilos e os dentes brancos e pequeninos, tinha um belo ar de burguês satisfeito” (ALMEIDA, 2003, p. 30). Os funcionários do escritório, por sua vez, eram magros e tinham feições fracas devido às péssimas condições de vida que o pouco dinheiro que ganhavam lhes proporcionava.

Os trabalhadores braçais dividiam o espaço com os veículos e os animais, que eram usados nos meios de transporte da época. Assim, eles estavam sempre próximos aos “corcovos de animais contidos por mãos brutas” (ALMEIDA, 2003, p. 26), ou “roçando o

corpo latejante nas ancas lustrosas dos burros” (ALMEIDA, 2003, p. 27). A descrição mostra-se naturalista na medida em que compara as ações dos carregadores a de animais, uma vez que eles “*serpeavam* por meio de tudo aquilo, como *formigas em correição*” (ALMEIDA, 2003, p. 26, grifo nosso).

Busca-se, por meio dessa comparação, ressaltar a semelhança entre os carregadores e as formigas, animais conhecidos por seu trabalho duro, diligente. Ainda, o narrador enfatiza a descrição física das personagens, enfocando os corpos suados, os olhos esbugalhados e o sangue a “palpitar nas veias entumecidas do pescoço e dos braços” (ALMEIDA, 2003, p. 26). Os trabalhadores formavam uma massa que só tinha valor pela força física, a qual vendiam em troca de dinheiro na sociedade capitalista que aos poucos se consolidava no Brasil.

Ainda nesse capítulo, encontramos a descrição do espaço está repleta de referências visuais, olfativas, tácteis e auditivas, sendo de fundamental importância, portanto, a análise de tais gradientes sensoriais, da forma como a personagem percebe o seu entorno, fazendo uso dos diferentes sentidos, e do modo como os cheiros, sons, cores e imagens são manipulados, levando o leitor a sentir-se parte de determinado ambiente. Concordamos com Lins (1976), quando afirma que

[n]ão deve o estudioso do espaço, na obra de ficção, ater-se apenas à sua visualidade, mas observar em que proporção os demais sentidos interferem. Quaisquer que sejam os seus limites, um lugar tende a adquirir em nosso espírito mais corpo na medida em que evoca sensações (LINS, 1976, p. 92).

A *falência* tem início com uma descrição que localiza o leitor em relação ao espaço e tempo da narrativa: “O Rio de Janeiro ardia sob o sol de dezembro, que escaldava as pedras, bafejando um ar de fornalha na atmosfera. [...] Era hora do trabalho” (ALMEIDA, 2003, p. 25). Tal descrição é complementada, ao final do primeiro capítulo, por outra: “Fora, o sol avermelhava as fachadas feias e desiguais das casas fronteiras. Velhas paredes repintadas, outras com falhas de caliças, guardavam os seus segredos e as suas fortunas. Um hálito ardente de verão bafejava toda a rua febril” (ALMEIDA, 2003, p. 39). A voz narrativa utiliza-se, assim, de blocos de descrição do espaço para abrir e encerrar o capítulo. Em ambos, o espaço fornece também uma noção temporal, indicando o início e o fim de um dia de trabalho. Contudo, nada de excepcional é relatado nesse capítulo. Pelo contrário, esse espaço-tempo encerra ações que se repetem ao longo de toda a narrativa: o trabalho e o encontro diário de Teodoro com os amigos para um café após o almoço. Nesse capítulo, descreve-se, portanto, a rotina do protagonista.

Nessa descrição inicial, percebemos que diferentes sentidos são apresentados como constituintes importantes do espaço. Isso se dá, por exemplo, com os odores que o compõem: “Toda a rua de S. Bento, atravancada por veículos pesadões e estrepitosos, cheirava a café cru” (ALMEIDA, 2003, p. 25); “Ao cheiro do café misturava-se o odor daqueles corpos agitados, cujo sangue se via palpar nas veias entumecidas do pescoço e dos braços” (ALMEIDA 2003, p. 26); e também pelas sensações tácteis, como aquelas já citadas, presentes no início e fim do primeiro capítulo: “Já de outras ruas descia aquela onda quente, arfante de trabalho [...]” (ALMEIDA, 2003, p. 27); “Um sopro ardente de vida, uma lufada de incêndio bafejada por cem homens arquejando ao mesmo tempo na febre da ambição [...]” (ALMEIDA, 2003, p. 28).

O ambiente do armazém e da área do comércio, como podemos verificar, é sempre quente, sendo utilizadas palavras do mesmo campo semântico para descrevê-lo: quente, arfante, fornalha, bafejante/bafejada, incêndio, febre/febril, arder/ardente. Elas contribuem para ressaltar a ideia de calor e estão também associadas à ideia de ambição, já que se realiza o trabalho independente das condições climáticas adversas. Temos que os sons, os cheiros, as imagens e a sensação de calor são vivamente descritos de modo a caracterizar o mês de dezembro, ou seja, o verão na capital carioca.

A descrição do armazém e do escritório correspondem ao modo como tais espaços são vistos pelo narrador. Enquanto a descrição do espaço externo ao escritório era caótica, alternando cenas do armazém e da rua, e também descrições dos homens, dos veículos e dos animais presentes, o escritório, ambiente onde tudo estava bem organizado, é descrito ordenadamente, expondo-se os detalhes da mobília de modo que o leitor possa produzir uma imagem mental do espaço. Além disso, a claridade do escritório é contraposta à escuridão do armazém.

A um canto, sobre uma mesinha sólida, entre uma das janelas e a parede, estava a prensa de copiar; e no outro canto, em um alto banco de madeira pintada, a talha de filtro já enegrecida pelo uso. Pelas paredes, pastas de molas, rotuladas, em filas, preenches de contas, recibos e *cartas a responder*. Ao fundo, entre a talha e o corredor de entrada, abria-se uma janela para o negrume do armazém, sob uma clarabóia estreita, de pouca luz (ALMEIDA, 2003, p. 29, grifo da autora).

No capítulo 1, prevalece o que Borges Filho (2007) denomina espacialização franca, na qual o narrador opta por descrever objetivamente o espaço. Tanto no armazém como no escritório, temos uma espacialização abundante e minuciosa, já que são dados

detalhes acerca das personagens, de suas vestimentas, da mobília, entre outros, como já demonstrado. A diferença recai apenas no fato de que, na descrição do escritório, a voz narrativa faz uso de uma espacialização ordenada, que deixa transparecer, novamente, uma superioridade desse ambiente em relação ao outro.

Ao enfocarmos o armazém e o escritório, podemos estabelecer, com base nos gradientes sensoriais, um quadro que mostra a oposição entre o espaço do trabalho braçal e o do trabalho intelectual.

Quadro 1: gradientes sensoriais da oposição entre o trabalho braçal e o trabalho intelectual.

Traço sensorial	Espaço do trabalho braçal	Espaço do trabalho intelectual
	Rua, armazém	Escritório, gabinete
Visual	Desordem, sujeira, aberto	Ordem, limpeza, fechado
Táctil	Calor, abafado	Arejado
Auditivo	Barulhento	Silencioso
Olfativo	Café cru	Café líquido

O traço auditivo apresenta os pares barulhento/silencioso. Todo o ambiente, interno e externo ao armazém, no nível horizontal, é descrito de modo a mostrar a agitação do comércio, o trabalho pesado e constante dos homens, a “urgência”, a “pressa”. À parte daquela confusão, no primeiro andar, “o trabalho era silencioso. As penas não paravam, mal dando tempo às mãos para folhearem os livros e as diversas papeladas. Diziam-se frases sem levantar os olhos da escrita, e as perguntas eram respondidas por monossílabos” (ALMEIDA, 2003, p. 29). Essa descrição contrapõe-se a outras tantas que indicam o barulho do armazém e da rua:

Entre o *fragor* das ferragens sacudidas [...].

Um carroceiro, em pé dentro do caminhão, onde ajeitava as sacas, *gritava* zangado, voltando-se para o fundo negro da casa: - Andem com isso, que às onze eu tenho de estar nas Docas! [...]

No desespero da pressa, o carroceiro *soltava imprecações, aos berros*, furioso contra outros carroceiros que passavam raspando-lhe a caixa do caminhão [...]. Os outros respondiam com iguais impropérios, que os cocheiros dos tálburis, em esperas forçadas, ouviam rindo, mastigando cigarro. [...]

Assim em toda rua só se viam braços a gesticular, pernas a moverem-se, vozes a confundirem-se, chocando nas pragas, rindo com o mesmo triunfo, gemendo com o mesmo esforço, em uma *orquestra barulhenta e desarmônica*. [...]

De vez em quando, um *ruído de cascata* rolava pelo interior do armazém. Era o café, que ensacavam na área do fundo, e que na queda das pás desprendia um pó sutil e um cheiro violento. [...].

Fora, chicotadas cortavam o ar com *estalidos*, e pragas rompiam alto, no som confuso, em que vozes humanas e rodas de veículos se amalgamavam com o estrupido das patas dos animais. (ALMEIDA, 2003, pp. 25-8, grifos nossos).

Segundo Borges Filho (2007), não é possível atribuir *a priori* uma conexão axiológica para a oposição silêncio *versus* barulho, pois o sentido tanto de um quanto do outro pode variar dentro do texto literário. Como exemplo, o autor menciona que o silêncio “tanto pode ter uma conotação positiva, significando paz, relaxamento, quanto uma conotação negativa, significando solidão, abandono” (BORGES FILHO, 2007, p. 96). Em *A falência*, percebemos que o traço auditivo e o visual estão intimamente conectados, uma vez que o barulho descrito advém dos gritos e imprecações, da confusão e da desorganização visível no ambiente do armazém. Sob a ótica do trabalho, da produtividade, esse traço seria negativo, enquanto o silêncio presente no escritório, embora não denote paz ou tranquilidade, já que vemos que o trabalho aí também é realizado rapidamente, está ligado a um senso de organização, desenvolvendo-se sem necessidade de reclamações.

Enquanto o armazém é inundado pela onda de calor presente na cidade, sendo escuro devido à falta de janelas, e seus trabalhadores possuírem as roupas encharcadas de suor, no gabinete de Teodoro, ele e os amigos conversam tranquilamente, não demonstrando qualquer desconforto. Em ambos os espaços, sente-se o cheiro do café. No entanto, o café do armazém, ainda em grão, é descrito como um cheiro que causa náusea e que, por conta do calor (traço tátil), espalha-se por todo o lugar. O café no escritório de Teodoro é o líquido que ele e os amigos bebem após o almoço nas frequentes visitas que fazem àquela casa, sendo apreciado pelos convivas. Note-se que, mesmo estando o armazém envolto pelo cheiro de café cru, isto não afeta o paladar e olfato dos que o bebem no andar de cima.

Como é possível perceber, o armazém, caracterizado pelo trabalho braçal, é, em todos os sentidos, inferior ao escritório, local do trabalho intelectual. Os traços sensoriais atribuídos a cada espaço ratificam a oposição entre eles, complementando assim a ideia inicial exposta por meio de sua localização. Como comportam diferentes tarefas e trabalhadores, não poderiam estar no mesmo nível e, portanto, o escritório-gabinete está um nível acima do armazém. Até mesmo entre os empregados desses espaços havia uma distinção, ou, como diz

a voz narrativa: “[a] gente do armazém tinha quezília à do escritório” (ALMEIDA, 2003, p. 37). Por outro lado, os trabalhadores do escritório se achavam superiores aos do armazém e não os tratavam de forma cortês.

Embora trechos da narrativa, especialmente no capítulo II, dediquem-se a mostrar que Teodoro tenha feito sua fortuna a partir do trabalho, sua condição atual distingue-o dos outros trabalhadores do armazém. Assim, inicialmente, temos uma hierarquia que vai do menor, o trabalhador braçal, que ocupa o andar de baixo, passando pelos funcionários do escritório, até o comerciante, o dono do armazém, que trabalha no piso superior. Isso mostra de forma clara que a divisão dos espaços está de acordo com o modo do sistema capitalista, que promovia a divisão da sociedade oitocentista em diferentes classes, entre elas os trabalhadores pobres e os burgueses.

Como a narrativa se situa em um período posterior, mas não muito distanciado da abolição da escravidão e da proclamação da República, tem-se uma sociedade em transição, na qual começava a ganhar força o trabalho assalariado por meio da presença de fábricas e casas comerciais, como a de Teodoro. Contudo, ainda se faziam presentes representantes da antiga ordem latifundiária, uma vez que não houve uma quebra revolucionária entre os regimes anterior e posterior à queda do Império, mas uma paulatina adaptação ou aburguesamento da aristocracia. É importante perceber, ainda, que a burguesia não era um todo homogêneo, pois se dividia em uma alta burguesia, formada por banqueiros e por comerciantes ricos, por exemplo, e a pequena burguesia, mais empobrecida, consequentemente, sem acesso ao luxo e às diversões da sociedade carioca.

Na narrativa, outro espaço que merece destaque é o escritório que Teodoro possui em casa. Por ser um ambiente de trabalho, ele poderia ser considerado um espaço público, mas a sua localização no interior da casa impede que qualquer pessoa tenha acesso a ele. Desse modo, o escritório domiciliar pode ser considerado um espaço híbrido. Nele, estão presentes elementos únicos, que terão importância para a sequência de eventos finais da narrativa. Somos apresentados a esse escritório no capítulo XII, o qual a voz narrativa descreve de modo ordenado e minucioso, citando o estilo dos móveis, as cadeiras e o sofá, revelando, por meio deles, a personalidade de Teodoro.

Como o negociante não usasse de livros, o seu escritório não tinha estantes. A mobília, de canela e de couro, guardava ali, na sua atitude impassível, um cunho de austeridade que não desdizia do aposento, vasto e sóbrio. Aquelas cadeiras e aquele sofá de braços estendidos, tinham o ar das coisas a que a intimidade dos seres não deu ainda uma alma (ALMEIDA, 2003, p.

Por meio da descrição de um espaço sem livros, é reforçada a ideia de que o protagonista não é um homem culto, mas que carregava em si um certo orgulho por ter conseguido sua fortuna por meio do trabalho. Isso se torna mais claro pela figura presente sobre o contador veneziano, “a estatueta de um cavaleiro de capa e espada e grande pluma ao vento” (ALMEIDA, 2003, p. 207), com ar de desafio. Em seus negócios, Teodoro acredita ter lutado, tal qual um cavaleiro, pela sobrevivência e, posteriormente, para construir uma riqueza em terras estrangeiras. Nesse escritório, Teodoro se recolhe para refletir sobre o negócio proposto por Inocêncio e se refugia quando percebe que está perdendo sua riqueza. Assim o faz para evitar o contato com os amigos e os olhares de seus funcionários.

No capítulo XVIII, do lado de fora do escritório, o protagonista observa o jardim da casa. Verificamos que a natureza presente nesse espaço é descrita em oposição aos sentimentos de Teodoro, caracterizando uma relação de heterologia. Preocupado com a queda no preço do café, o comerciante mostra-se taciturno, sentindo-se oprimido, “como se carregasse nos ombros um fardo muito pesado” (ALMEIDA, 2003, p. 280). Enquanto isso, “o sol estava lindo. As cigarras cantavam pelos tamarindeiros” (ALMEIDA, 2003, p. 279). O contraste entre o espaço e os sentimentos da personagem enfatizam a sua tristeza e solidão, uma vez que era o único a saber do que estava acontecendo. Os outros membros da família pensavam que Teodoro estava doente ou que poderia ter descoberto o adultério de Camila, pois ao passar dos dias ele demonstrava-se cada vez mais quieto, sem vontade de comer.

Não suportando a alegria presente na natureza, Teodoro refugia-se novamente no escritório, onde encontra abrigo para a sua angústia em meio à penumbra do ambiente. Sem conseguir dormir, o comerciante escolhe a madrugada para escrever as cartas que informariam os seus credores sobre a falência. Naquele ambiente, alguns elementos, como a mobília e a estátua, são retomados, mostrados na escuridão noturna, iluminados apenas pelo lampião de bronze, do qual “descia uma luz calma, fixa, propícia à escrita” (ALMEIDA, 2003, p. 287). Esta é descrita como “uma claridade muda” (ALMEIDA, 2003, p. 287), ressaltando o silêncio daquele espaço na madrugada, o que evidencia novamente a solidão da personagem. Ao citar a estátua do cavaleiro de capa e espada, o narrador revela a arrogância refletida em sua sombra, que também está presente nas cartas que Teodoro escreve ao filho Mário e a Meireles, apenas informando-lhes dos fatos, sem se lamentar.

Confirmada a tragédia, o narrador enfatiza o arrependimento do protagonista, que percebe que a ambição e a ganância levaram-lhe até aquela situação. Ao ver um jovem

português pobre recém-chegado, reflete sobre o seu passado, sobre os seus primeiros dias em solo brasileiro, e sente saudade dos prazeres simples que tinha em sua terra. Compreendendo e arrependendo-se do comportamento que teve, ele pensa em sugerir ao rapaz que volte para a sua aldeia e contente-se com o pão duro, a sardinha assada e a água:

Onde há uma árvore há sombra onde um homem se deite. Não queiras a riqueza, que ela engana e mente. Mas vale ser pobre toda a vida! Volve; acostuma tua mulher ao trabalho e os teus filhos a rolar em nus pela terra que um dia os há de comer... Se bem os vestires a todos... verás: pesarão ouro e valerão pó... (ALMEIDA, 2003, p. 290).

Por meio desta reflexão percebe-se que as preocupações de Teodoro em sua vida foram enriquecer e proporcionar luxo à família, um luxo que se refletia nas festas que realizava e pelas quais podia ser admirado pelos amigos e vizinhos. Ao observar Lia e Raquel dormindo, o protagonista entristece-se com o fato de que elas não iriam mais crescer no conforto que ele havia proporcionado até então, com roupas caras e quartos amplos, e não teriam uma boa educação.

Um elemento de destaque nessa segunda descrição do escritório domiciliar de Teodoro, no capítulo XVIII, é o revólver, que se encontrava guardado em uma gaveta da secretária: “Era uma arma nova, reluzindo ainda às últimas fricções da camurça; o negociante revirou-a entre os dedos, moveu o gatilho, carregou-a e tornou a guardá-la na mesma gaveta, que fechou à chave” (ALMEIDA, 2003, p. 287). A descrição do objeto pode ser classificada como antecipatória, segundo Borges Filho (2007), pois coloca em evidência a possibilidade de um suicídio, que efetivamente ocorre no capítulo XX. Como se não bastasse a sugestão, ela é complementada pelos pensamentos do protagonista, que o narrador traduz em duas frases: “Estava ali dentro o descanso, a eterna paz” e “Tinha ao alcance da mão o esquecimento de tudo...” (ALMEIDA, 2003, p. 287). A reprodução de tais pensamentos, retira, a nosso ver, a riqueza da prolepse espacial, que a simples aparição do objeto instaura, sendo, portanto, excessiva e desnecessária.

Outro elemento que antecipa a ação final é a morte da cacatua, anunciada a Teodoro por Nina. Segundo Noca, que acreditava em premonições, isto era “sinal de desastre em casa...” (ALMEIDA, 2003, p. 288). Como o protagonista já sabia a que se referia tudo aquilo, pôs-se mais nervoso, pedindo que não contassem nada a Camila. Como vemos, tais cenas preparam o leitor para a falência e a morte de Teodoro. Novamente, consideramos a explicação que liga a morte do animal à tragédia posterior como uma referência explícita que

empobrece a narrativa, posto que expõe o significado dos elementos presentes no espaço quando poderia apenas sugerir-lo.

Por fim, no capítulo XX, a falência de Teodoro é anunciada à sua família, afetando todos os seus membros, o que se reflete, por exemplo, na organização da casa: “Na grande sala de jantar havia um certo ar de abandono. Nina esquecera-se de enfeitar a mesa com as flores do costume, e a gaiola vazia do cacatúá punha a um canto uma nota de tristeza e de morte” (ALMEIDA, 2003, p. 308). Naquela noite, Teodoro recolhe-se junto a uma janela que fica de frente para o jardim. Lá ele relembra o destino de seu avô, enforcado em um pé de amendoeira. Já o luar e o aroma das plantas revivem na personagem os seus triunfos, mas essas lembranças não são suficientes para fazê-lo desistir de seu plano. Pelo contrário, não poderia viver a desonra de ter perdido toda a sua fortuna, a qual tão arduamente conquistou. Com o revólver mencionado, ele se mata enquanto Camila adentra o escritório.

Como a narrativa não se encerra com a morte do protagonista, nos capítulos que se seguem, as personagens femininas são colocadas em evidência. Devido à falta de alguém que as ampare, as mulheres da família Teodoro tornam-se mais ativas no espaço doméstico e até mesmo fora dele. Somente após a mudança instaurada pela ausência do masculino, podemos falar no desenvolvimento de uma consciência feminina em relação à sua situação no mundo. Passaremos, a seguir, a uma análise do espaço da nova casa, para onde Camila e família se mudam, o qual se torna, de forma mais nítida, o espaço do trabalho feminino.

4.1.2. A casa e o espaço do trabalho feminino

Em *A falência*, o movimento ascendente trilhado por Francisco Teodoro, de caixeiro até dono de armazém, pode ser representado por meio das habitações que ocupa ao longo da narrativa. De início, o protagonista vive em um sobrado no beco de Bragança, “sombreado pelo beiral muito estendido do telhado coberto de ervagem e pela sacada de rótula de um verde sujo” (ALMEIDA, 2003, p. 43). As péssimas condições de vida são demonstradas por meio da descrição não apenas do sobrado, mas da área em que está localizado, habitada por gente pobre que desenvolve ali diferentes profissões: “Embaixo e defronte [do sobrado], caixoteiros, martelavam em tábuas de pinho, cujo cheiro dava ao beco imundo uma baforada fresca de floresta” (ALMEIDA, 2003, p. 43).

Após receber a comenda e contribuir com várias instituições de caridade, o que demonstra uma situação econômica mais estável, Teodoro sentiu-se “vexado daquela

habitação e se mudou para um segundo andar na rua da Candelária [...]” (ALMEIDA, 2003, p. 44). O novo espaço era mobiliado e decorado, mas não agradou Camila, que ao se mudar para lá após o casamento reclamou por não poder ver o mar. Da janela da moradia, o que se podia ver eram casas de uma vizinhança feia e suja, de telhados mais baixos e irregulares, pintadas de um vermelho sujo: “as casas, desiguais, acumulavam-se, paredes ameaçando paredes, janelinhas de sótãos espiando as telhas estriadas de limo, de onde emergiam chaminés negras e curtas, baforando fumo” (ALMEIDA, 2003, p. 48).

A casa na qual se passa a maior parte da narrativa representa uma nova melhoria no *status* da família. A casa palacete, situada em Botafogo, área nobre da cidade do Rio de Janeiro, denotava uma vida de hábitos tipicamente burgueses e visava refletir o sucesso alcançado pelo comerciante. Essa habitação era, afinal, a coroação para uma vida de esforços e trabalho duro. Ao contrário das anteriores, o terreno da casa era grande, constando não apenas do espaço construído, mas de um amplo jardim que a circundava. Desse modo, afastasse da vizinhança e preservava a privacidade daquela família.

O seu palacete era um dos mais lindos de Botafogo. No centro de um parque, ele erguia seus balcões por entre palmas estreladas de coqueiros e copas de árvores bem escolhidas. [...] À esquerda, uma escada de pedra, ladeada por uma grade florida, conduzia ao terraço alpendrado do andar superior, onde muitas vezes a família palestrava, à espera de descer para o jantar (ALMEIDA, 2003, p. 50).

Na casa, a família recebia convidados e realizava saraus e bailes. Nesses eventos, e até mesmos em jantares mais íntimos, aquele espaço funcionava como uma vitrine onde era exposta a riqueza de Teodoro. Nela, gastava-se muito, utilizava-se o melhor cristal e desperdiçava-se muita comida. Todo o espaço da moradia é descrito de modo a se ressaltar o exagero, pois o protagonista

[q]ueria tudo à larga. Era uma casa a sua em que as roupas, as comidas e as bebidas atafulhavam os armários e a despensa até a brutalidade. Dizia-se que no palacete Teodoro os cozinheiros enriqueciam e que a vigilância trabalhosa de Nina não conseguia atenuar a impetuosidade do desperdício (ALMEIDA, 2003, p. 209).

Todavia, com a falência e a morte de Teodoro, temos uma quebra na narrativa, posto que a família vê-se obrigada a uma mudança no padrão de vida, que demanda a mudança para um novo lar, uma casa pequena, localizada em uma área pobre da capital. Nessa nova habitação, várias são as restrições que se impõem à família, até mesmo pelo espaço exíguo,

pela quantidade inferior de cômodos e pelo tamanho deles.

As limitações econômicas, por sua vez, promovem uma transformação no comportamento tanto de Camila quanto de Ruth, pois Nina e Noca, que já se ocupavam diariamente das atividades domésticas no palacete, parecem ter seguido sem maiores surpresas.

Só no fim do mês foi que a família Teodoro tratou de mudar-se. Nina despediu os criados, montou a casa nova com mobílias baratas, leitos de ferro, louças brancas, sem douraduras. Pensava em tudo, traçava planos, sacudia o torpor e a apatia dos que a rodeavam, indagava preços e discutia o valor dos objetos que adquiria (ALMEIDA, 2003, p. 323).

Nina assumiu, portanto, as funções de dona da casa, que eram de fato sua - um presente que Francisco Teodoro havia lhe dado como modo de lhe assegurar o futuro e que, agora, servia a toda à família. Na nova casa, suas responsabilidades aumentaram, uma vez que precisava tomar todas as decisões concernentes ao lar. Assim fazia, porque Camila não estava acostumada àquela realidade e, segundo Nina, “não está em idade de aceitar hábitos novos sem grande sacrifício” (ALMEIDA, 2003, p. 323).

O comportamento enérgico da personagem é referendado e valorizado pela voz masculina presente na narrativa, a do Dr. Gervásio, que a vê como “a mulher mais compenetrada dos seus deveres de mulher” (ALMEIDA, 2003, p. 323). Segundo o médico, as atitudes de Nina transformavam a dor em felicidade, tornando os outros à sua volta também felizes. Essa visão positiva do trabalho ecoa em outras obras de Almeida e em suas crônicas, nas quais a mulher trabalhadora é vista como superior à burguesa rica, que ocupa o seu tempo com diversões. Conforme observa De Luca (1997), nas narrativas em que trata do trabalho feminino – *Correio da Roça*, por exemplo – a autora opunha “a frivolidade e apatia das mulheres de classes abastadas (frequentadoras dos salões) à dignidade, à sobriedade e à laboriosidade da mulher humilde, operária ou camponesa, que trabalhava para prover sua subsistência” (DE LUCA, 1997, p. 225). Em *A falência*, esse pensamento também está presente por meio de Ruth e de suas reflexões sobre a pobreza e a riqueza.

Camila demonstra, inicialmente, uma inadequação ao novo ambiente, pois os seus hábitos, moldados tanto pelo marido quanto pelo Dr. Gervásio, são incompatíveis com as necessidades que surgem. Em sua vida de casada, Teodoro provia a família com artigos de luxo, não deixando que nada lhes faltasse, enquanto o médico orientava a protagonista em relação ao que era de bom gosto em termos de decoração, de vestimentas, de artes, ou seja,

em quase todos os aspectos da vida. Assim, a imagem que temos de Camila é de uma mulher indolente, não afeita à realização de qualquer tarefa dentro ou fora de casa, que se caracterizasse como trabalho. A voz narrativa chama atenção para esta característica da personagem, como sendo, em parte, a razão de sua beleza, uma vez que marcava o próprio corpo.

Camila [...] sentiu o corpo pesar-lhe na cama e espalmou as mãos no seu largo colchão de clina. Como era bom!
O ócio tinha-lhe infiltrado no sangue a voluptuosidade, que embelezava a sua carne de pêssago maduro, colhido ao sol de outono. O seu corpo redondo e róseo tinha o aroma expansivo da flor aberta, e a maciez da fruta polpuda e delicada que não pode sofrer nem grandes baques, nem grandes ventanias (ALMEIDA, 2003, p. 324).

Verificamos que a personagem é descrita, segundo a estética romântica, por meio da natureza, que não está mais ao seu redor, mas dentro dela. Ao comparar o corpo de Camila a uma fruta madura, a voz narrativa atribui a este a ideia de vulnerabilidade, pois qualquer baque ou ventania lhe faria mal.

Podemos ressaltar, ainda, a presença dos gradientes sensoriais, uma vez que, nesta curta passagem descritiva, a voz narrativa vale-se, além da visão, do tato (“sentiu o corpo”, “espalmou as mãos no seu largo colchão”, “maciez da fruta polpuda”) e do olfato (“aroma expansivo da flor aberta”). Tal descrição, notadamente sensual, relaciona o ócio à voluptuosidade e à beleza, qualidades cultivadas pela mulher que não se adequam à luta pela sobrevivência por meio do trabalho.

Sobre as casas, verificamos que o colchão largo, o quarto cheiroso, o docel de rendas e cetim, que indicavam o luxo a que Camila estava acostumada, contrasta, em parágrafo que segue tal descrição, com a ideia de necessidade: “do tacho acanhado, do chapéu feito em casa, do vestido forrado de algodão [...]” (ALMEIDA, 2003, p. 324). São, como vemos, os objetos que figuram em cada espaço que vêm fornecer uma ideia de riqueza e de pobreza, respectivamente, associada a sentimentos de topopatia e topofobia. Logo, enquanto a casa antiga lhe enche de boas lembranças, a imagem que Camila tinha da nova casa pode ser resumida em uma frase: “A pobreza tem morrinha; é suja” (ALMEIDA, 2003, p. 324). É importante ressaltar que a ideia de sujeira já havia sido explorada na descrição das casas habitadas por Teodoro, ou seja, na narrativa em análise, a sujeira está associada à pobreza.

A nova vida da família começa entre suspiros e olhares para a casa que abandonam. Começa também marcada pelo preto, cor do luto que carregam, e pelo sentimento de tristeza.

Com base na descrição do espaço que as personagens passam a habitar, percebemos que a nova casa oprimia aquelas mulheres, acostumadas à vida em um palácio: “parecia-lhes que aqueles tetos e que aquelas paredes se apertariam de repente esmagando-os a todos” (ALMEIDA, 2003, p. 328).

Descreve-se a modesta casa de modo a dar uma ideia dos cômodos e de como as personagens os ocupariam. Não se percebe a presença de muitos objetos, a não ser um vaso de flores, um par de cortinas e o papel de parede que decorava a sala de jantar, o que indica a pobreza de suas moradoras. Por necessidade, a sala de visita torna-se sala de trabalho: “Em vez do sofá, do dunkerke inútil, de uma ou outra cadeira preguiçosa, estavam ali a máquina de costura, cadeiras fortes, uma estante para músicas, um armário, uma mesa e uma tábua de engomar” (ALMEIDA, 2003, p. 328). Assim, verificamos que os objetos que ocupavam a casa antiga por sua beleza não tem lugar no novo espaço, organizado de modo a ser útil.

Também percebemos que os objetos do palacete são descritos de forma poética: enquanto a realidade da casa nova é o copo de vidro, na moradia anterior havia “garrafas de cristal lapidado que atiravam sobre a toalha *bouquets* iriados e tremeluzentes. Eram como violetas e botões de ouro que nascessem da luz e se espalhassem sobre o adamascado do linho” (ALMEIDA, 2003, p. 329, grifo da autora). A poesia faz-se presente onde há o belo e está ausente do espaço pobre da nova casa.

Os demais cômodos, por falta de espaço, não existiam no novo lar, o que leva as filhas menores a questionar: “Onde estava a sala do piano? e o escritório? Onde guardariam as suas bicicletas? A cozinha então era aquele cochicholo?” (ALMEIDA, 2003, p. 328). Enfim, a casa nova reflete a situação econômica das personagens, que compreendem que precisam trabalhar para poder sobreviver: “Conheceram-se, pela primeira vez na família, as agruras do cálculo, o dever das restrições” (ALMEIDA, 2003, p. 331). Sendo assim, foram tomadas providências para que todos colaborassem do modo que fosse possível:

Noca, pronta em expedientes, arranjou depressa freguesia para engomados. Aquilo aborrecia Camila, que não gostava de ver trouxas de roupa atravancando a casa. O ferro, a fumaça, os peitinhos das camisas alvejando ao sol aumentavam-lhe o tédio e o mal estar. A vida pesava-lhe. Uma tarde a mulata entrou com uma novidade: tinha encontrado uma discípula de violino para Ruth, a filha de um empregado público da vizinhança. Camila opôs-se. Ver sua pobre filha andar na rua angariando dinheiro alheio? Nunca. Não tinham ainda chegado a tal extremo... (ALMEIDA, 2003, p. 332).

Percebemos que a nova condição de vida da família impõe certos sacrifícios aos seus membros, o que não é aceito de imediato por Camila, uma vez que ela não admite a necessidade do trabalho, nem está acostumada a ele. Por meio da citação anterior, verificamos que o trabalho transforma o espaço interno da casa em um ambiente negativo. Assim, como síntese dos sentimentos relativos ao espaço, a voz narrativa conclui que a vida pesava para Camila, pois a personagem não teria escolha senão aceitar a nova situação.

Além disso, observamos que o trabalho feminino remunerado é realizado tanto no âmbito interno quanto externo à casa. Devemos chamar atenção, no entanto, para o fato de que Ruth não desenvolve o seu trabalho em um espaço público, em uma casa comercial, fábrica, ou empresa semelhante, mas na casa de seu empregador. Além disso, as personagens realizam tarefas comumente associadas ao feminino, como lavar, passar e ensinar, de modo que possam sobreviver. Desse modo, podemos reafirmar que o trabalho feminino em *A falência* enquadra-se dentro da concepção de labor, discutida anteriormente, não obtendo reconhecimento devido da sociedade por ser uma atividade que não produz algo novo ou gera lucro.

Como resultado das mudanças que se instauram após a morte de Teodoro, podemos afirmar que Ruth é a personagem que mais se transforma, pois consegue refletir sobre o passado e o presente, vendo a situação atual como positiva. Em sua voz, percebemos a crítica à riqueza no que ela tem de repugnante: a ignorância e desprezo pela pobreza da população: “Quando me lembro do que se desperdiçava lá em casa! Por um lado, mais vale a gente ser pobre... Os ricos, não é por mal, mas como não conhecem a necessidade dos outros não consolam ninguém...” (ALMEIDA, 2003, p. 335).

Ao observar o comportamento da filha, Camila passa a valorizar mais a família e compreende que apenas pela educação e pelo trabalho elas se manterão unidas. Consequentemente, a protagonista decide afastar-se do amante e busca trazer as filhas menores de volta, passando a alfabetizá-las em casa. Forma-se, então, uma comunidade de mulheres que, apoiando-se mutuamente, consegue viver sem a interferência masculina. Tal ideal está presente em outras narrativas e também nas crônicas de Almeida, que acredita no princípio liberal de que o trabalho dignifica o homem, e também a mulher.

Verificamos, portanto, que, em *A falência*, o trabalho feminino diferencia-se do trabalho masculino, ligado à ganância, já que a pobreza desperta nas filhas da protagonista a consciência da necessidade alheia. Tal percepção é descrita na cena em que as irmãs mais jovens levam os restos do jantar da casa para as crianças de uma senhora velha e pobre.

Adeus, mamãe! Nós vamos levar estas sobras do jantar às crianças da Jacinta, ouviu? Nina disse que não vale a pena guardar para amanhã; é pouco e pode azedar.

- Mas que crianças são essas? Perguntou Camila às duas gêmeas, que lhe falavam do quintal com a trouxinha da comida num guardanapo.

- São as netas da Jacinta...

Ruth apareceu atrás das irmãs.

- Mamãe não conhece... Jacinta é uma velha paralítica que mora na vizinhança da minha discípula. Sempre que passamos por lá nos pede esmola... É tão velhinha que faz pena. Combinamos com a Nina que sempre que sobrasse alguma coisa do jantar fôssemos levar a ela (ALMEIDA, 2003, p. 335).

Nesse momento, a protagonista compreende que sua família havia de sobreviver aquele sofrimento: “Camila sorriu. A Providência não a desamparava. Ainda na sua casa havia sobras para dar...” (ALMEIDA, 2003, p. 336).

4.2. Os *flâneurs* almeidianos na cidade do Rio de Janeiro

Como é possível perceber, em *A falência*, de modo geral, a ação desenvolve-se em ambientes fechados, seja o do gabinete de Teodoro, seja o da casa de alguma personagem. Do mesmo modo, em *A viúva Simões*, temos a casa de Ernestina como espaço principal da narrativa, sendo pontuais as incursões a espaços abertos. Contudo, em alguns capítulos, o narrador vale-se do caminhar das personagens com o propósito de apresentar o espaço da rua ao leitor. Isso se dá, em *A falência*, nos capítulos IV e XI, por meio das personagens do Dr. Gervásio e do Capitão Rino, respectivamente, e em *A viúva Simões*, no capítulo III, com Luciano Dias e com Rosas e, também, no capítulo IV, com Ernestina e Sara.

Em ambos os romances, as personagens masculinas são homens educados e ricos. Em *A falência*, eles transitam, durante o dia, pelos bairros pobres da capital carioca, enquanto, em *A viúva Simões*, caminham à noite até o centro do Rio de Janeiro, procurando diversão. Ao longo do percurso, as personagens permitem-se realizar observações e emitir pareceres sobre o espaço percorrido, com maior ou menor frequência, podendo, assim, serem relacionadas à figura do *flâneur*, elemento que ganha evidência nas narrativas burguesas europeias do século XIX. Esse comportamento difere do de Ernestina e Sara, que realizam compras nas ruas da capital carioca sem prestar atenção ao espaço em si. Ernestina tem como objetivo único encontrar-se com Luciano Dias e, por isso, permanece na porta das lojas, enquanto Sara

envolve-se com as compras de tal modo que é vista, na maior parte do tempo, escolhendo tecidos e toaletes dentro das casas comerciais.

Segundo Eisenhart (2006, p. 52), as personagens masculinas de Almeida personificam a figura do *flâneur* porque “são capazes de cruzar todos os espaços sociais, frequentando desde os salões burgueses até o submundo dos subúrbios”. Tal definição exclui de imediato a possibilidade de considerarmos tanto Ernestina quanto Sara como *flâneurs*, pois as mesmas poderiam apenas ser vistas em lugares considerados próprios à mulher burguesa.

Eisenhart afirma ainda que o ato de “flanar” constitui-se em “sentir as mudanças que os espaços oferecem de acordo com as categorias sociais de seus habitantes” (EISENHART, 2006, p. 52), ou seja, é por meio do olhar do *flâneur* que “o leitor vai identificando os espaços, a conduta social, os costumes e os habitantes desta urbe em transição” (EISENHART, 2006, p. 52). É interessante perceber que as personagens literárias masculinas ocupam os espaços públicos, segundo a pesquisadora, para caminhar, atravessar, explorar e também para trabalhar (cf. op. cit., p. 53), e que o narrador faz uso destas personagens para nos apresentar o espaço, ou seja, as pessoas, as ruas e os objetos são descritos ao passo que são vistos por elas.

Todavia, é preciso fazer duas ressalvas em relação ao que Eisenhart (2006) afirma. Em primeiro lugar, embora sejam as personagens masculinas as que assumam, na literatura oitocentista, o papel de *flâneur*, nem todos se encaixam no perfil deste tipo literário. Analisando a bibliografia existente, percebemos que frequentar diferentes estratos da sociedade não é suficiente para caracterizar uma personagem como *flâneur*, uma vez que, conforme percebemos nos romances do século XIX, isso é uma prerrogativa masculina, ou seja, todo homem poderia, a princípio, ter acesso a qualquer espaço público. Depois, é certo que os homens estão presentes no espaço público também por se deslocarem ao trabalho, mas como veremos adiante, o trabalho não seria uma das ocupações principais do *flâneur*.

Segundo Benjamin (1994), a literatura que focaliza o *flâneur* teve origem nas fisiologias, uma forma de narrativa que se ocupava em investigar os tipos encontrados na rua, do vendedor ao dândi, popular no início dos anos 1840. Elas surgiram, inicialmente, como uma representação das pessoas presentes nos espaços públicos, mas, posteriormente, com o esgotamento do tema, passaram a surgir fisiologias da cidade, do país e, até mesmo, dos animais. Benjamin (1994) opõe a fisiologia à história de detetive, que surge posteriormente àquela, uma vez que, nas fisiologias, são mostrados apenas os aspectos positivos das pessoas, enquanto nas histórias de detetive vemos a sociedade, especialmente as grandes cidades,

como lugares em que habitam criminosos. O *flâneur* é, pois, semelhante ao detetive, àquele que observa tudo e percebe as coisas facilmente, analisando a fisionomia e gestos da população ao seu redor.

Ao falarmos em *flâneur*, é preciso remeter-nos a dois “personagens” que se solidificaram como representações deste tipo. Estes são Constantine Guys, sobre quem Baudelaire (1996) escreve em *Sobre modernidade*: o pintor da vida moderna, e o narrador-personagem de *O homem das multidões*, de Edgar Allan Poe (1986). Benjamin (1994) produziu uma crítica que analisa ambas as obras, caracterizando o *flâneur* como um símbolo da modernidade.

Constantin Guys, aquarelista e cartunista, amigo de Baudelaire, caminha pela cidade de dia, observando a arquitetura, as ruas, as pessoas e encerra-se em seu estúdio à noite para pintar. Como artista, ele não cumpre os horários de um trabalhador, podendo caminhar sem objetivo algum pelas ruas de Paris. A partir desse comportamento, Baudelaire afere ao amigo o título de *flâneur*, equiparando-o ao de observador ou filósofo. Em seu ensaio, Baudelaire (1996) pretende definir um tipo característico da sociedade parisiense de sua época. Esse texto do autor não é literário, mas o mesmo também se ocupou da cidade e seus tipos na poesia que escreveu.

Já o narrador de *O homem das multidões*, sentado em um café, dedica o seu tempo a observar as pessoas que passam do lado de fora, em uma das avenidas mais movimentadas de Londres, analisando, com base em suas vestimentas e comportamento, a classe social a que pertencem e o trabalho que desenvolvem. Em determinado momento, o narrador-personagem é levado pela curiosidade a seguir uma personagem estranha, um velho que vê passar pela rua, perseguindo-o por todo um dia até ficar entediado e decidir parar.

Benjamin (1994) aponta que há certas condições necessárias para que exista o *flâneur* e a sua caminhada. As melhorias realizadas em Paris, na *Belle Époque*, entre elas o asfalto, tornam possível, por exemplo, o caminhar pelas ruas. Ainda, a presença das galerias, com suas lojas, atrai a atenção dos pedestres e do *flâneur*. Logo, vemos que o *flâneur* é um tipo que faz parte de uma realidade citadina, em um momento de grandes mudanças geradas pelas medidas de modernização da capital francesa, sendo também explorado em contos e romances, transformado em personagem, como ocorre no conto de Poe (1986).

Na descrição dada por Baudelaire (1996), verificamos a relação que o *flâneur* mantém com o espaço aberto, o espaço da rua, principalmente, e com a multidão de pessoas que transita por ele:

A multidão é o seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio, no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres deste espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. (...) Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 1996, pp. 19-20).

Verificamos que Baudelaire fala do “perfeito *flâneur*”, caracterizando este tipo de forma absoluta. Nos romances que se ocupam de sua representação, o *flâneur* costuma ser o protagonista ou o narrador-personagem. Sua ação constitui-se de seu caminhar e das observações que faz sobre o espaço. Podemos perceber, portanto, a total dedicação deste tipo ao cenário urbano, o que leva Massagli (2008) a afirmar que o *flâneur* tem o tempo à sua disposição e, assim,

[...] pode dar-se ao luxo de desperdiçá-lo, para horror da sociedade capitalista de sua época. O flâneur é um burguês que leva uma vida sem objetivos definidos a não ser buscar, no complexo urbano, rusgas, vãos, becos por onde entrar em busca de algum espetáculo para os seus olhos sobre pernas (MASSAGLI, 2008, p. 57).

Ao afirmar que o *flâneur* é um burguês que leva a vida sem objetivos, Massagli refere-se à alta burguesia, pois o burguês comerciante, que se ocupa com o trabalho diário, não teria tempo para tais passeios. Na verdade, poderíamos mais acertadamente dizer que o *flâneur* é um dos últimos vestígios da aristocracia, posto que dispõe de uma certa riqueza, não estando preocupado com a obtenção ou manutenção de capital. Com base nisto, Soares (2012) afirma que

[o] flâneur é um personagem nascido na primeira metade do século XIX a partir do advento das grandes cidades e, ao contrário do burguês recém-elevado na hierarquia social que se ocupa dos negócios que sustentam a nova máquina que rege a lógica urbana pós-Revoluções, descompromissa-se dos vetores do progresso capitalista (SOARES, 2012, p. 34).

É certo que os romances em análise não são unicamente exemplos de *flânerie*, mas conseguimos identificar nessas obras dois elementos importantes que a constituem: a rua (espaço aberto) e a personagem que a vê/descreve. Tanto em *A falência* e *A viúva Simões*, é reservado um pequeno espaço ao ato de flunar. No entanto, apesar de as personagens enfocadas não encarnem a perfeição descrita por Baudelaire (1996), elas são dotadas de algumas das características deste tipo literário, o que veremos nos itens a seguir.

4.2.1. Os trabalhadores e as mulheres pelo olhar dos *flâneurs* em *A falência*

Em *A falência*, percebe-se que o Dr. Gervásio encaixa-se bem no perfil aristocrático do *flâneur*. Ele é apresentado como médico, tendo salvado a vida dos filhos de Camila e Teodoro, assumindo, assim, a posição de médico da família. Contudo, revela-se, no capítulo IV, certa indisposição deste para com sua profissão, ficando claro que não exerce frequentemente a prática da medicina. A personagem visita diariamente a família de Teodoro, estando presente constantemente à hora do almoço, assim como nas reuniões e bailes realizados na residência. Está, portanto, acostumado à vida em sociedade e ao luxo das casas da alta burguesia.

As menções ao trabalho surgem apenas quando Teodoro solicita que o médico veja um de seus empregados, que se encontra doente em casa: “O médico [...] apressou-se a examinar o aparelho do doente, achando tudo em ordem, bem prevenido. Ainda bem; ele desacostumara-se dos seus trabalhos profissionais. A clínica irritava-o, como se tivesse pelos homens um interesse medíocre” (ALMEIDA, 2003, p. 98). Percebe-se, portanto, que a personagem não depende da profissão para sustentar-se, devendo ter algum outro tipo de renda que lhe permita viver sossegadamente.

No início do capítulo IV, o Dr. Gervásio encaminha-se para o armazém de Teodoro. O médico efetivamente distingue-se naquele ambiente por ser um homem rico, que tem estudo e que exerce uma profissão de reconhecido valor. O narrador, contudo, opta por caracterizá-lo por meio do que a personagem veste, mencionando pequenos itens de vestuário que a apresentam como pertencente a uma classe superior. Já no primeiro parágrafo, por exemplo, lemos que o Dr. Gervásio “encaminhou os seus pés *bem calçados* para a rua dos Beneditinos” (ALMEIDA, 2003, p. 91, grifo nosso). Continuando a descrição do médico, o narrador compara suas vestimentas às dos outros homens, fornecendo, portanto, uma visão completa

dos tipos que frequentavam aquele espaço.

Com a bengala suspensa, os dedos das luvas irrompendo-lhe do bolsinho do *veston*, e a cartola luzidia, a gravata clara, picada pelo brilho falante de um rubi, ele atravessava como um estrangeiro aquelas ruas, só habituadas aos chapéus de coco, às roupas do trabalho diário, alpacas e brins burgueses, ou aos trapos imundos dos carregadores boçais (ALMEIDA, 2003, pp. 91-2, grifo da autora).

Como não há uma caracterização psicológica das personagens, a voz narrativa estabelece uma hierarquização do tipos por meio do que é observável externamente e de sua ocupação. Do mesmo modo, quando o *flâneur* observa as pessoas ao seu redor, parte de comentários sobre o modo de se vestir e de se comportar das pessoas para tecer comentários sobre suas profissões e seu caráter. Assim, temos o Dr. Gervásio de *veston* e cartola, reproduzindo uma moda aristocrática, os burgueses vestindo brim e alpacas, e os carregadores e demais trabalhadores com seus “trapos imundos”. Percebe-se, pois, uma representação do espaço com base na condição socioeconômica de cada homem.

Naquele ambiente, o médico é classificado como estrangeiro devido ao seu modo de se vestir e também por não conhecer aquela parte da cidade. Ao solicitar tal visita ao Dr. Gervásio, Teodoro lhe informa o endereço do funcionário, comentando que a rua Funda ficava “no outro mundo, lá para os lados da Saúde” (ALMEIDA, 2003, p. 82). Logo, Teodoro faz com que Ribas, seu funcionário, acompanhasse o médico, guiando-o pelas ruas da cidade, por medo de que este se perdesse. Desse modo, justifica-se o olhar de curiosidade lançado pelo médico durante todo o percurso que realiza, já que, efetivamente, tudo o que observa é novidade, estando ele em um mundo diferente do seu. Ele caminha por diversas ruas da área comercial e portuária do Rio de Janeiro, no percurso que faz do armazém de Teodoro até a casa de Motta.

No armazém de Teodoro, a ênfase recai novamente sobre o trabalho. Comandados por um ritmo de produção que não admite repouso, os homens “pareciam todos impelidos por molas flexíveis de movimentos rápidos” (ALMEIDA, 2003, p. 91), as quais transformavam em máquinas “aquelas criaturas nunca dobradas ao peso do cansaço...” (ALMEIDA, 2003, p. 92). Ao observá-los, o médico se espanta com a força dos que carregam as sacas de café no braço, comparando-se aos mesmos e percebendo sua inferioridade nesse quesito.

Ao descrever o espaço, o narrador utiliza-se dos mesmos elementos explorados no capítulo I, mesclando traços sensoriais que trazem a cidade à vida por meio do trabalho, que “descia torrencialmente por toda a larga rua” (ALMEIDA, 2003, p. 91). Assim, vemos que o

trabalho, substantivo abstrato, ganha vida, transformado-se em sujeito da ação de “descer” e, ainda, é comparado ao elemento “água”, uma vez que desce “torrencialmente”, ou seja, como uma força que se impõe às pessoas e àquele espaço. O trabalho é a tônica de todo o ambiente, sendo entendido, na descrição fornecida, como a atividade exercida pelos carroceiros e carregadores “[...] na bruteza selvagem da sua lida” (ALMEIDA, 2003, p. 91).

Novamente, estão presentes elementos que indicam barulho (“carroções fragorosos”, “chocalhada”, “alarido das vozes confundidas”) e odor: “[...] misturavam-se o cheiro do café cru e a morrinha do suor de tantos corpos em movimento, como que enchendo a atmosfera de uma substância gordurosa e fétida, sensível à pele pouco afeita a penetrar naquele ambiente” (ALMEIDA, 2003, p. 91). Ao enfatizar a construção do espaço por meio dos elementos sensoriais, o narrador nos oferece uma rica descrição naturalista do ambiente, na qual a ênfase descritiva recai sobre a representação do meio social, por meio do feio, do mau cheiro, do barulho, elementos compreendidos como negativos, presentes naquele espaço.

Todavia, ao invés de sentir repúdio pelo ambiente, o médico demonstra interesse, apresentando, assim, a curiosidade característica do *flâneur*: “Através dos cristais da sua luneta de míope, o Dr. Gervásio olhava para tudo com o seu ar curioso, de cabeça erguida e narinas dilatadas, como se o olfato o ajudasse também um pouco a conhecer o porquê e o destino de todas aquelas coisas” (ALMEIDA, 2003, p. 91). Percebe-se que é por meio dos sentidos - olfato, audição, e não apenas a visão - que a personagem trava conhecimento do lugar, que abarca não apenas uma compreensão do presente, mas do futuro. Ou seja, o discurso se faz determinista na medida em que é possível prever o futuro daquelas coisas, e também das pessoas, com base no meio em que estão inseridas.

A cidade é descrita de forma tão realista que ganha vida, sendo um organismo que processa e digere todos os alimentos comercializados na capital. O odor destes envolve o ambiente de tal forma que a personagem olha para si mesmo, tentando encontrar marcas de sujeira.

Já agora não sentia só o cheiro do café como em S. Bento, sentia também o do açúcar ensacado, o das mantas nauseabundas de carne-seca, o dos jacás de toucinho nos trapiches e nos grandes armazéns, e o de sabão das fábricas, numa mistura enjoativa e asfixiante. Veio-lhe a impressão de atravessar o ventre repleto da cidade, abarrotado de alimentos brutos, ingeridos com a avidez porca da doidice - e olhou para si, receoso de encontrar nódoas e imundice por toda a sua pessoa (ALMEIDA, 2003, pp. 95-6).

Mesmo assim, o Dr. Gervásio não desiste de sua caminhada e de seu olhar inquisidor. No percurso espacial descrito, o médico caminha por várias ruas da capital carioca. Ao mencionar ruas reais, o narrador possibilita ao leitor da época, principalmente, uma identificação maior com a narrativa, já que ele poderia reproduzir a caminhada da personagem. Sabemos que o médico, após deixar o armazém, passa pela rua de São Bento, a rua da Prainha, a rua da Saúde, o beco do Cleto, as Docas, a rua Funda, entre outras não mencionadas. Ele segue, por fim, para o morro da Conceição e termina seu trajeto na Rua do Ouvidor.

A leitura do capítulo IV nos chama atenção para o modo como o narrador instaura a descrição do espaço por meio da visão da personagem. No capítulo, predomina uma espacialização franca, por meio da qual são fornecidas informações sobre a cidade. Porém, embora seja a voz narrativa quem descreve o espaço, percebemos que, em certos momentos, os lugares e os objetos neles contidos são descritos apenas à medida que o Dr. Gervásio passa por eles e os observa. Logo, apesar do tipo de espacialização escolhida, o narrador torna a descrição algo significativa e não mera interrupção no fluxo da narrativa. Ele transforma o que seria uma temática vazia em temática plena (cf. HAMON, 1976), por meio da inserção de um elemento dinâmico, a caminhada da personagem. Como observamos na primeira parada do Dr. Gervásio, o foco está em sua percepção do ambiente.

Entraram no botequim. Em uma salinha estreita, com cromo nas paredes e papéis de cor no lampião de gás, havia três mesinhas vazias e uma ocupada por dois ciganos angulosos, que gesticulavam largamente, sacudindo-se nas suas longas sobre-casacas ensebadas. Tudo às moscas. O dono da casa veio, com ar sonolento, pedir as ordens; o Dr. Gervásio deu-lhas, olhando para um violão pousado no balcão, e de que se dependurava uma larga alça de cadarço vermelho (ALMEIDA, 2003, p. 93).

Ao entrarem no botequim, as personagens observam o espaço como um todo e, posteriormente, o Dr. Gervásio percebe o violão. Neste caso, não é necessário que o narrador afirme que a personagem vê ou observa a sala, pois a ação inicial a coloca em cena. Toda a descrição que se segue decorre do olhar do médico.

O elemento de destaque nesse ambiente é o violão, considerado pelo médico como “a única nota pitoresca” (ALMEIDA, 2003, p. 84), naquele espaço. O instrumento era, então, utilizado nas modinhas e serenatas, que ficaram restritas, ao longo do tempo, aos subúrbios cariocas. Na parte urbana da metrópole, nos seus bairros burgueses, já não eram permitidos tais costumes, pois se reproduziam nestes o bom gosto, os saraus e bailes. O piano era o

instrumento presente nos salões, acompanhando, por vezes, a récita de poemas. Desse modo, o objeto chama atenção do Dr. Gervásio por pertencer a um mundo diferente do seu.

Verifica-se, segundo Broca (2005, p. 38), o antagonismo entre a “cidade” e o subúrbio que a descrição dessa área instaura. A “cidade” refere-se à parte central da capital, por onde transita a elite carioca, enquanto no subúrbio reside a pequena burguesia de gostos simples e a população pobre. Entendemos, pois, que esse capítulo tem por função apresentar uma realidade diferente daquela a qual a elite carioca, potenciais leitores de Júlia Lopes de Almeida, estão acostumados, trazendo a opinião e observações do Dr. Gervásio, membro dessa mesma elite, acerca do ambiente.

Aquele instrumento abandonado [o violão] sugeriu-lhe a idéia das noites de modinhas pelas estreitas ruas do bairro. Ou na treva, ou à claridade baça do luar, aqueles prédios teriam ouvidos com que escutassem músicas vagabundas? Afigurava-se-lhe que não. A fadiga de seus dias rudes tornaria de chumbo o seu sono, impassível a sua alma cansada. Por mais que o trovador gritasse, a sua voz chegaria lá dentro como um leve zumbir de abelhas... (ALMEIDA, 2003, pp. 93-4).

Com base na citação, vemos que o antagonismo entre cidade e subúrbio reflete outro, entre riqueza e pobreza. Enquanto as ruas centrais, aquelas descritas no passeio de Luciano Dias e Rosas, em *A viúva Simões*, são iluminadas a gás, aqui os trovadores percorrem as ruas na treva ou sob a claridade da lua. Enquanto a alta burguesia pode se deleitar com a arte, a música tocada nos salões, o trabalho pesado a que estão submetidas as camadas mais pobres da sociedade não lhes deixa tempo nem disposição para isso. Exaustos, sequer conseguem ouvir a música, que se reduz a um leve zumbir de abelhas. Vemos que até mesmo o dono do botequim, ao observar o olhar do médico para o violão, retira-o do espaço, acreditando que o instrumento contribui para o desleixo da sala.

No trecho citado, verificamos que a ação desenvolvida pela personagem limita-se ao caminhar e observar (olhar, ver). Assim, embora se mova, a atitude do Dr. Gervásio em relação a esse mesmo espaço é passiva, pois não atua sobre o mesmo, não o transforma. Tal comportamento vai ao encontro da caracterização do *flâneur*. Afinal, esta personagem-tipo não é uma participante ativa da cena. A reação observada na personagem limita-se ao seu interior, às suas reflexões, por isso temos que a personagem “pensa” e que os objetos lhe “sugerem” reflexões.

No espaço descrito no capítulo IV de *A falência*, ressaltamos a fealdade, seja na descrição das casas, prédios, seja das pessoas. Por meio de uma descrição naturalista e de uma

espacialização abundante e panorâmica, destaca-se a sujeira, a velhice e a pobreza. Assim, o espaço é uma novidade para o Dr. Gervásio, que, tal qual um *flâneur*, sente “um prazer de viagem” ao observar aquela realidade, mesmo sendo tão adversa.

[...] becos sórdidos; marinando pelo morro; casas acavaladas, de paredes sujas; janelas onde não acenava a graça de uma cortina nem aparecia um busto de mulher; caras preocupadas, grossos troncos arfantes de homens de grande musculatura, e o ruído brutal de veículos pesados, faziam daquele canto da sua cidade, uma cidade alheia, infernal, preocupada bestialmente pelo pão (ALMEIDA, 2003, p. 94).

Como vemos, essa é a mesma cidade, a cidade da personagem, mas também uma cidade alheia. Por meio destas observações, delineia-se uma crítica social que enfoca a existência de uma cidade pobre e de pessoas que vivem em condições totalmente adversas.

De tão envolvido com o espaço, o Dr. Gervásio deixa de lado o caminho da casa de Motta e entrega-se à exploração do novo ambiente: “E assim foi andando até as Docas, já esquecido do Ribas e já esquecido do velho Motta. Ao pé das Docas parou” (ALMEIDA, 2003, p. 96). Lá, ele observa os navios e os vendedores de rua.

Já no caminho de volta, sem preocupar-se com quaisquer obrigações, o Dr. Gervásio permite-se demorar mais na observação de cada traço específico, seja dos telhados, das paredes das casas, das janelas com vidros quebrados. Essas imagens provocam na personagem reflexões sobre o tipo de gente que moraria ali e fazem com que o médico se demore, interrompendo sua caminhada. Tal comportamento é visto com estranheza por Ribas, acostumado àquele espaço.

E voltaram, sem que o médico diminuísse de atenção, achando curioso um ou outro telhado colonial, de beiral estendido, uma ou outra sacada de rótulas, com janelas baixas, de caixilhos miúdos, muito velhinhas, sugerindo lembranças, provocando divagações... Então ele parava, erguendo o queijo bem barbeado, a olhar para aquilo. O Ribas não compreendia, e ficava à espera, com ar estúpido e os braços pendurados (ALMEIDA, 2003, p. 96).

Observamos que, embora adverso e diferente do espaço em que normalmente circula a personagem, as ruas do subúrbio carioca têm a propriedade de sugerir lembranças. A memória tem o poder de levar o médico a outros espaços por ele já visitados.

Aquela rua Funda, subindo pela encosta do morro da Conceição, ladeada de casas de altura desigual, de onde em varais espetados pendiam roupas brancas recentemente lavadas, desenhando-se negra no fundo muito azul do

céu, lembrava-lhe uma viela de Nápoles velha, onde o pitoresco não é por certo maior, e de que ele tinha uma aquarela em casa (ALMEIDA, 2003, p. 97).

No início de sua caminhada, o Dr. Gervásio percebe a ausência de mulheres nas ruas. Próximo às Docas, a única presença feminina será a de uma baiana que vende amendoim, gergelim etc. aos marinheiros. Ao tomar ruas menores, adentrando uma parte muito pobre da cidade, ele observa que aquele é um lugar “muito mais propício às minhocas do que à natureza humana” (ALMEIDA, 2003, p. 100). O único momento em que vislumbra algo diferente é por meio da imagem de uma “mulher moça, que, com uma lata de querosene, aparava água em uma bica. Era pálida e linda. Também ela olhava para ele com um olhar de veludo, sombrio e fixo, varado de tristeza” (ALMEIDA, 2003, p. 100).

A descrição, tipicamente romântica, faz menção à tristeza, melancolia e beleza da mulher de pele branca. Ela é descrita como “uma invocação; o seu olhar revelava uma consciência forte, a sua pele, cor de luar, uma saudade infinita. Era a Agar da Bíblia; urna açucena num canteiro de lodo...” (ALMEIDA, 2003, p. 100). Ao ser comparada à personagem bíblica, temos uma relação intertextual: Agar era serva de Sara, a qual lhe oferece a seu marido, Abraão, para que ele pudesse ter um filho e, assim, se cumprisse a profecia divina, já que se acreditava que Sara era estéril. Contudo, após Sara ter um filho de Abraão ela mesma, Agar e seu filho Ismael, são mandados embora, vagando pelo deserto. Todavia, Deus não lhes abandona e ela vê o anjo do Senhor pela segunda vez, que lhe diz que não se preocupe e lhe mostra um poço de água que os salve da morte.

Assim como Agar, a mulher moça que Dr. Gervásio vê faz parte daquela comunidade, mas diverge das demais e do próprio ambiente, o lodo, por sua beleza. A imagem desta diferencia-se fortemente das mulheres descritas em parágrafos anteriores: “No alto o Dr. Gervásio passou a outra rua, de grandes pedras engorduradas e denegridas, onde mulheres despenteadas falavam alto e gatos magros se esgueiravam rente às paredes” (ALMEIDA, 2003, p. 99). Nesse sentido, não seria possível conceber uma mulher tão bela exposta a tais sofrimentos, a viver na pobreza. Ela, portanto, remete a outra personagem, como uma invocação. Além disso, percebe-se que a única razão para que aquelas pessoas continuassem vivendo seria a misericórdia divina.

Após esse curto momento de divagação, o médico continua o seu percurso, refletindo ainda sobre aquele lugar. A conclusão a que chega é que aquilo é um

[...] resto de cidade, tomada de assalto por gente expatriada, resignada a

tudo: ao pão duro e à sombra de qualquer telha barata. Uma pobreza avarenta aquela, que formigava por toda a encosta de lajedos brutos, entre ratazanas e águas servidas (ALMEIDA, 2003, p. 101).

Então, o *flâneur*, tendo satisfeita momentaneamente sua curiosidade, volta para o seu mundo, terminando o seu percurso.

Além da personagem estudada, verificamos que outra exerce também a função de *flâneur* na narrativa *A falência*: o Capitão Rino. Ele caminha pelas ruas da cidade, servindo de meio à representação, novamente, do espaço público. Desta vez, no entanto, a voz narrativa está mais presente, tomando para si boa parte da descrição ao salientar que a personagem, envolta em outros pensamentos, consegue estar alheia ao espaço que percorre. Passamos, a seguir, a uma análise do capítulo XI, no qual se dá a caminhada dessa personagem.

Ao contrário do Dr. Gervásio, o Capitão Rino era um homem mais reservado, que preferia estar na natureza, no mar, do que em meio a pessoas: “Aquela multidão aturdiu-o” (ALMEIDA, 2003, p. 192). Ele era o capitão de um navio e passava mais tempo embarcado do que no continente, não demonstrando ser afeito às diversões da capital ou mesmo ao convívio em sociedade. Rino “afirmava que apesar das suas queixas, ele só estava bem no *Netuno*; tanto se afastara da sociedade que se sentia bisonho nela, e que acreditava deixar sempre no seu navio um bocado da sua alma, quando ia para a terra” (ALMEIDA, 2003, p. 131, grifo da autora). Verificamos, pois, que a personagem não apresenta a paixão pela multidão, nem se sente confortável na rua. Sua condição financeira é boa, fazendo com que goze de boa reputação e possa ter amizades como a de Teodoro, mas, por dedicar-se a uma ocupação que lhe toma quase todo o tempo e por sua falta de interesse pelo espaço urbano, não se dedica a apreciar a cidade. Embora o Capitão Rino não seja um exemplo ideal de *flâneur*, reconhecemos que a personagem exerce nesse capítulo uma função similar à deste tipo, uma vez que por meio dele o narrador novamente nos fornece uma representação do subúrbio carioca.

Aliás, os dois percursos, o do Dr. Gervásio e o do Capitão Rino, têm origem no mesmo local, o armazém de Teodoro, e em horário semelhante. É meio-dia quando o Dr. Gervásio chega ao armazém, enquanto o Capitão Rino chega na hora do café. Ao descrever a saída do Capitão Rino desse espaço, verifica-se uma caracterização da rua semelhante àquela dos capítulos I e IV. O calor, a presença da negra na calçada do negócio, agora nomeada Terência, os carregadores e o trabalho que, novamente ganhando vida, “trombeteava a todos os ventos a sua força poderosíssima” (ALMEIDA, 2003, p. 192). O capitão acredita que o trabalho é o que realmente espera-se de um homem: “A vida do homem era aquilo que ali

estava: a agitação perene, o trabalho violento, o amor sem idealizações, o espetáculo renovado de tudo que a terra produz, mata e faz renascer para a fulguração do tempo, que é instantâneo e eterno” (ALMEIDA, 2003, pp. 192-3).

Não percebemos no Capitão Rino o mesmo interesse pelo espaço que demonstra o Dr. Gervário. O capitão passa pela rua da Prainha, a rua da Saúde, a rua da Conceição, pelo pátio da Fortaleza de Nossa Senhora da Conceição, pela rua do Ourives e, também termina seu percurso na rua do Ouvidor, ou seja, realiza quase a mesma caminhada que a outra personagem. Contudo, ele traz Camila em seu pensamento, distraíndo-o e fazendo com ele que não perceba uma série de informações que a cidade lhe apresenta.

Entrou na rua da Prainha, tomou depois a Saúde, sem notar o aspecto desigual da casaria, os negros trapiches tresandando sebos de carne e meladuras de açúcar esparramadas no solo, onde moscas zumbiam desde a porta da rua até lá no fundo do armazém, aberto para um quadro lampejante de mar (ALMEIDA, 2003, p. 193).

A descrição das ruas da cidade nos é fornecida, portanto, pelo próprio narrador. Ele acompanha a personagem em seu percurso e descreve o que o capitão vê, mas sem fazer uso do discurso da personagem, sendo responsável pelos longos blocos de descrição que só não interrompem totalmente a ação porque estão ligadas ao caminhar da personagem. Assim, podemos dizer que há uma espacialização franca, mas que esta é atenuada pela mescla entre descrição e ação. Nesse sentido, podemos afirmar que a atitude do capitão Rino é bem mais passiva que a do Dr. Gervásio, limitando-se a uma ou outra observação sobre o espaço.

Que via ele? a casaria desigual, feia, derramada, brilhando aqui nas telhas novas de reconstruções, mostrando acolá outras, negras ou esverdeadas, sobre paredes encardidas? Reparava para o movimento contínuo da rua embaixo cortando como uma linha branca os prédios melancólicos? Não. Com os olhos fixos na água crespada da baía, coalhada de vapores negros, de navios brancos, de embarcações de todo o feitio, ele só pensava em Camila, tão rígida para com ele quanto dócil e amorosa para com o outro... (ALMEIDA, 2003, p. 195).

Novamente, poucas mulheres são vistas nas ruas, apenas as donas de casa que estendem as roupas para secarem. O espaço público é descrito de modo a ressaltar a presença masculina: “O capitão Rino olhava para toda aquela gente, marinheiros, soldados, vadios e trabalhadores braçais, negros ou portugueses, uma população de homens apressados, sem lhe fixar o desalinho do gesto ou a preocupação das vistas abrasadas” (ALMEIDA, 2003, p. 193).

No caminhar do Capitão Rino, temos, portanto, uma repetição do tema já explorado no capítulo IV com o Dr. Gervásio. Enquanto o último demonstra um real interesse pelo que vê, entrando em ruas diferentes com o propósito de investigar, o primeiro deixa que o espaço atue sobre ele, posto que seus pensamentos têm outro foco. Assim, quando interrompe sua caminhada, não se encontra absorto nos detalhes do espaço, mas na lembrança de Camila. Em uma das poucas observações que faz sobre o espaço, repete a opinião emitida pela outra personagem: “Ao ver alguns rostos tranquilos e braços grossos de mulheres, trabalhando ao ar livre, percebeu-lhe que o coração daquela gente era resignado e sabia esperar” (ALMEIDA, 2003, p. 194). De todo modo, o saber esperar aqui exposto não tem a conotação negativa exposta na avaliação do Dr. Gervásio, que considerava aquela uma pobreza avarenta.

Percebemos, nos capítulos IV e XI de *A falência*, que a representação do espaço serve a uma análise social, pois enfoca uma região pobre da capital carioca, na qual a população enfrenta dificuldades para sobreviver. Desse modo, ela difere dos ambientes normalmente frequentados pelas personagens do Dr. Gervásio e do Capitão Rino. Assim como ocorre em *A falência*, em *A viúva Simões*, a voz narrativa insere uma personagem *flâneur* no romance de modo a mostrar-nos o espaço da rua. Contudo, nessa narrativa, os espaços percorridos fazem parte do passado da personagem, que passaremos a analisar a partir de agora.

4.2.2. O *flâneur* e o espaço da memória em *A viúva Simões*

O capítulo II de *A viúva Simões* enfoca o encontro de Luciano Dias com um antigo amigo, Rosas. Eles se reúnem para jantar e conversar sobre assuntos diversos, o que antecede a caminhada de ambos pelas ruas cariocas. Nesse capítulo, a voz narrativa caracteriza indiretamente os hábitos do negociante burguês ao descrever a personagem Rosas. Ao comentar sobre a sua ex-esposa, lemos que

[q]uando casou, o Rosas tinha ainda todos os gostos do negociante pacato e burguês. Como isso fosse por 1890, no período efervescente do jogo da bolsa, em que os luxos se assanharam até o desmando, não custou muito transformá-lo. Foi ela, portanto, quem o acostumou àqueles jantares no pavilhão, quem o obrigou a comprar carro, a frequentar o Lírico [...] (ALMEIDA, 1999, pp. 62-3).

Logo, entende-se que o burguês capitalista do final do século XIX, quando pobre, não costumava frequentar as diversões da sociedade - o mesmo comportamento simples percebido na personagem Teodoro, de *A falência*.

Luciano Dias, pelo contrário, não tem uma ocupação. Tendo voltado da Europa há pouco tempo, não exerce qualquer profissão, mas dispõe de meios para viver confortavelmente. Ele toma parte na vida social carioca, indo ao teatro, participando de bailes, jantares, viagens etc., e diz-se “sociável, afeito às salas e a conversações com senhoras” (ALMEIDA, 1999, p. 68). Considera a possibilidade de casar-se com Ernestina ao saber da fortuna deixada pelo Comendador Simões e assume que um dos motivos para não tê-lo feito quando jovem reside no fato de que Ernestina era pobre. Contudo, ao ser questionado pelo amigo Rosas sobre a possibilidade de casamento, diz:

- Não há perigo! preciso alguma coisa para entreter o tempo...
 - Trabalha...
 - Em quê! Perdi o costume. Depois o que tenho dá-me para viver...
- (ALMEIDA, 2003, pp. 65-6).

Entende-se que o relacionamento com a viúva era uma distração para a personagem e que o trabalho não era motivo de orgulho, não sendo necessário, caso tivesse como se manter. Portanto, tanto Rosas como Luciano encontravam-se em condição econômica favorável, o que lhes permitia tomar parte das diversões disponíveis na capital.

Após situar as personagens no espaço, informando que estão reunidos em um salão no Flamengo, a voz narrativa interrompe a ação com um parágrafo descritivo, no qual ressalta a beleza daquela área. Nesse trecho, percebemos uma descrição da natureza, recurso utilizado nesta e em outras obras de Almeida como forma de introduzir uma cena/capítulo.

A tarde caía serena e bela num esmaecimento de tons delicados. Diante da porta aberta do pavilhão, a rua larga e arenosa do jardim estendia-se com uma brancura pálida, sem brilho, e nos largos canteiros relvados, batidos de sombra, as palmeiras ornamentais abriam muito as folhas, como enormes mãos espalmadas. Entre o verdor enegrecido das plantas, sorriam de vez em quando rosas claras, cor de carne de moça, e os arbustos de azaleias brancas destacavam-se muito, todos cobertos com suas flores de neve (ALMEIDA, 2003, pp. 61-2).

Este bloco de espaço, como denomina Borges Filho (2007, p. 64) poderia ser intitulado o jardim. Nele, observamos que os tons delicados, as cores sem brilho, o verde enegrecido e as flores claras e brancas instauram um ambiente calmo e sereno, propício à conversa entre os amigos, a qual gira em torno da viúva Simões. O café, o licor e os charutos complementam a descrição do ambiente, em uma cena que se desenvolve sem pressa. Ao final da conversa, Luciano admite estar encantado com a beleza do Rio de Janeiro, com as vistas da

cidade. Ele a percebe agora, segundo Rosas, como um estrangeiro, pois isso é o que “costuma dizer quem vem da Europa” (ALMEIDA, 2003, p. 66). Esse novo olhar que Luciano lança sobre a cidade será explorado no capítulo seguinte do romance, o terceiro, no qual a personagem compara o presente ao passado das ruas cariocas.

Encerrando o capítulo II desse romance, a voz narrativa procede novamente a uma descrição da natureza. Temos ainda uma espacialização franca, mas atenuada, posto que a paisagem é apresentada por meio da visão de Luciano e Rosas.

O Rosas levantou-se e foi encostar-se ao peitoril, ao lado do outro. Ficaram silenciosos vendo os últimos raios do sol iluminarem com uma luz policroma parte do mar. De um lado tremulava uma rede malhada de ouro cintilante, mas além uma nuvem vermelha refletia nas águas um tapete de rosas, e em outros pontos apareciam manchas violáceas e sombrias que iam crescendo e movendo-se na onda. Na areia clara destacavam-se velhas pedras escuras, em que as algas se apegavam, como aranhas secas (ALMEIDA, 2003, p. 66).

Nesta descrição, há uma gama de tons mais fortes presentes na água do mar, onde destacam-se o dourado e o vermelho, assim como o violeta. De acordo com Borges Filho (2007, pp. 76-7), ao dotar o espaço de cor, a voz narrativa está dotando-o de vários efeitos de sentido. Sobre as cores presentes na citação anterior, Borges Filho (2007) afirma:

[...] uma distinção que parece ter caráter universal é aquela que separa as cores em ‘avançadas’ e ‘recuadas’. Vermelho, laranja e amarelo são geralmente percebidas como mais próximas de quem olha e sugerem tepidez. Já as cores verde, azul são tidas como cores recuadas por sugerirem frieza (BORGES FILHO, 2007, p. 77).

Deste modo, o capítulo tem início com uma descrição mais distanciada, tendo origem no narrador, e independente da observação das personagens, para quem os tons frios se relacionam à ação atribuída às rosas, que “sorriam de vez em quando” (ALMEIDA, 1999, p. 61), e à tranquilidade do ambiente. Ao final, a paisagem observada está mais próxima, pois é vista pelas personagens. Ela apresenta, por meio das cores tépidas, o movimento das ondas, que indica um estímulo à ação. Além disso, ao descrever as algas como aranhas secas, a voz narrativa apresenta um elemento em desacordo com a exaltação da beleza da paisagem natural inicial, uma quebra no quadro descritivo, assim como quando dota o mar de outras cores que não o verde e azul com que normalmente são pintadas suas águas. Logo, constatamos uma mudança no clima psicológico: é hora de sair à rua, de buscar diversão: “- Vamos dar um

giro, interrompeu o Rosas, pouco afeito às contemplações da natureza” (ALMEIDA, 1999, p. 66).

O capítulo III tem início com as personagens na rua e, portanto, opõe-se ao anterior por focar a paisagem urbana. Luciano e Rosas descem pela rua do Catete, caminhando devagar e conversando. Nesse momento, a voz narrativa descreve o vestuário das personagens, que usam paletó, e menciona as moças às janelas das casas, “quase todas bonitas, bem vestidas” (ALMEIDA, 2003, p. 67). Compreende-se que as personagens caminham por uma área nobre da capital, onde, no período da *Belle Époque*, foram construídos vários sobrados, e que abrigou, de 1897 a 1960, a sede da presidência da República, no Palácio do Catete, localizado nessa mesma rua.

O narrador destaca a presença de elementos característicos da época, como os *bonds* e o profeta, funcionário encarregado de acender a luz dos postes, e fornece uma descrição que deixa entrever, mesmo naquela área, as desigualdades sociais existentes, representadas na arquitetura dos prédios.

A rua tinha trechos menos tumultuosos de feição aristocrática, onde as casas não se abriam tão burguesmente à poeira e à curiosidade de fora; mas logo em outro quarteirão, tudo mudava, aspecto de pessoas e coisas, como se se tivesse dado um salto para outro bairro. Então, em vez de prédios grandes, de cortinas cerradas e plantas ornamentais nas entradas, eram as casas apertadas, desiguais; e de vez em quando, ou um *frege* tresandando a azeite e sardinhas, ou uma quitanda apertada, cheirando a fruta apodrecida e a hortaliça murcha. Nesse ponto andavam crianças aos magotes pela calçada, de mãos dadas, embaraçando os transeuntes (ALMEIDA, 2003, pp. 67-8, grifo da autora).

Como havia deixado o Rio de Janeiro há “largos anos”, Luciano observava tudo com especial interesse e curiosidade. Ele tentava “em vão comparar o aspecto dessa rua de então, com a do tempo em que aí tinha morado [...]” (ALMEIDA, 2003, p. 68). Vemos a personagem dotada do olhar curioso da criança, que vê tudo como novidade. Embora a descrição citada seja fornecida pelo narrador, por meio de uma espacialização franca, no parágrafo que a segue, ao afirmar que Luciano “prestava atenção às mínimas coisas” (ALMEIDA, 1999, p. 68), compreendemos que as imagens descritas fazem parte também da visão da personagem.

A atenção e curiosidade são, conforme mencionado, características do *flâneur*. Nesse capítulo, verificamos que, enquanto a personagem “Rosas falava sempre, Luciano mal o ouvia, com o pensamento afastado” (ALMEIDA, 2003, p. 71). Ele reflete sobre a cidade,

identificando naquele espaço traços do passado, pois, segundo Rouanet (1993),

[...] não é somente o espaço da cidade que está à disposição do flâneur, é também sua história. [...] Ele [o flâneur] despreza a história convencional, que afasta do concreto, mas fareja na história a cidade e a cidade na história. [...] Cada rua para ele é uma ladeira que desce em direção ao passado - o dele e o da cidade (ROUANET, 1993, p. 50).

Assim, vemos que Luciano identifica naquele espaço o seu passado:

Houve um sorriso. Passavam pela esquina de Santo Amaro. Luciano parou, mostrando um prédio em frente.

- Já morei naquela casa... era então rapazinho, andava às voltas com exames de francês.

- Você não foi nascido e criado em Minas?

- Não. Ali ao lado era uma padaria e aqui, nesta esquina, um armazém.

- Já as reminiscências vão tomando um caráter mais positivo. Mas, que diabo! Não me lembra que seu pai tenha morado aqui!... (ALMEIDA, 1999, p. 69).

A voz narrativa vale-se da comparação entre presente e passado para apresentar as mudanças nas ruas do Rio de Janeiro no final do século XIX. Como percebemos na citação anterior, mesmo no centro da capital encontram-se casas de feição aristocrática e outras da pequena burguesia, cuja intimidade está exposta à rua. Nesse espaço, também encontramos casas de comércio. Para completar o quadro, a voz narrativa nos trás, em seguida, um longo trecho em que Luciano Dias reflete sobre os tipos presentes nas ruas da capital. Inicialmente, o foco narrativo está no narrador extra-heterodiegético, mas é logo transferido para a personagem, por meio da representação de seu monólogo interior. Logo, podemos dizer que o narrador opta, no meio do parágrafo, pela espacialização reflexa, através da qual enfoca o que a personagem pensa ou fala sobre o espaço, conferindo ao trecho maior subjetividade.

Atravessaram agora a rua da Lapa.

Moças cheias de fitinhas e de papelotes recostavam-se no peitoril das janelas baixas; na calçada os moleques assobiavam o *Chegou, chegou, chegou*, e o baleiro roçavam pelas crianças, oferecendo-lhes balas. Ali não podiam conversar, a calçada era estreita, muito atravancando; Luciano caminhava atrás do Rosas, reparando para os tipos, admirado de ver tão poucas pretas. Uma ou outra mulata cruzava-se de vez em quando no caminho, carregada de essências e de laços, muito espartilhada, exagerando a moda do vestido e do penteado. Onde se teriam metido os pretos do ganho, os minas, de cara retalhada, rodilha na cabeça, cesto na mão? E o fervilhamento de crioulas na rua, de vestido de riscado e manga curta, mais a quantidade de formosas baianas, muito limpas, com o seu belo traje flamante, a camisa de renda, o turbante airoso, o pescoço e os braços cheios de contas de vidro e de corais,

a manta riscada, a tiracolo, a saia muito franzida rebolando aos movimentos dos sólidos quadris carnudos, e as chinelinhas tac-que-tac nas calçadas?

E o chins de trança longa, roupa de algodão grosso, vara no ombro, gigos pendentes, percorrendo as ruas num passo apressado e ferindo o ar com a sua voz achatada - *camalon-péce!*? E os crioulos que vendiam calçado em caixas envidraçadas, apregoando, numa melopéia grave e prolongada - *Sapato!* E as gôndolas, diligências desengonçadas, suspensas sobre as suas quatro rodas altas, rodando aos solavancos sobre os paralelepípedos, num fracasso tremendo? E os meninos vendedores de cana, entoando musicalmente:

- *Vai cana, sinhá, vai cana sinhá, vai cana sinhá, bem doce!*? E os carregadores de pianos, empunhando o caracaxá tradicional, que vinha desde longe num rumor inconfundível?

Que vento dispersara aquela gente? para que país teriam fugido todos aqueles tipos a que se habituara na infância? Agora só via caras estrangeiras, muitos italianos, turcos imundos, quase toda a gente branca, muito luxo, muitas equipagens, cavalos de raça guiados por titulares, com lacaios e *grooms* ingleses, muitas *toilettes* vistosas, muitos brilhantes e uma variedade infinita de cores nas bandejas de balas e nas cabeças das burguesias pobres, cheias de papelotes! (ALMEIDA, 2003, pp. 71-2, grifos da autora).

As imagens que remetem ao passado têm conotação positiva, pois estão ligadas à infância da personagem. Há uma relação emotiva que faz Luciano Dias lamentar a ausência das crioulas, das baianas, dos negros e dos chineses daquelas ruas. Estas personagens são descritas de forma nostálgica em suas ocupações, vendendo ou prestando serviços na rua.

Ao nos mostrar vários quadros ou imagens instantâneas, enfocando diferentes tipos, o *flâneur* produz uma imagem em movimento, trazendo, assim, o passado à vida. Ressaltamos, no trecho citado, a descrição das baianas, que são muito limpas, estando bem vestidas e ornadas. Luciano pergunta onde elas teriam se metido, que vento dispersara aquela gente, para que país teriam fugido. O desaparecer daqueles tipos é, afinal, o esmaecer de seu passado e o surgimento de uma nova ordem, parte do processo de modernização da capital brasileira.

Segundo Bosi E. (2004, p. 53), a “lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembranças”. Assim, o passado vem à tona e mistura-se às percepções do presente, deslocando-as e ocupando, ainda que por um breve instante, o todo da consciência. É o que se percebe no trecho em destaque, no qual Luciano revê as imagens de sua infância. Verificamos que o foco retorna ao narrador após a representação da fala interna da personagem, que passa a enfocá-la de fora (“Agora só via caras estrangeiras...”), trazendo, então, as observações do presente.

Percebemos, pois, os novos elementos do espaço: a substituição dos negros pela gente branca, pelos estrangeiros pobres que contrastam com o luxo agora presente nas ruas. No discurso da personagem, o passado se sobrepõe ao presente, pois dotado de valor emocional.

Embora as gôndolas sejam descritas como um modo fracassado de transporte, ainda assim, Luciano lamenta que agora só sejam vistos cavalos de raça guiados por titulares. Por outro lado, as descrições do momento presente estão de acordo com as tendências do final do século XIX, quando se buscava reproduzir no Rio de Janeiro as novidades e modas vindas da Europa. Assim, temos a presença dos lacaios e *grooms* ingleses e as *toilettes* vistosas e brilhantes.

Verificamos, também, que as memórias de Luciano Dias não são apenas visuais, mas também auditivas. Ele se lembra do som que os chinelos das baianas produziam na calçada, dos dizeres dos vendedores chineses, do barulho do caracaxá. Tais descrições evocam sensações que lhe são caras. Como afirma o narrador posteriormente: “Luciano sentia saudades de sua maneira de ver e de sentir de outrora!” (ALMEIDA, 1999, p. 72). Enquanto no passado ele apenas absorvia as impressões que lhe chegavam, agora ele submetia tudo à análise e comparação.

Segundo Massagli (2008, p. 61), o *flâneur* vive a dialética de observar e surpreender-se. Assim, se ele observa mais do que se envolve com a paisagem, será um detetive. Se se envolve a ponto de perder-se ou estagnar-se é um tolo. Com base nisso, podemos afirmar que, embora Luciano Dias demonstre curiosidade por meio do olhar que lança sobre o espaço, pois vários elementos lhe são novos, ele está bem mais próximo do perfil do detetive do que do tolo, já que seus pensamentos constituem-se de reflexões e comparações.

Identificamos, ao final do capítulo, que o narrador posiciona-se de forma contrária às reflexões da personagem, o que está bem marcado por meio da alternância do foco narrativo. Enquanto Luciano Dias opta pelo passado, o narrador critica sua escolha ao dizer que a personagem não consegue “fixar bem no espírito o caráter especial do lugar e do povo por que passava” (ALMEIDA, 1999, p. 72). Vemos ecoar, nesse comentário, as vozes em prol da modernização do Rio de Janeiro, cujo processo afastou a população pobre das ruas centrais da capital. A intromissão do narrador, emitindo sua opinião, visa julgar o comportamento de Luciano. É importante ressaltar que o discurso da personagem, ao ser mostrado por meio do monólogo interior, constitui-se em uma expressão de sua subjetividade, não sendo referendado pela instância narrativa.

A opinião do narrador também é perceptível por meio da descrição das casas e prédios da rua do Catete, onde notamos uma nítida distinção entre os prédios altos, fechados, com plantas ornamentais, e as casas desiguais, abertas à poeira e à curiosidade de fora. Ao mencionar que era “como se se tivesse dado um salto para outro bairro”, percebemos que o

narrador não considera que as casas burguesas pertençam àquele espaço. Nesse sentido, embora o burguês capitalista seja, no final do século XIX, aquele que movimenta economicamente a sociedade, ele será admitido nela de acordo com sua riqueza e terá, ainda assim, que se educar, assimilando os gostos e hábitos herdados da aristocracia, os mesmos ensinados a Rosas por sua ex-esposa.

Constatamos que o narrador vale-se das personagens em questão para mostrar o espaço público da capital e as mudanças presentes no final do século XIX. Luciano Dias, dos dois personagens enfocados nos capítulos II e III de *A viúva Simões*, é aquele cujas características mais se assemelham às do *flâneur*, pois é por meio daquilo que a personagem vê que somos apresentados, ainda que rapidamente, aos diversos tipos presentes nas ruas da capital carioca.

Podemos concluir que Almeida faz uso dos temas do trabalho e da *flânerie* para levar à elite leitora brasileira a representação de uma realidade diferente daquela a qual estão habituados, mas presente no mesmo espaço em que habitam, isto é: a cidade do Rio de Janeiro.

5. CAPÍTULO IV – A TRANSGRESSÃO FEMININA NO ESPAÇO DA INTIMIDADE

“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.”

Júlia Lopes de Almeida (1922).

A família é entendida, mesmo após o século XIX, como uma instituição “cuja dupla função é a reprodução e a socialização. Essa função se organiza por meio de uma divisão de papéis que repousaria sobre as naturezas masculina e feminina” (DEVREUX, 2009, p. 97). Tal divisão está presente nas narrativas *A viúva Simões* e *A falência*, onde os espaços de atuação do feminino e do masculino diferem, assim como as atividades exercidas por cada sexo. Nessas narrativas, o espaço privado da casa é caracterizado pelo feminino, em oposição aos espaços públicos, do trabalho, predominantemente masculinos.

No que tange ao trabalho realizado pela mulher no espaço privado, ou seja, o trabalho doméstico, Hirata e Zarifian (2009) afirmam que ele está ligado às relações afetivas da família e baseia-se na “disponibilidade” materna e conjugal das mulheres. Por ser “a forma privilegiada da expressão do amor na esfera dita ‘privada’, os gestos repetitivos e os atos cotidianos de manutenção do lar e da educação dos filhos são atribuídos exclusivamente às mulheres. Os homens podem legitimamente pretender escapar deles” (HIRATA; ZARIFIAN, 2009, p. 253).

Conquanto as mulheres burguesas ricas do final do século XIX eventualmente saíssem às compras ou fossem à igreja, ou a passeios e ao teatro, a maior parte de suas vidas era passada entre as paredes do lar, onde deveriam assumir as funções ligadas à sua natureza. Se a existência de empregados lhes eximia da realização das atividades domésticas, cabia-lhes, muitas vezes, a fiscalização das mesmas. É o que verificamos, por exemplo, em *A viúva Simões*, na qual esta função é realizada pela protagonista, Ernestina. Já em *A falência*, percebemos que o controle sobre os criados não é exercido por Camila, mas por outra mulher, Nina, a quem cabe à função não declarada de governanta.

Na sociedade burguesa de então, a casa era uma extensão da família. Como indica Xavier (2012, p. 24), “[n]ela residiam marido, mulher e filhos, sempre chefiados pela figura paterna, que, quando ausente, se fazia representar pelo tradicional retrato em cima do sofá”. Esta imagem descreve perfeitamente o espaço íntimo habitado por Ernestina, que tem, pendurado na parede da sala, o quadro com o retrato do Comendador Simões. Cabe à

protagonista, então, enquanto viúva, exercer a função de chefe da família, o que lhe proporciona uma liberdade maior quanto às decisões a serem tomadas no espaço do lar, devendo evitar qualquer atitude por meio da qual venha a desrespeitar a memória do falecido.

No palacete ocupado pela família de Francisco Teodoro, por outro lado, Camila preenche os seus dias com as visitas das damas da sociedade carioca, com os saraus, a leitura de romances e a presença do Dr. Gervásio. Ela não se envolve, portanto, com os cuidados para com os filhos, nem mesmo as gêmeas, que sendo ainda crianças estão frequentemente em companhia de Nina ou de Noca e demonstram grande afeição pelo pai. Sua condição social abastada lhe permite tal distanciamento das atividades domésticas e da maternidade, relegando-as a outras mulheres, o que coloca em xeque o ideal de amor materno amplamente difundido na sociedade burguesa da época.

Em ambas as narrativas, as protagonistas vivem relações amorosas que transgridem as normas da sociedade oitocentista. Ernestina envolve-se com uma paixão antiga, Luciano Dias, ainda durante o período de luto, o que trás consequências trágicas para si e para a filha. Já Camila vive um relacionamento extraconjugal com o médico da família, que, dada à sua condição de homem casado, não pode assumi-la como esposa, mesmo após o falecimento do cônjuge de Camila. Isso faz com que a protagonista deva encontrar meios próprios para a sobrevivência sua e da família após a falência do marido e a perda de todos os seus bens.

Nestas narrativas, esses relacionamentos extraconjugais têm início e se desenvolvem no ambiente da casa. E, embora tente-se manter segredo, o conhecimento do ocorrido por outras personagens torna-se motivo de conflito entre os familiares, tornando as protagonistas alvo de humilhações e chantagem. No entanto, o maior conflito é vivido intimamente pelas personagens, que confrontam as normas patriarcais e, se não são punidas diretamente, tampouco veem os seus desejos amorosos concretizados.

Estruturalmente, a obra *A viúva Simões* difere de *A falência* em dois aspectos: o primeiro diz respeito à unidade da ação e o segundo aos espaços enfocados. Verificamos que, em *A falência*, a narrativa não se desenvolve com base em uma única ação, mas constatamos a presença de enredos subordinados, ou histórias que se desenvolvem paralelamente à trama principal. Enquanto isso, em *A viúva Simões*, o narrador enfoca uma história apenas, a da protagonista, que dá título à obra.

Quanto ao espaço, percebemos que a narrativa de *A falência* privilegia tanto a caracterização do espaço público do trabalho quanto o espaço do lar, ou seja, engloba espaços considerados masculinos e femininos, com uma predominância da descrição da paisagem

urbana, construída pelo homem. Por outro lado, em *A viúva Simões*, o lar é o espaço privilegiado, podendo-se destacar uma significativa descrição da natureza, que, por vezes, mostra-se presente nas próprias personagens, como parte de sua caracterização.

Neste capítulo, procederemos a uma análise das protagonistas e do espaço por elas ocupado, das normas e transgressões aos papéis comumente associados ao feminino. Deste modo, poderemos compreender melhor a forma como Júlia Lopes de Almeida, por meio de suas narrativas, questiona tais papéis, construindo personagens femininas que se permitem viver os próprios desejos e constituem-se enquanto seres com individualidade.

5.1. A viúva Simões e o espaço privado do lar

A viúva Simões estrutura-se com base na protagonista, Ernestina, a qual se mostra como representação da mulher oitocentista e da condição feminina naquela sociedade finissecular. Nas palavras de Oliveira (2008), as questões relativas à mulher são primordiais na obra não porque são um reflexo da realidade, mas porque a narrativa é construída basicamente sobre o conflito desta personagem. Como já observamos, o “foco narrativo é único e está voltado para a composição da protagonista, não existindo outro núcleo narrativo além do contexto onde a viúva circula” (OLIVEIRA, 2008, p. 13).

O título da obra trás em si a classificação de romance de personagem⁴¹, mas ela é também frequentemente apresentada como a história de um triângulo amoroso, que se estabelece entre a viúva, sua filha, Sara, e Luciano Dias⁴². Além destas personagens, que são fundamentais ao desenvolvimento da trama, participam da história o falecido marido de Ernestina, o Comendador Simões, citado frequentemente nos comentários da filha, o amigo de Luciano, o Rosas, os criados da viúva e D. Candinha, entre outros.

O espaço da narração é ocupado por um narrador extra-heterodiegético que emite opiniões sobre as personagens e as situações que se desenvolvem no plano da narrativa. Há momentos em que ele enfoca os pensamentos das personagens, utilizando-se de uma visão por trás, e, em outros, opta pela representação direta de seus diálogos, especialmente com a

⁴¹ Segundo o Dicionário de Teoria da Narrativa, nesse tipo de romance, a personagem constitui-se como “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 215).

⁴² Esta informação pode ser encontrada no texto de Maria Angélica Guimarães Lopes presente na orelha da reedição da obra *A viúva Simões*, publicada pela Ed. Mulheres em 1999.

intenção de imiscuir-se da responsabilidade pelas opiniões emitidas, que podem, até mesmo, contrastar com as suas. É o que ocorre, por exemplo, nas diferentes visões emitidas pelo narrador e pelas personagens sobre a viúva Simões e na forma como a descreve.

Já o espaço da narrativa constitui-se de dois macroespaços, o Brasil e o exterior. Este último é apenas mencionado, já que é o lugar para onde Luciano Dias partiu há dezenove anos e de onde retorna no início da narrativa. No Brasil, a ação desenvolve-se no Rio de Janeiro dos anos após a proclamação da República. De fato, a voz narrativa informa-nos sobre o momento em que a história tem início, um domingo de junho de 1891. Todavia, por meio dos pensamentos da protagonista, o leitor tem acesso a informações sobre o seu passado, na forma de reminiscências, as quais visam contextualizar a ação que está prestes a desenvolver-se.

Na capital carioca daquela época, destaca-se “o universo da burguesia que acompanha a modernização da cidade, imitando padrões europeus de vida, consumindo seu tempo na freqüência ao Lírico, ao passeio público, às confeitarias da moda e às lojas da Rua do Ouvidor” (DE LUCA, 1999b, p. 293). Embora estes espaços não sejam enfocados frequentemente na narrativa em questão, verifica-se a sua presença, por exemplo, nas idas das personagens Ernestina e Sara às compras e ao teatro.

Além do Rio de Janeiro, são citados dois outros estados brasileiros: São Paulo e Minas Gerais, novamente devido ao deslocamento da personagem Luciano Dias, que se furta a enfrentar determinadas situações e forja a necessidade de uma viagem, encontrando na ausência a solução para evitar um possível confronto com Ernestina. Desse modo, ele logra adiar quaisquer decisões relativas ao seu relacionamento com a viúva.

A despeito dessas movimentações, a maior parte da narrativa se passa efetivamente no interior da casa da protagonista, um chalé localizado em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, ou seja, em uma área relativamente distante do centro da cidade, envolta em natureza, de onde é possível observar a baía, o outeiro da Glória e a cidade como um todo. Aliás, a narrativa tem início e fim marcados pela visão da protagonista, que enfoca justamente a partida e chegada dos navios.

[...] e pôs-se a seguir com o olhar [...] uma barquinha de velas pandas que deslizava lá embaixo, isolada e pequenina, na solidão das águas. (ALMEIDA, 1999, p. 38); [...]

Dias depois, a viúva Simões, acompanhava com a vista, do seu terraço de ladrilhos cor de rosa, um pacote transatlântico, que demandava a barra, levando Luciano para a Europa. (ALMEIDA, 1999, p. 209).

Por meio de tais excertos, podemos perceber a relação entre a paisagem e a

protagonista, ou seja, verificamos que a natureza reflete o sentimento de solidão vivenciado por Ernestina em sua condição de viuvez. O seu olhar se perde na contemplação das embarcações que se movimentam na baía e, portanto, contrastam com a imobilidade da personagem, com “a preguiça de cortar de uma vez aquele sistema recolhido de vida, iniciado pelo marido, um pouco ciumento” (ALMEIDA, 1999, p. 38). Assim, a nosso ver, a “barquinha de velas pandas”, que atrai a atenção da protagonista, está ligada à lembrança de Luciano Dias e representa um desejo – ainda embrionário – por ação e liberdade. Este sentimento encontra respaldo nos significados presentes na simbologia das águas que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 54), é fonte de vida, contendo em si uma infinidade de possibilidades e a promessa de mudança. Consequentemente, em *A viúva Simões*, o elemento que promove as alterações mais significativas na trama, a personagem Luciano Dias, chega e parte por meio das águas.

Sobre a casa da viúva, ainda podemos dividi-la em microespaços, ressaltando a predominância das cenas passadas na sala da residência, que se constitui em cenário para os encontros amorosos entre Ernestina e Luciano. Além deste, a ação ocorre em outros microespaços, privados e públicos: o quarto de Sara, o jardim, a cozinha, e, fora do chalé, a casa de D. Candinha e a de Luciano Dias, a Rua do Ouvidor e o teatro. Consideramos estes como microespaços pelo fato de que ações específicas ocorrem em cada um deles. Por exemplo: a doença de Sara, ao final da narrativa, é narrada enfocando quase exclusivamente o espaço do quarto da personagem, enquanto a cozinha é o lugar das intrigas e fofocas que surgem entre os criados. O jardim é um ambiente que, pela presença da natureza, está ligado de forma homóloga ou heteróloga aos sentimentos de Sara, e a casa de D. Candinha é o espaço de liberdade, onde Camila pode conversar à vontade com Luciano.

Segundo De Luca (1997), ao contrário de obras como *A família Medeiros*, na qual predomina o romantismo, *A viúva Simões* configura-se como um romance em que o tratamento realista é dado diretamente às personagens. Assim sendo, a obra não poderia deixar de focar os valores urbanos e a presença da cidade que, segundo Sharpe (1999), servem de pano de fundo para a narrativa, “ligando o dilema pessoal da protagonista Ernestina ao papel das mulheres enquanto esposas e mães que enfrentam os problemas políticos e sociais em uma nação em pleno processo de consolidação” (SHARPE, 1999, p. 20).

Ao colocar Ernestina no centro da narrativa, a obra terá como foco o drama pessoal, advindo do conflito que se estabelece entre os papéis atribuídos à protagonista pela sociedade,

o de viúva e o de mãe, e a sua individualidade, posto que é uma mulher com vontades e desejos próprios. Enquanto viúva, Ernestina deveria respeitar a memória do falecido, mantendo o luto por um ano, e saber organizar e cuidar do patrimônio por ele deixado. Como mãe, deveria dedicar-se à filha, dando-lhe um bom exemplo, ou não conseguiria lhe arranjar um casamento proveitoso. Assim, a narrativa constrói-se com base no embate entre o coletivo e o individual, entre a mãe enlutada e a mulher, entre o parecer e o ser.

Podemos dividir a obra em quatro momentos: inicialmente, na introdução ou apresentação das personagens, verificamos uma aparente aceitação do ideal de anjo do lar, vivenciado por Ernestina como forma de escapar às tentações do mundo externo. Em seguida, com a presença de Luciano Dias, tem início e desenvolve-se o conflito da personagem no que tange aos papéis de viúva e mulher, o qual dará origem a um novo conflito. Em um terceiro momento, entre os papéis de mãe e mulher, já que a protagonista disputa o amor de Luciano Dias com a filha, a narrativa atinge o seu clímax na discussão entre Ernestina e Sara, quando a mãe lhe revela o amor que sente por Luciano. Finalmente, resolvidos os conflitos, a situação inicial se restabelece, mas de forma negativa, uma vez que mãe e filha encontram-se agora unidas pela doença que acomete Sara. Temos assim, um romance cíclico, no qual o momento inicial e o final em muito se assemelham, apesar das consequências das ações das personagens, uma vez que a ordem, entendida como norma patriarcal, volta a reinar em suas vidas.

5.1.1. A viúva: entre o parecer e o ser

No primeiro capítulo de *A viúva Simões*, o narrador fornece descrições díspares da protagonista, por meio das quais deixa transparecer o real inconformismo desta para com o papel desempenhado como dona de casa. Ernestina é apresentada como uma *menagère* exemplar, envolta nas obrigações domésticas, e encarna o discurso higienista, segundo o qual a mulher tem um papel diferente do homem na sociedade. Ela dedica-se com afincos a tais atividades, que lhe ocupam as horas e limitam seus devaneios. Sendo assim, “[a]pesar de moça e de rica, a viúva Simões raras vezes saía; dedicava-se absolutamente à sua casa, um bonito chalé em Santa Tereza. Vivia sempre ali, inquirindo, analisando tudo num exame fixo, demorado, paciente, que exasperava os seus cinco criados” (ALMEIDA, 1999, p. 35).

A reclusão ao ambiente privado e a “obsessão quase neurótica”, (ALMEIDA, 1999, p. 36), que devota a ele, visa manter uma boa reputação. Bachelard (2008, p. 20) nos diz que,

“[a]nalisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia de nosso ser íntimo”. Nesse sentido, a rigidez com que Ernestina trata este espaço, mantendo-o sempre sob supervisão, é a mesma a que se impõe por meio da manutenção do luto, querendo dar a impressão de mulher correta, que exerce as funções que lhe cabem dentro da família. É importante lembrar que este comportamento é valorizado e recomendado pelo discurso oficial (filosófico, teológico e científico) na sociedade oitocentista como forma de ocupar a mulher e mantê-la afastada das tentações.

No interior era um chuveiro de recriminações. A cozinha tomava-lhe horas. Passava os dedos nas panelas e nos ferros do fogão, a ver se estavam limpos; cheirava as caçarolas; obrigava a Benedita a arear de novo os tachos e grelhas, a lavar a tábua dos bifes e o mármore das pias e da mesa. Se havia alguma torneira pouco reluzente ou alguma nódoa no chão, detinha-se, exigindo que se corrigisse a falta logo ali, à sua vista (ALMEIDA, 1999, p. 36).

Na citação anterior, percebemos que o espaço é descrito em função do trabalho nele realizado, não podendo ser caracterizado, portanto, como um lugar prazeroso. Além disto, conforme afirma Santos (2011, p. 50), o narrador descreve as atividades da viúva por meio de verbos no pretérito imperfeito, ressaltando a repetição exaustiva das tarefas e, com isso, confere um tom enfadonho às atividades cotidianas. Verificamos que esse enfado e a insatisfação com a rotina vêm à tona nas horas de calma, nas quais a viúva se entrega a lembranças e idílios irrealizáveis.

Tinha de vez em quando as suas horas tristes, em que a inteligência se lhe revoltava contra a monotonia daqueles meses que se desfolhavam iguais em tudo, sempre iguais... O corpo cansado não reagia, e o pensamento nadava preguiçosamente em idéias vagas, coloridas pelo romantismo da idade em que as alegrias e entusiasmos da mocidade já não existem, e em que as frieza da velhice ainda não chegaram... (ALMEIDA, 1999, p. 37).

Tal descrição permite-nos inferir que Ernestina tem por volta de seus 35 anos, ou seja, para época, já era considerada uma senhora, o que o título de viúva referendava. Em contraposição à mulher enérgica descrita inicialmente, temos uma caracterização romantizada da protagonista, dotada agora de gestos lânguidos, de um olhar perdido na paisagem, como a habitar um mundo imaginário, constituído por devaneios.

Voltando-se para o sonho, ela continuou imóvel, com os membros lassos estendidos sob as roupagens longas e negras de seu ainda rigoroso luto de

viuvez, e pôs-se a seguir com o olhar, que o pensamento erradio tornava ora abstrato, ora pensativo, uma barquinha de velas pandas que deslizava lá embaixo, isolada e pequenina, na solidão das águas (ALMEIDA, 1999, p. 39); [...]

A viúva deixava-se, preguiçosamente, no mesmo lugar, a idéia longe, a carne afagada pela doçura inigualável do inverno fluminense e os olhos errando pelo que a natureza pode ter de mais idealmente formoso! O pensamento ia, ia... (ALMEIDA, 1999, p. 42).

Em outro momento, a voz narrativa faz uso de elementos de forte apelo sensual na descrição da personagem quando se refere ao seu corpo e a aproxima da natureza pela comparação com um pomo verde, enfatizando a delicadeza de sua pele, o tom de sua voz e de seu gesto. Esta sensualidade característica, dado o seu tipo moreno, de brasileira, contrasta, na visão cientificista da época, com o temperamento frio, a calma e o ar de autoridade por meio do qual se impõe aos criados.

A viúva já não tinha a frescura da primeira mocidade, mas era ainda uma mulher bonita. Era alta e esbelta e tinha um par de olhos pretos belíssimos e uma pele morena delicadamente penujenta e macia.

A sua carne já não tinha a rijeza do pomo verde, que resiste à dentada, e caía sobre ela toda um ar de moleza, de doce cansaço, que lhe quebrantava a voz e o gesto. Vinha dela um encanto esquisito e delicado, que ninguém afirmaria ser da pureza das suas linhas ou da maneira que tinha de andar, de sorrir ou de dizer as coisas (ALMEIDA, 1999, p. 37).

Na caracterização ambígua da protagonista, constatamos a presença de uma oposição entre o parecer e o ser. Ernestina cria para si uma *persona*⁴³, assume uma máscara, por meio da qual se adapta ao coletivo e responde às demandas da sociedade patriarcal. Nesse sentido, Ernestina é representada por meio de um corpo disciplinado, “cuja característica básica é a carência garantida pela disciplina” (XAVIER, 2007, p. 58). A existência deste corpo depende de sua submissão a regras, que podem ser impostas pelas mais diferentes instituições de poder, como Família, a Igreja, O Estado. Contudo, é necessária uma aceitação de tais regras por parte do indivíduo, que visa a uma recompensa, no caso da protagonista, a manutenção de sua condição social.

O primeiro capítulo constitui-se, portanto, da apresentação e caracterização da viúva. As demais personagens são mencionadas apenas em sua relação para com ela, sem que sejam exploradas em profundidade. Os pensamentos da protagonista surgem intercalados a

⁴³ A *persona* é, segundo Jung (1984), um aspecto da personalidade, é a imagem que o indivíduo externaliza em seu contato com o mundo. Sua formação leva em conta as normas sociais e a adaptação do indivíduo a um grupo social. É, enfim, o modo como o indivíduo deseja ser visto pelos outros.

descrições da paisagem natural, que ela mesma observa, e a uma série de lembranças “antigas de pessoas, de palavras, de idéias ou de sonhos, fugidios, apagados ou mortos” (ALMEIDA, 1999, p. 39), que vêm à tona após a leitura, no jornal *A Gazeta*, sobre o retorno de Luciano Dias ao Rio de Janeiro. Luciano foi, segundo o narrador, “o primeiro e mais duradouro amor da viúva” (ALMEIDA, 1999, p. 42), que a abandonou sem explicação, indo morar em Paris.

A paisagem que circunda a casa é descrita pela voz narrativa à medida que o olhar da protagonista se dirige a ela, o que nos permite constatar o uso de uma espacialização franca atenuada pelo enquadramento dado pela visão de Ernestina. Desse modo, apesar de termos blocos de descrição de espaço, eles não se configuram como pausas na ação, no sentido de prejudicarem a sequência dos fatos, mas fazem-nos perceber o alheamento da viúva em face de uma natureza tão rica. Na narrativa, Ernestina não é tocada pela mesma alegria com a qual a voz narrativa dota o ambiente, olhando-o “do alto, como se estivesse suspensa no espaço” (ALMEIDA, 1999, p. 39). Seus olhos “afeitos àquele esplendor não o observavam, tinha um fluido dourado, vago, de quem olha para coisas que outros não vêem...” (ALMEIDA, 1999, p. 39).

O leitor é informado, inicialmente, apenas sobre a leitura da notícia no jornal, sem que seja revelado o conteúdo da mesma: “Os seus olhos percorriam superficialmente todo o jornal, quando de súbito estacaram num ponto. Por muito tempo não se despregaram de quatro linhas banais, lendo-as e relendo-as [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 38). Novamente, a voz narrativa intercala ação e descrição, retardando a revelação da notícia.

Posteriormente, o nome de Luciano é pronunciado por Ernestina, em discurso direto, como se fosse apenas mais uma lembrança de sua juventude, de quando estavam apaixonados. A ligação entre passado e presente é realizada, na sequência do texto literário, por meio da voz narrativa:

Supunha mesmo que nunca mais o tornasse a ver, e que, se por ventura isso se viesse a dar, que ela não experimentaria a mais leve comoção; e ei-la agora alarmada, só porque lera na *Gazeta* a notícia de sua chegada da Europa! Havia dois dias já que ele estava no Rio, debaixo do mesmo céu, respirando o mesmo ar (ALMEIDA, 1999, p. 42, grifo da autora).

A vida calma e enfadonha de Ernestina tem fim no momento em que é anunciada a visita de Luciano Dias à sua casa, ainda no primeiro capítulo. Ele é o elemento novo, causador de instabilidade, posto que sua presença e a sedução que exerce sobre a protagonista fazem ressurgir sentimentos esquecidos que modificam o seu comportamento. A partir deste

momento, percebemos que a viúva entrega-se paulatinamente à paixão e, conseqüentemente, ocorre um relaxamento moral. Todavia, tais mudanças não tomam curso sem que provoquem um conflito interno na protagonista, perceptível nas atitudes que passa a tomar e na quebra da disciplina.

5.1.2. As marcas da viuvez: corpo e espaço

Para a sociedade carioca, e brasileira de um modo geral, no fim do século XIX, a viuvez era entendida de forma dual. Por um lado, ela permitia que a mulher estivesse livre do convívio com um marido por quem muitas vezes não nutria qualquer sentimento, haja vista que muitos casamentos ainda eram realizados por interesse. Assim, a viuvez configurava-se como o único estado em que a mulher se via independente do poder masculino, seja do pai, ou do cônjuge. Por outro lado, exigia-se dela um comportamento rigidamente controlado por normas sociais. Desse modo, podemos enquadrar a viúva na categoria de “corpos dóceis”, elaborada por Foucault (1987, p. 118), segundo a qual o corpo era alvo de vários métodos que visavam ao minucioso controle de suas funções e à sujeição constante de suas forças, impondo-lhe uma relação de docilidade-utilidade.

Por isso mesmo, a condição de viuvez era, por vezes, associada a um estado de privação, de solidão e de desamparo. Segundo Possas (2008), a mulher educada dentro das normas burguesas que ficasse viúva deveria seguir um código estético e de disciplina:

Uma série de comportamentos de reclusão social, de interiorização no privado demonstrando recato, como etiqueta conveniente e demonstração de respeito à memória do cônjuge falecido exigia dela o cumprimento do *luto*, prática social que impunha não só trajes mais sóbrios, de preferência o preto, por um ano, como uma gestualidade contida e pouca demonstração de alegria (POSSAS, 2008, pp. 1-2, grifo da autora).

Sobre este corpo dócil, ou disciplinado, é importante ressaltar outras características, como a previsibilidade, o que constatamos na narrativa pela constante repetição de tarefas realizadas pela viúva Simões, e a sensação de falta, que se produz em relação ao desejo, claramente perceptível nas queixas da viúva em relação ao cotidiano sem novidades. Ainda, o corpo é descrito como *monádico*, uma vez que ele “pode estar entre os outros, mas não está

com os outros”⁴⁴ (FRANK, 1996, p. 55, grifo do autor). Consequentemente, Ernestina encontra-se, no início da narrativa, isolada do mundo, preferindo os seus momentos de devaneio à convivência com outras pessoas.

A razão pela qual as mulheres solteiras e as viúvas eram estritamente controladas se deve, em parte, à crença higienista de que elas representavam uma ameaça ao controle das emoções, sendo comumente acometidas de afecções nervosas. Temia-se que a não satisfação de seus instintos sexuais pudesse causar distúrbios mentais e, desse modo, rechaçava-se tudo o que se relacionasse ao código erótico, devendo o erotismo ficar restrito ao ambiente privado do casal, ao relacionamento entre os cônjuges. Obviamente, apenas as mulheres estavam sujeitas a tais regras, posto que os homens assumiam relacionamentos extraconjugais sem que isso lhes manchasse a honra ou fosse considerado imoral. Assim, compreendemos o comportamento da viúva Ernestina dentro do período do luto: ela usava sempre o preto em suas roupas e não participava de festas ou quaisquer divertimentos nem os permitia à sua filha, que estava proibida de tocar piano em casa.

Percebe-se que a personagem preocupa-se com o papel que exerce na sociedade, adequando-se às normas patriarcais existentes: “Em vida do marido frequentava algum tanto a sociedade; mas depois que ele partiu sozinho para o outro mundo, ela *encolheu-se* com medo que se discutisse *lá fora* a sua reputação, coisa em que pensava numa obsessão quase neurótica” (ALMEIDA, 1999, pp. 35-6, grifo nosso). Nesse trecho, é reforçado o entendimento de que a mulher habitava o espaço privado, interior, em oposição ao lá fora, a sociedade. Ainda, constatamos que o papel da mulher sofre um encolhimento na viuvez, pois já não pode, sem a presença masculina ao seu lado, frequentar determinados espaços públicos, principalmente no período do luto.

A possibilidade de um novo relacionamento na viuvez era uma questão problemática porque este deveria resultar em casamento, caso a mulher não desejasse ter sua reputação maculada. Portanto, segundo Sharpe (1999, p. 22), “dependendo da idade, as viúvas viam-se reduzidas a duas alternativas: deveriam casar-se rapidamente [...] ou teriam até mesmo que desistir de uma segunda união por motivos tão irrelevantes como tornar pública uma nova paixão”. É o que constatamos no discurso de Ernestina, que se vê envolta em dúvida, temendo

⁴⁴ “[...] the disciplined body may be among others, but it is not *with* them” (Tradução nossa). Outras passagens que remetem à caracterização deste tipo de corpo no texto de Arthur W. Frank são: “Em relação ao controle, o corpo disciplinado torna-se previsível através de sua arregimentação” (“With regard to control, the disciplined body makes itself predictable through its regimentation”) (FRANK, 1996, p. 55, tradução nossa); “Em relação ao desejo, o corpo disciplinado é entendido pela *falta*”. (“With regard to desire, the disciplined body understands itself as *lacking*”) (FRANK, 1996, p. 55, grifo do autor, tradução nossa).

que a presença masculina pudesse interferir no relacionamento que tem com a filha.

Ela tinha uma filha, Sara, que era o seu conforto e a sua agonia. Por causa dela renunciava aos divertimentos do mundo, exagerando as suas atribuições caseiras. Tinha medo de apaixonar-se um dia, fugia do perigo de amar, de trazer para casa, para o gozo do seu corpo e da sua alma, um padrasto para a filha, um estranho com quem tivesse que repartir os seus cuidados e as suas riquezas (ALMEIDA, 1999, p. 37).

O narrador de *A viúva Simões* nos apresenta a protagonista, em um primeiro momento, sob a ótica do coletivo, quando a voz narrativa se refere a ela apenas como viúva, e assim segue até que ela se encontre com Luciano Dias, e seu nome é mencionado pela primeira vez. Ernestina é apresentada, portanto, por meio da voz da personagem masculina, pois é somente quando passa a possuir um *status* diferenciado e único. Tal ato revela um traço característico da sociedade da época e do modo como a mulher era vista, não como indivíduo, mas como uma sombra e propriedade do homem.

No casamento, a mulher assumia obrigatoriamente o sobrenome do marido e passava a ser conhecida por este, o que não se alterava muito na viuvez, pois a relação com o falecido ainda vigorava no âmbito público, como uma marca de identidade. É o que percebemos no título da narrativa em questão, que não traz o nome Ernestina, mas sua condição de mulher viúva acompanhada pelo sobrenome do esposo. Embora a obra enfoque o envolvimento amoroso da protagonista com Luciano, parece-me ter sido uma escolha sensata de Almeida ter se mantido dentro do socialmente aceito no que se refere ao título da narrativa.

A presença do nome próprio individualiza Ernestina. A partir desse momento, a disciplina que se impõe à protagonista transforma-se mais nitidamente em insatisfação e revolta e a viúva passa a questionar os seus hábitos e a dar vazão ao seu desejo. Ou seja, há uma movimentação do coletivo em direção ao individual. É o que percebemos na reflexão que Ernestina faz sobre sua vida com o marido e o questionamento sobre o que ocorrerá agora que Luciano voltou.

Em que consistiria a sua vida depois dessa encantadora leitura? Arranjos de casa... idas à modista... passeios inúteis na rua do Ouvidor... estudos de música para figurar nos saraus da amiga... um outro verão em Petrópolis, raro... e os cuidados pela educação e saúde da filha, pelo bem estar do marido e por bem conservar as regalias da sua vida material, de burguesa rica (ALMEIDA, 1999, p. 42).

Percebemos que os afazeres comumente ligados à imagem da mulher oitocentista não

fazem mais sentido diante das novas fantasias, das possibilidades que se abrem. Afinal, eles são esvaziados de sentido, posto que, como vimos no trecho anteriormente citado, são “inúteis”. Passa-se, então, a uma descrição da personagem, de suas ações e do ambiente que prima pela valorização dos sentidos, revelando a sensualidade como um traço importante da narrativa.

A presença de Luciano na casa da viúva a deixa atormentada, pois ela considerava já tê-lo esquecido. Dá-se início um conflito entre o discurso social, aceito como norma e até então seguido pela protagonista, e outro discurso, de caráter erótico. A alternância entre eles se faz presente na narrativa por meio das atitudes de Ernestina, que ora privilegia a família, ora o relacionamento amoroso, dando origem aos avanços e recuos representados em suas ações e pensamentos.

Conquanto não possamos afirmar que um discurso se sobreponha ao outro, verificamos que, aos poucos, o discurso erótico ganha vulto, desembocando na decisão tomada por Ernestina de lutar pelo amor de Luciano, de lutar até mesmo contra a filha. No entanto, ao longo da narrativa, as ações transgressoras da personagem são criticadas por ela mesma, vendo-se indecisa quanto a que papel assumir: o de mulher apaixonada, ou o de viúva exemplar, já que esses não poderiam ser vividos ao mesmo tempo.

O caráter de Ernestina ia-se transformando rapidamente. Depois da visita de Luciano, ela passou uns dias muito sombria e ríspida, indignada consigo mesma contra as idéias que lhe iam nascendo como rebentões novos em tronco maduro, diversas em tudo das antigas, que se despegavam como folhas secas... Enraivecia-a a lembrança de sua fraqueza e condescendência, deixando Luciano recordar coisas perigosas... Ah! Se pudesse voltar atrás, recomeçar todo o tempo da visita, como se faria impassível, serena e austera! (ALMEIDA, 1999, p. 75).

Notamos, pois, que a protagonista reflete sobre suas ações e, não as considerando apropriadas, arrepende-se de seu comportamento liberal ao receber Luciano em sua casa e ao permitir que este lhe tirasse a aliança, que fica caída em um lugar qualquer da sala. Conforme a narrativa segue, a tensão textual aumenta e os momentos em que Ernestina questiona suas atitudes tornam-se cada vez mais esparsos, deslocando a razão para o segundo plano e levando a protagonista ao clímax do desejo.

No plano da diegese, as modificações no caráter de Ernestina não são apresentadas apenas por meio das ações da personagem, mas também por meio de descrições sensuais dela e do ambiente. Há um despertar de si que faz com que ao corpo, inicialmente descrito como

“cansado” (ALMEIDA, 1999, p. 36), seja despendida uma atenção renovada, dedicando mais tempo aos cuidados para com ele.

Sentou-se em frente ao espelho e ensaiou penteados novos, pacientemente, a ver se algum lhe ficaria melhor que o habitual; venceu por fim o costumado; o cabelo parecia ir tombando sozinho em ondulações naturais. A viúva curvou-se, observou de perto os dentes, perfumou-se muito, sorrindo para o espelho, achando bonito o seu rosto oval, onde as pestanas faziam sombra (ALMEIDA, 1999, p. 80).

À medida que Ernestina se permite vivenciar o amor que sente por Luciano, a descrição que o narrador oferece da protagonista se modifica. Nas primeiras páginas, como já mencionado, ela é apresentada como uma mulher bonita, alta e esbelta, dotada de olhos pretos e pele morena, porém há sempre um tom de romantismo na descrição de sua voz, em seu gesto quebrantado, em seu ar de moleza e cansaço. Quando opta por apresentar a personagem pela ótica de Luciano Dias, a voz narrativa revela-nos uma nova nuance: a mulher como uma tentação, aquela que inspira desejos lascivos ao invés do amor romântico. Neste sentido, são também reveladas as intenções de Luciano para com a viúva, com quem não deseja nada além de uma aventura.

Não era positivamente como marido que ele queria beijar a boca pequena e rubra da viúva Simões! O corpo esbelto e ondeante da moça, o negro azulado do seu cabelo farto, a doçura dos seus olhos rasgados e úmidos, o moreno quente de sua pele rosada, acendiam-lhe no coração, não amor puro e casto que o homem deve dedicar à companheira eterna, mas o fogo sensual de uma paixão violenta e transitória (ALMEIDA, 1999, pp. 117-8).

É certo que essa descrição pode ser questionada, uma vez que representa a visão do masculino sobre o feminino, uma visão dicotômica que classifica a mulher como anjo, como filha espiritual de Maria, polo imaculado de feminilidade, ou como demônio (cf. CORBIN, 1991, p. 519). Ao focar os sentimentos de Luciano sobre a viúva, a voz narrativa coloca em evidência uma descrição calcada na sensualidade e no erotismo, que se opõem ao amor puro e casto idealizado pelo Romantismo.

Ernestina, por sua vez, vivencia um amor apaixonado, que liberta a protagonista de seus deveres, introduzindo uma quebra em sua rotina e, conseqüentemente, na disciplina. Segundo Giddens (1993), o amor apaixonado é

[...] marcado por uma urgência que o coloca à parte das rotinas da vida

cotidiana, com a qual, na verdade, ele tende a se conflitar. O envolvimento emocional com o outro é invasivo – tão forte que pode levar o indivíduo, ou ambos os indivíduos, a ignorar as suas obrigações habituais (GIDDENS, 1993, p. 48).

No entanto, na impossibilidade de experimentar a paixão de forma aberta, dota-se esse sentimento de normas, que constroem, assim, o ideal de amor romântico, tal como apregoados nos romances dos séculos XVIII e XIX, o qual se dá por via de um compromisso. No caso específico de Ernestina, e também de Camila, em *A falência*, após o falecimento do marido, o casamento seria a forma conveniente de dar sequência ao relacionamento já existente entre os pares de amantes.

Ernestina projeta em Luciano a imagem de um marido e de um casamento em que haveria, sim, a união entre compromisso, amor e sexualidade. Do mesmo modo, Camila percebe o Dr. Gervásio como o seu salvador, o qual, assumindo-a como esposa, poderia proteger a sua honra e retirá-la da situação de pobreza em que se encontrava. Em ambas as narrativas, as protagonistas buscam preencher o vazio de sua intimidade por meio de relacionamentos amorosos. Todavia, a não concretização de seus anseios leva ambas a findar tais relações, deixando transparecer que a ordem social sobrepõe-se aos desejos íntimos femininos.

Tal ordem está presente até mesmo no espaço habitado por Ernestina. Em sua casa, podemos destacar certos elementos que constantemente relembram a protagonista do seu papel de viúva: a aliança, o retrato do falecido, o luto e a própria filha. Estes elementos funcionam como símbolos que, de acordo com Chartier (1991), presentificam uma ausência, nesse caso, a do marido. A imagem do falecido é trazida de volta ao plano da narrativa por simbolizar o discurso social, que impõe a Ernestina um determinado tipo de comportamento. À proporção que ela se entrega à paixão, a personagem é constantemente lembrada de seu verdadeiro papel na sociedade e da impossibilidade de sua união com Luciano.

Justamente por representarem o Comendador Simões e sua posse sobre o espaço e sobre a família, Luciano pede que Ernestina abandone tais objetos e finde o luto. Por outro lado, Sara exige que ela os preserve. Sara será, aliás, aquela que manterá viva a lembrança do pai, seja pela semelhança física existente entre os dois, ressaltada por Luciano, seja por comentar constantemente sobre a sua convivência com o comendador. Desse modo, à medida que Ernestina toma atitudes que tornam visíveis a sua mudança de comportamento, Sara passa a questionar as atitudes da mãe.

No primeiro encontro entre Ernestina e Luciano, ele faz sua primeira exigência, ainda

de forma dissimulada, envoltos por um clima de sedução: “Falando sempre, doce e mansamente, ele pegou-lhe a mão e retirou, muito devagar, a aliança de ouro que ela ainda usava no dedo. Ernestina consentiu. O anel rolou para o chão” (ALMEIDA, 1999, p. 52). A anuência da viúva indica a quebra dos laços matrimoniais e, ao mesmo tempo, a liberdade para se entregar ao novo amor, tanto que após a saída de Luciano, Ernestina não recupera o objeto. Este fica esquecido até o momento em que Sara percebe sua falta e exige uma explicação.

No dia seguinte, Sara, ao almoço, notou a falta da aliança no dedo da mãe.

- Há já muitos dias que ando sem ela, objetou Ernestina, perdi-a.

Sara mandou imediatamente a Simplícia procurar o anel. A mulata encontrava tudo, parecia ter o dom especial de adivinhar as coisas, o que fazia dizer à Benedita:

- Simplícia acha tudo que se some, porque é ela mesma que esconde tudo que se pode sumir!

O anel não fora escondido por ela, entretanto achara-o rapidamente, embaixo de um dunquerque da sala. Aquilo acabou de contrariar Ernestina. Alegou que a aliança estava muito larga; o frio contraíra-lhe a carne... (ALMEIDA, 1999, p. 93).

A presença do Comendador Simões continua a ocupar a casa também por meio de seu retrato, pendurado na sala, representando o poder do patriarcado a vigiar a conduta da viúva. Sabendo que transgredia as normas ao aceitar as visitas de Luciano, por exemplo, ela sente-se perseguida até mesmo em seus pensamentos: “Ernestina não teve coragem de levantar os olhos; receou ver erguer-se da sua cadeira de veludo escarlate, na grande tela em frente, o marido terrível e ameaçador” (ALMEIDA, 1999, p. 50).

O quadro é mencionado em diferentes momentos da obra, sempre a vigiar e questionar a conduta da personagem: “Da sua grande tela sombria, o marido parecia acompanhá-la com a vista” (ALMEIDA, 1999, p. 104), o que faz com que a viúva decida livrar-se dele, enviando-o para a casa de D. Candinha, uma ex-criada de sua família. Vendo o transtorno da filha ao perceber a ausência do retrato, ela é obrigada a trazê-lo de volta, pendurando-o no quarto e não mais na sala. Todavia, mesmo de lá, ao final da narrativa, ele impõe-se com autoridade, culpando a viúva pela doença de Sara.

Rezava então de um modo desordenado e aflito, encolhendo-se na cadeira, com verdadeiro pavor do retrato do marido que continuava suspenso sobre a cabeceira da cama, e que parecia estar ali para proteger a filha e arguir terrivelmente a esposa. A viúva via incessantemente esta pergunta atroz nos olhos dele: - Que fizeste de nossa filha?! (ALMEIDA, 1999, p. 175).

Percebe-se, pois, que os objetos que compõem o espaço da casa têm grande relevância, representando um passado que a protagonista deseja esquecer. Por isso mesmo, ela cogita mudar-se para uma nova casa. Como não leva à frente tal decisão, aproveita-se de um período em que Sara está ausente para livrar-se de objetos antigos, que lhe traziam o marido à memória. Na sua volta, “Sara encontrou a casa toda renovada. Ernestina comprara mobílias caras e reposteiros de luxo. Tinha aproveitado a ausência da filha para varrer pela porta fora todas as recordações do passado” (ALMEIDA, 1999, p. 137).

O espaço da casa pode, nesse sentido, ser compreendido como um território, já que, de acordo com Borges Filho (2007, p. 28), um território é um espaço “dominado por algum tipo de poder, é o espaço enfocado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação”. Nesta narrativa, não há propriamente uma luta pela conquista de um espaço físico, já que, por herança, a casa pertence à protagonista, mas sim pela ocupação psicológica do espaço íntimo.

Percebe-se que Luciano pretende se apropriar do espaço da casa, destituindo-a da presença de seu antigo dono e impondo a sua. Há uma disputa entre ele e o Comendador Simões, pois, para que o primeiro possa ocupar este espaço, é preciso que o outro seja afastado. O poder de Luciano não é imposto, mas exercido por meio da sedução, ou seja, através de palavras, de gestos, de carícias, pouco a pouco ele convence Ernestina a livrar-se da presença do marido, o que ocorre sempre com base na promessa de um relacionamento futuro, ou seja, uma recompensa. Além das provas de submissão da viúva à vontade de Luciano já mencionadas, podemos acrescentar a aceitação, em sua casa, da presença de Rosas, antigo inimigo do comendador.

Em momentos específicos da obra, o espaço surge também como representação do forte erotismo vivenciado pelos amantes. Na cena em que se encontram na sala da viúva e Ernestina rende-se aos beijos e carícias de Luciano, o espaço ganha vida à proporção que a viúva desfalece.

Conservaram-se por algum tempo afastados, mas as mãos uniram-se outra vez, os olhos procuraram-se e ele beijou-a na fronte, na face, na boca.

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 suas 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! (ALMEIDA, 1999, pp. 102-3).

Na impossibilidade de descrever mais detalhadamente as carícias dos amantes, desloca-se o foco para os objetos que constituem o espaço. Segundo Borges Filho (2007, p. 84), a cor amarela “remete às idéias de intensidade, violência, agudeza e amplitude”. Esta cor está presente nos arabescos de ouro, que cintilam, dando vida aos gafanhotos. Suas características relacionam-se, na cena descrita anteriormente, por meio da imagem da chama e pela atmosfera morna, além da descrição da dança endiabrada, elementos que constroem o ambiente propício àquele relacionamento ilícito.

Outro elemento de grande importância na narrativa é o vestuário, por meio do qual é representada a moral e estética da época. O luto se enquadra nessa categoria, pois está relacionado às normas daquela sociedade. Ao relaxar o luto e preferir vestidos de tecidos finos e coloridos, Ernestina busca exprimir, por meio do vestuário, uma ideal de beleza e de juventude que serviria para atrair Luciano Dias. Para Baudelaire (1996), as roupas, assim como todos os outros elementos da *toilette* feminina contribuem para a beleza da mulher.

A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes uma palavra; mas ela é sobretudo uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como que os atributos e o pedestal de sua divindade; no metal e no mineral que lhe serpenteiam os braços e o pescoço, que acrescentam suas centelhas ao fogo de seus olhares ou tilintam delicadamente em suas orelhas. Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beldade, separar a mulher de sua indumentária? Que homem na rua, no teatro, no bosque, não frui, da maneira mais desinteressada possível, de um vestuário inteligentemente composto e não conservou dele uma imagem inseparável da beleza daquela a quem pertencia, fazendo assim de ambos, da mulher e do traje, um todo indivisível? (BAUDELAIRE, 1996, pp. 53-4).

Portanto, mesmo antes que Luciano lhe pedisse que retirasse o luto, como prova de amor, a protagonista já se sentia mal com aquela vestimenta, pois desejava poder usar tecidos mais leves que acariciassem seu corpo e joias. Tomado pelo desejo, o corpo não é apenas uma representação do físico, mas constitui-se como veículo da individualidade da protagonista. Assim, ela transforma o ato de se vestir em um ritual, por meio do qual se prepara para o encontro com o amado.

[...] Desmanchava com as mãos nervosas, na água simples, as nuvens opalinas das essências e quedava-se depois observando os seus ombros

delicados e nus, os seus formosos braços e a maciez do seu colo airoso. Vestia-se devagar, demoradamente. A lã preta do luto repugnou-lhe; aquele traje áspero e triste não era o que o seu corpo desejava. A pele bem tratada queria seda, um contato macio que caísse sobre ela como uma carícia... (ALMEIDA, 1999, p. 81).

Quando Ernestina, finalmente, alivia o luto, Sara demonstra-se ofendida, observando que ainda não havia transcorrido um ano do falecimento do pai e a mãe já usava branco. Ernestina, no entanto, responde que é uma tolice, que já deu uma satisfação à sociedade e que o sentimento está no coração e não na roupa. Com esses argumentos, inicia uma nova vida de idas ao teatro, a concertos e a passeios, com o único objetivo de encontrar-se com Luciano.

A mudança na forma como se comportava foi percebida negativamente pela filha, que se questionava por que a mãe se ocupava tanto consigo mesma, “(...) passando horas no seu quarto, sozinha, fugindo da companhia dos outros e aparecendo depois toda cheirosa, fresca como a flor apenas desabrochada?” (ALMEIDA, 1999, p. 112). Ao destinar mais tempo a si mesma, Ernestina se distancia do seu comportamento anterior, quando os cuidados com a filha e a casa vinham em primeiro lugar, quando ainda aceitava que não era direito da mulher dedicar-se a si mesma, pois o seu papel foi sempre o de servir aos outros.

É nesse sentido que podemos falar de uma transformação na protagonista, a qual abandona o coletivo e opta por mostrar-se enquanto indivíduo, com desejos e vontades próprias. Ernestina não vê razão para manter o luto e já não passa mais horas a observar as tarefas domésticas. Assim, já não podemos mais falar em um corpo disciplinado, mas na erotização do corpo, posto que a viúva busca, agora, viver a paixão há tanto tempo reprimida. Para que o consiga, o último obstáculo a ser superado é a própria filha.

5.1.3. A transgressão da maternidade

A maternidade funciona, dentro da sociedade patriarcal, como uma forma de dominar os instintos femininos, ou seja, a vivência da sexualidade feminina e sua possibilidade de gozo que, na visão oitocentista, estavam ligadas a casos de histeria. Logo, ela pode ser entendida como uma forma de disciplina, já que, para assumir o papel de mãe e esposa, a mulher precisa incorporar certas características, como a fragilidade e submissão.

Percebe-se, em *A viúva Simões*, que a filha, Sara, é o real impedimento à realização dos desejos de Ernestina: “Se não tivesse tido a filha, talvez a própria comodidade em que vivia imersa a tivesse feito procurar os gozos efêmeros da sociedade, mas a sua pequenina

Sara prendia-a aos deveres da casa, preocupando-a muito...” (ALMEIDA, 1999, p. 51). Consequentemente, a protagonista opta por não vivenciar os seus desejos, já que se revoltar contra as normas não seria vantajoso e a colocaria à margem da sociedade.

Na construção do discurso que conecta mulher e maternidade, o aspecto biológico é fator determinante do papel social do sexo feminino. Segundo Beauvoir (1980),

Viola-se mais profundamente a vida de uma mulher, dela exigindo-se filhos do que regulamentando a ocupação dos cidadãos: nenhum Estado ousou jamais instituir o coito obrigatório. No ato sexual, na maternidade, a mulher não empenha somente tempo e forças, mas ainda valores essenciais. [...] Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída [...] (BEAUVOIR, 1980, pp. 78-9).

Júlia Lopes de Almeida escreveu diversos textos nos quais diverge da opinião anteriormente apresentada. Nos textos publicados nos manuais *Livro das Noivas* e *Livros das donas de donzelas*, a autora propaga o ideal de maternidade difundido na sociedade burguesa oitocentista. Nesses textos e em *Maternidade*, texto escrito pela autora a pedido de uma sobrinha, Almeida fornece dicas sobre como desempenhar tal função, considerada pela autora como parte fundamental da vida da mulher. Desse modo, lemos no *Livro das noivas*,

Ser mãe é renunciar a todos os prazeres mundanos, aos requintes do luxo e da elegância; é deixar de aparecer nos bailes em que a vigília se prolonga, o espírito se excita e o corpo se cansa no gozo das valsas; é não sair sem temer o sol, o vento, a chuva, na desgraçada dependência do terror imenso de que a sua saúde sofra e reflita o mal na criança; é passar as noites num cuidado incessante, em sonos curtos, leves, com o pensamento sempre preso à mesma criatura rósea, pequena, macia, que lhe suga o sangue, que lhe magoa os braços, que a enfraquece, que a enche de sustos, de trabalho, de prevenções – mas que a faz abençoar a ignota Providência de a ter feito mulher, para poder ser mãe! (ALMEIDA, 1905, p. 171).

Ao ressaltar a renúncia e a preocupação constante da mãe para com seus filhos, estando sempre presente, a autora associa a ideia de maternidade a um trabalho árduo e não a uma função natural para a qual a mulher está preparada, uma vez que é biologicamente capaz de gerar filhos. Mesmo não tendo sido esta a intenção de Almeida, a publicação de manuais, cujo foco é prover a mulher com informações e dicas sobre esta função, já possibilitam o questionamento do instinto materno e do amor incondicional da mãe por sua prole.

Sobre esse assunto, Badinter (1985) afirma que o amor materno é uma construção das sociedades modernas, ou seja, não seria uma verdade biológica, mas uma construção

histórica. A política higienista foi uma das grandes responsáveis pela divulgação do novo ideal de mãe, preocupada com os filhos, amamentando-os, educando-os, enfim, acompanhando-os de perto no espaço do lar, o que conferiu à mulher um papel de valor dentro do ambiente doméstico. A autora ressalta que: “Segundo fosse rica, abastada ou pobre, a mulher no final do século XVIII e, sobretudo, a do século XIX aceitou, com maior ou menor rapidez, o papel de boa mãe” (BADINTER, 1985, p. 201).

Em *A viúva Simões*, a filha exige que a mãe renuncie aos seus instintos e vontades, os quais devem ser tolhidos em prol de um bem maior. Assim, verifica-se que a maternidade é vista de forma contraditória. Há momentos em que Sara é descrita, na fala da viúva, como o seu prazer e deleite, como o maior tesouro de sua vida. Em outros, revela-se a agonia e o desejo de se livrar daquilo que parece ser mais um compromisso, que é o maior empecilho à sua felicidade.

Desde a morte do marido que procurava estiolar, ressequir o coração de moça, o seu coração maternal absorvia-a toda; não se daria a ninguém, não roubaria à filha nenhuma de seus afagos, nem um único dos seus pensamentos e dos seus cuidados. Pela sua idolatrada Sara deixaria queimar o seu corpo, cegar os seus olhos e despedaçar o seu coração. Perecesse tudo sobre a terra, se só à custa desse aniquilamento pudesse o sorriso iluminar os lábios frescos da filha! (ALMEIDA, 1999, p. 44).

Como a maternidade contrapõe-se aos seus desejos de mulher, Ernestina vacila entre as duas identidades, o que percebemos nas citações a seguir.

...não queria pensar nele nem amar ninguém. Aquilo era uma loucura que havia de passar... Desejava somente vê-lo mais uma vez, só uma vez... depois afastá-lo-ia da idéia. Ela não se pertencia, era da filha; tudo que havia ali devia ser da filha... tinha sido ganho pelo pai, com esforço, por amor dela... [...] Logo depois do jantar, Ernestina recolheu-se ao quarto, muito fatigada e nervosa. Parecia-lhe um sonho tudo aquilo! Principiava a considerar ignominioso todo o tempo que vivera ao lado do marido, na pacatez burguesa e honesta do seu lar. Lembrando-se dos beijos que o esposo lhe dera, esfregava com força os lábios e as faces, como se os sentisse ainda e os quisesse arrancar da pele. Chegou a lamentar o nascimento da filha, mas desse sentimento arrependeu-se depressa; adorava Sara, e queria-a sempre bem pertinho de si, conquanto desse razão a Luciano; afinal, o ciúme dele lisonjeava-a... Se a Luciano aborrecia Sara era porque a amava, a ela, e a pequena era a recordação viva e inextinguível do pai... (ALMEIDA, 1999, pp. 90-1).

O conflito direto entre mãe e filha se estabelece a partir do momento em que Ernestina percebe o interesse de Luciano por Sara, no capítulo XII. Durante o baile de máscaras, a viúva

compreende que todo o seu esforço para aproximar Sara e Luciano, para que esta lhe agradasse, transforma-se em uma ameaça à concretização de seu amor. Então, ela desfaz-se do papel de mãe e passa a encarar a filha como uma rival.

Quando se estabelece o triângulo amoroso, Ernestina entra em conflito por não exercer o papel esperado. Ao invés de cuidar da filha e defendê-la, ela se opõe à Sara, em uma competição para a qual se prepara valendo-se de sua beleza e de seu conhecimento na arte da sedução. Luciano, por sua vez, não age, haja vista estar confuso, dividido entre as duas personagens, que lhe inspiram sentimentos contraditórios: “Se Ernestina era para ele a mulher de fogo que lhe queimava a carne, a filha era a mulher de luz benéfica que lhe iluminava o futuro, e ele amava a ambas, a uma com os sentidos, a outra com o coração” (ALMEIDA, 1999, p. 161).

Tal distinção está ancorada na descrição das personagens: Ernestina era uma mulher madura sexualmente, tendo sempre inspirado desejo e medo a Luciano, dada à sensualidade que observava nela. Enquanto isto, Sara era jovem e ingênua, loira e de pele clara, aquela que inspira ao amor. Uma era a mulher com quem Luciano pretendia “matar o tempo”, a outra era aquela destinada ao casamento. Em sua compreensão, que revela o pensamento masculino da época, Sara era o anjo, enquanto a mãe era o demônio.

A natureza reafirma a beleza de Sara na cena em que ela e Luciano se afastam dos outros convidados do baile e conversam no jardim. A exuberância do Rio de Janeiro, com sua vegetação abundante e suas flores variadas colore o espaço em que a personagem se destaca, com os seus “braços nus, brancos e roliços, estendidos para a frente [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 148). Seu corpo é visto por Luciano como “delicado e virginal, sentindo-a ao mesmo tempo mais cândida, mais ideal, mais doce do que nunca! Aquela cisma e súbita melancolia da moça tornavam-na como que uma imagem de santa milagrosa [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 148). Enquanto isso, a “beleza de Ernestina era então de uma singularidade atormentadora! Vira sempre nela a tentação da carne, chamando-a por isso de: - virgem inconscientemente pecaminosa!” (ALMEIDA, 1999, p. 180). Além do mais, conforme afirma Marques e Zolin (2010, p. 5), Ernestina não é apresentada como uma mulher de índole imaculada, já que se casa com o Simões por vingança e pelo conforto que o dinheiro do comendador lhe proporciona.

O conflito, pessoal e familiar, intensifica-se nos últimos capítulos da narrativa, quando vemos Ernestina preparar-se para lutar pelo amado. Na casa de D. Candinha, ela se encontra com Luciano para tentar resolver a situação entre os dois. Suas armas são a beleza e a

sensualidade, mas também um discurso ensaiado, por meio do qual se mostra decidida sobre o que deve ser feito: casar Sara com Eugênio Ribas. Ernestina prepara-se para a sedução, vestindo-se e maquiando-se. Por meio da citação a seguir, podemos apreender o investimento que faz e, também, a nítida representação erotizada do corpo da viúva, na qual já não há mais nenhum vestígio do luto:

Ernestina levava um vestido de seda mole, que lhe caía rente ao corpo, mostrando-lhe as formas delicadas da cinta, do seio, das pernas. Tinha nas orelhas duas safiras, a pedra da felicidade, que sorriam nas suas cintilações como dois olhos de anjo rebelde. Por toda ela escorria um aroma quente.

(...)

Tirou do bolso uma caixinha redonda, pouco maior do que uma noz, abriu-a, puxou um *pompon* quase microscópico e agitou-o sobre o rosto com toda a sutileza, espalhando uma nuvenzinha de pó de arroz.

(...) limpava com a ponta da toalha umedecida na água as pestanas e as sobrancelhas, que se desenhavam negras e finas numa leve curva harmoniosa. Depois, sacudiu os ombros com um lenço, examinou os dentes, as unhas... (ALMEIDA, 1999, p. 154, grifo da autora).

Para a mulher, portar-se como uma sedutora significa ir além do que a ela é permitido. É o que percebemos quando o narrador compara as pedras do brinco da protagonista aos olhos de anjos rebeldes. Luciano também vê as atitudes de Ernestina como impróprias, sentindo pena do esforço que a viúva deve ter feito para se comportar de tal modo, que lhe aproxima de uma caricatura. Ao ter tomado a iniciativa, ditando o que deve ser feito ao amado, Ernestina o seduz, mas não o suficiente para que Luciano opte por ela.

Após tomar conhecimento do amor de Sara por Luciano, a protagonista não vê solução senão também confessar seu amor a Sara. Nesse momento, os papéis de viúva e mãe já se desintegraram por completo, restando apenas a mulher Ernestina. Este é o clímax da narrativa, momento no qual a personagem demonstra estar completamente envolvida pelo desejo que carrega em si. Em uma última tentativa desesperada, Ernestina implora à filha que lhe permita viver aquele amor.

- Escuta! Para ti ele é um amor que começa, um capricho de criança talvez, que se apagará depressa; e para mim ele é a vida, toda a minha mocidade! Eu era ainda mais nova do que tu e já o amava!

- Abandona essa idéia! 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 morrerei se ele me desprezar! (ALMEIDA, 1999, p. 166).

O embate tem um efeito trágico sobre Sara, que reage com silêncio e choro,

trancando-se no quarto, espaço da dor, da solidão. Depois, advém a doença que a deixa idiota e, com isso, restabelece-se a ordem. O ciclo se fecha e Ernestina não consegue concretizar o seu desejo de união com Luciano. O final da narrativa simboliza um retorno aos papéis de mãe e viúva e uma perda não apenas para mãe e filha, mas para as mulheres como um todo, posto que a transgressão feminina é, de todo modo, punida. Segundo Duarte (2002, p. 176), “[o] fim trágico reservado a cada uma das personagens [...] demonstra a culpa que lhes é atribuída no imaginário social, exigindo reparação através do sofrimento que lhes é imposto como consequência natural do prazer sentido na transgressão que ousou viver”.

Diferentemente das personagens femininas, observamos que Luciano não é considerado culpado pela tragédia, apesar de estar envolvido na situação e ser responsável em grande medida pelos desvios de Ernestina. Ele segue com sua vida, retornando à Europa. Na voz crítica encarnada por D. Candinha ao final da narrativa, percebemos que tudo está acabado para Sara e Ernestina, mas não para ele: “Conheço os homens, as impressões neles não duram como em nós...” (ALMEIDA, 1999, p. 206).

Na narrativa da viúva, a casa é apresentada, inicialmente, como um refúgio, o lugar onde é possível se isolar do mundo e de seus perigos. Esta visão está de acordo com a análise de Bachelard (2008), para quem a casa é sinônimo de proteção, é o primeiro abrigo do homem, antes de ser “jogado no mundo”. Contudo, o autor ignora que o espaço do lar não é sempre um espaço feliz, não traz sempre memórias alegres ou consegue proteger seus habitantes dos perigos do mundo externo. Ou seja, nem sempre podemos associar o conceito de toponímia, por ele estabelecido, a este ambiente, especialmente quando analisamos a condição feminina do século XIX. Verificamos, na verdade, que a casa de Ernestina é um espaço ambíguo, pois é descrita também como um lugar de angústia e de reclusão.

Xavier (2012), valendo-se das teorias sobre o espaço, produz uma obra na qual propõe uma tipologia das casas presentes em narrativas de autoria feminina. Embora a discussão não se aprofunde muito no que concerne à representação da casa em *A viúva Simões* e seus significados, a autora classifica a casa de Ernestina como uma casa couraça, aquela que “deve lhe garantir o prestígio de mulher acima de qualquer suspeita” (XAVIER, 2012, p. 27), pois representa o patrimônio deixado pelo marido, a herança que coube à ela e à sua filha. Contudo, sua argumentação leva à negação desta mesma afirmação, quando conclui que “[a] casa couraça não foi suficiente para proteger a protagonista do ‘perigo de viver’...” (XAVIER, 2012, p. 30).

Vejamos que uma couraça, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss (2012),

representa, por extensão, qualquer coisa (concreta ou abstrata) que sirva de proteção a uma pessoa contra o revés, o infortúnio. Mas, se a casa deve representar essa proteção, se deve ser o lugar onde nos sentimos seguros, ela não cumpre tal função na narrativa de Almeida, nem na de várias outras autoras. A casa da viúva não pode protegê-la, pois o perigo se faz presente dentro do espaço do lar, que vai sendo modificado paralelamente à protagonista.

5.2. Amor, sedução e adultério: experiências transgressoras de Camila

Ao longo do século XIX, a Igreja e o Estado estavam unidos em defesa do casamento cristão, oferecendo aconselhamentos e estabelecendo leis que visavam controlar os comportamentos considerados impróprios. Para os desvios cometidos, os códigos de leis da época estabeleciam as devidas punições. Por exemplo, durante o período colonial no Brasil, observou-se o *Código Phillipino*, também conhecido como *Ordenações e Leis do Reino de Portugal*, o qual, segundo Samara (1995, p. 59), estabelecia, nos casos mais graves de adultério, que tanto o homem que dormisse com mulher casada quanto a mulher adúltera deveriam ser punidos com a morte.

Tal instrução desaparece dos códigos subsequentes, mas continua a influenciar o comportamento da população masculina, que se vê no direito de assassinar a esposa infiel como forma de recuperar a sua honra. Estes ficaram conhecidos como “crimes de paixão”, sendo o assassino geralmente absolvido, pois se acreditava que, devido à sua situação, naquele momento de loucura temporária, ele não estava em condições de responder por seus atos. Uma vez que o mesmo comportamento não era frequente entre as mulheres traídas, Samara afirma que “morte e honra sempre estiveram relacionadas ao adultério feminino” (SAMARA, 1995, p. 61).

No período após a Independência, pedidos de divórcio continuavam a serem feitos com base na infidelidade do cônjuge, tanto por parte de homens quanto de mulheres. Tais processos estavam sob responsabilidade, inicialmente, da Justiça Eclesiástica, que poderia dissolver os laços matrimoniais contraídos por meio da religião católica. Nesta época, o Código Criminal do Império estabelecia que, em caso de adultério, os cônjuges poderiam se separar definitivamente, dando a entender que a lei tratava igualmente homens e mulheres. Porém, conforme observa Samara (1995, p. 58), “enquanto para a mulher bastava um desvio, para o marido era necessário provar que tinha concubina de ‘pública e notória

fama’’. Esta informação encontra respaldo em Andrade (2013), que complementa:

Ele [o adultério] é considerado crime para ambos, mas a posição da lei frente ao adultério masculino é afrontosamente diferente. O homem só é levado a tribunal se comprovadamente mantiver uma concubina em domicílio conjugal, pois coloca a família em perigo. O adultério da mulher, em qualquer circunstância, é crime, sujeito à pena de prisão ou até mesmo de morte, tolerada extraoficialmente como crime de honra (ANDRADE, 2013, p. 71).

Com o advento da República, os pedidos de divórcio passam a ser julgados pelo Tribunal Civil e o adultério é mantido como motivo para separação definitiva entre os cônjuges. Embora o entendimento do que o termo adultério significava na prática pudesse variar, de modo geral, ele estava, e está ainda, relacionado à existência de relações sexuais fora do casamento. É o que constatamos na definição atualizada fornecida pelo Dicionário Eletrônico Houaiss (2012):

1. *jur.* violação, transgressão da regra de fidelidade conjugal imposta aos cônjuges pelo contrato matrimonial, cujo princípio consiste em não se manter relações carnavais com outrem fora do casamento
2. *p. ext.* infidelidade estabelecida por relação carnal com outro(a) parceiro(a) que não o(a) companheiro(a) habitual (HOUAISS, 2012, *online*).

Percebemos, portanto, que o adultério, entendido como crime na sociedade oitocentista, afetava sobremaneira o universo feminino, seja por causa das traições sofridas, seja devido à punição pela infidelidade cometida. Este é, aliás, um tema recorrente nos romances do século XIX e também nas obras de Júlia Lopes de Almeida, que ousou trazer à tona a fala das mulheres sobre esta questão.

Em *Cruel amor* (ALMEIDA, 1911[1921]), assim como em *A Silverinha* (1914), a autora aborda o adultério feminino. Na primeira obra, narra-se a história de dois relacionamentos, o de Ada e Rui e o de Maria Adelaide e Flaviano. Infelizes e apaixonadas por outros homens, as personagens femininas buscam uma forma de se separar dos atuais companheiros. Ao fim do romance, Ada precisa fugir com o amante, Eduardo Guedes, para conseguir viver um novo relacionamento, enquanto Maria Adelaide é assassinada pelo seu noivo após ter declarado amar outro homem.

Em *A Silveirinha*, temos a problemática do casamento sem amor e o envolvimento da personagem Xaviera com outros homens em relacionamentos extraconjugais. Ainda, insinua-se a existência de um interesse da Silveirinha pelo padre da cidade, a quem procura

diariamente com o propósito de se confessar. Nestas obras, assim como em *A falência*, percebe-se que o adultério funciona como “uma forma utópica de sonho de libertação de uma vida restrita” (ANDRADE, 2013, p. 77), o que pode ser observado em outros romances do século XIX, como *Anna Karenina* e *Madame Bovary*. Ao contrário das personagens de *Cruel amor* e daquelas das obras de Tolstói e Flaubert, a Silveirinha consegue, por meio do arrependimento, escapar de maiores punições.

Em *A falência* e na coletânea de crônicas *Eles e elas* (ALMEIDA, 1910[1922]), tanto o adultério feminino quanto o masculino estão em pauta. Por meio do discurso de personagens mulheres, podemos verificar uma crítica objetiva ao padrão de dupla moral existente na época, segundo o qual os mesmos atos são mais ou menos aceitos quando praticados por homens ou por mulheres. Nestas obras, as mulheres estão cientes das traições masculinas e, apesar de não terem outra saída senão aceitar tal comportamento, não o fazem de forma silenciosa. Obviamente, não há um enfrentamento, mas, inconformadas com as atitudes masculinas, elas se queixam para outras personagens. É o que verificamos na primeira crônica de *Eles e elas*, “Os vícios deles”, onde lemos: “[...] isso me ocasiona as mais dolorosas revoltas de amor próprio e me dá a certeza de que, embora o vício das mulheres seja entre todos os vícios o de mais curta duração na vida de um homem, é também o que uma esposa menos perdoa” (ALMEIDA, 1922, p. 14).

Em *A falência*, paralelamente ao que poderíamos considerar ser a trama principal do romance, desenvolve-se um subenredo que enfoca a personagem Camila e o seu relacionamento com o Dr. Gervásio. Nesta narrativa, a mulher traída também trai e justifica o adultério com base no comportamento do marido, diferenciando as motivações de ambos, pois enquanto Teodoro buscava outras mulheres para a satisfação sexual, ela buscava o amor romântico.

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, 2003, p. 110).

Fica evidente que o adultério masculino é amplamente aceito na sociedade oitocentista, não sendo condição para o julgamento do caráter do homem. Desse modo, assim como, em *A viúva Simões*, Luciano consegue partir incólume para Europa, em *A falência*, as traições cometidas por Teodoro não são vistas de forma negativa. Pelo contrário, mesmo

novamente envolvido com uma antiga amante, Sidônia, após o casamento, a voz narrativa imputa o erro à mulher, já que foi ela que reapareceu na vida do protagonista, “obrigando-o a desvios e infidelidades” (ALMEIDA, 2003, p. 48). Além do mais, de acordo com o pensamento de Teodoro, que exprime a opinião do patriarcado, Camila não poderia reclamar, pois “nada lhe tinha faltado e já devia ser um regalo para ela cobrir de boas roupas o seu corpo de neve, ter mesa farta, e andar pela cidade atraindo as vistas, no deleite de sua graça...” (ALMEIDA, 2003, p. 48).

Embora outros membros da família tenham conhecimento do relacionamento de Camila com o médico, apenas o seu filho, Mário, em um momento de cólera, irá “dizer-lhe amarguras”, confrontando a mãe, enquanto reafirma a honra do pai: “- A senhora pode censurar-me em nome do meu pai, visto que ele não teve coragem para tanto; mas em seu nome, não!” (ALMEIDA, 2003, p. 108). Isso nos leva a concordar com De Luca (1997) quando afirma que, em *A viúva Simões* e em *A falência*, são

[...] detectadas as contradições da sociedade na qual o machismo e a hipocrisia determinavam a existência de códigos diferenciados de conduta; na qual uma mesma atitude masculina consagrada pela condescendência geral (a manutenção de ligações extra-conjugais) era, quando adotada por uma mulher, unanimemente reprovada (DE LUCA, 1997, p. 231).

Esses diferentes códigos de conduta tornam-se claros na fala do Dr. Gervásio que, inflamado pela discussão entre Catarina e Teodoro, utiliza uma metáfora para demonstrar como a sociedade vê de modo diverso as faltas cometidas por homens e mulheres:

Suponhamos, por exemplo, que a nossa honestidade é um casaco preto e que a das senhoras é um vestido branco. [...] Assim, o nosso casaco, ora o vestimos de um lado, ora de outro, disfarçando as nodozinhos. O pano é grosso, com uma escovada voa para longe toda a 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 (ALMEIDA, 2003, pp. 133-4).

Percebemos também uma distinção nas razões que levam homens e mulheres à infidelidade, já que, de acordo com a voz narrativa, os homens pecavam por volúpia, enquanto as mulheres erravam por amor. A traição por amor está presente na confissão que Camila faz ao Dr. Gervásio: “Eu soube de muitas coisas e fingi ignorá-las todas! Não é isso

que a sociedade quer de nós? As mentiras que o meu marido me pregou, deixaram sulco e eu paguei-lhas com o teu amor, e só pelo amor!” (ALMEIDA, 2003, p. 72).

Ao analisar vários processos de divórcio nos séculos XVIII e XIX no Brasil, Samara (1995) observa que, de modo geral, as mulheres indicam a “fragilidade humana” como razão para o adultério. Essa fragilidade e a consequente fascinação mencionada pela voz narrativa advêm principalmente da solidão: “Entre as razões confessas das esposas, ausência ou abandono do marido eram as mais freqüentes para justificar ‘um mau passo’. Sentindo-se frágeis e abandonadas diziam ter sido difícil resistir às tentações da carne” (SAMARA, 1995, p. 60). A resistência à tentação da infidelidade também está presente na fala do narrador de *A falência*, que afirma que só “depois de lutas redentoras” (ALMEIDA, 2013, p. 110), a protagonista entregou-se ao médico.

Além disso, constatamos que Camila não se casa por amor. Sua união com Teodoro foi fruto de uma negociação que se estabeleceu entre o comerciante e a família da noiva. Observamos, pois, a presença de uma prática comum no século XIX: o casamento arranjado, ou por interesse, que tem por fim a união de membros de classes afins, assegurando o conforto e segurança feminina, por um lado, e a manutenção da reputação masculina por outro. Isso nos leva a crer que a carência da personagem, causada pela ausência física de Teodoro do espaço doméstico e também pela inexistência de amor entre o casal, é o principal motivo de sua infidelidade. Afinal, ela encontrou em outro homem, naquele que estava mais próximo, o carinho e cuidado de que precisava.

O Dr. Gervásio é introduzido no seio familiar por ter salvado os filhos de Teodoro e Camila, passando a partilhar do espaço da casa e a oferecer conselhos não apenas sobre questões relacionadas à saúde da família, mas à organização do ambiente doméstico em si e aos hábitos de seus donos. Seu conhecimento e superioridade intelectual são as razões pelas quais o médico foi aceito e é respeitado até mesmo por Teodoro. Dessa forma, Gervásio se fazia frequentemente presente na casa, exercendo as funções que caberiam ao chefe da família e ocupando o seu espaço.

Ele [o Dr. Gervásio] não faltava, ia vê-la [Camila] todas as manhãs, almoçar no lugar de Francisco Teodoro, que almoçava sozinho duas horas antes, a um canto da grande mesa vazia; e ali o médico ensinava àquela gente o meio de se conduzir na sociedade, polindo-lhe o espírito, alterando-lhe os gostos, fazendo-a preferir o queijo que ele preferia, o vinho de que mais gostava, as aves e as caças com molhos delicados, de fino paladar (ALMEIDA, 2003, p. 70).

Constatamos, portanto, que, em *A falência*, o poder sobre o espaço da casa encontra-se dividido entre dois homens: Teodoro e Gervásio. O primeiro é o dono de fato, aquele que comprou a propriedade e que a mantém economicamente, enquanto o segundo utiliza-se dos meios fornecidos por Teodoro para organizá-la do modo que lhe convém. Não há um embate pelo território, pois, na situação que se estabelece, o sentimento de inferioridade do protagonista faz com que ele ceda ao médico o direito de atuar sobre a casa. Por sua vez, a posição de Gervásio é conveniente, uma vez que a personagem é casada e não poderia, de qualquer modo, assumir Camila como sua esposa. Assim, o relacionamento adúltero lhe satisfaz ao mesmo tempo em que não demanda do médico uma responsabilidade maior do que aquela que pode assumir.

Como observamos em capítulo anterior, a vida de Teodoro está centrada no trabalho e no ganho econômico. Ele estabelece uma relação com o outro, sejam os colegas de negócio ou a própria família, mediada pelo dinheiro e pelo que ele pode comprar. Desse modo, está, na maioria das vezes, ausente, tanto física como emocionalmente, do lar. Para o protagonista, este espaço funciona como um mostruário de sua riqueza, atraindo os olhares dos visitantes para o luxo da mobília, da prataria e a exuberância dos pratos servidos nos jantares que oferece. Este comportamento do protagonista é compreensível se nos voltarmos para as razões pela quais Teodoro contraiu matrimônio, que de modo algum fazem menção ao sentimento amoroso.

Tendo conseguido estabelecer-se na cidade do Rio de Janeiro, possuindo um negócio que se desenvolvia e dava lucro, ele buscava uma mulher com quem pudesse ter filhos, os quais carregariam o seu nome e herdariam os seus bens. Este comportamento remete a uma sociedade organizada com base no capitalismo, no ganho e manutenção da propriedade privada, pois, segundo Engels (1987, p. 53), “o poder que essa propriedade confere aos homens que a possuem define o fato de que os homens queiram transferir essa propriedade a seus filhos varões”. Logo, de nada adiantaria ao protagonista ser um negociante bem sucedido se não se tornasse um homem respeitável por meio da existência de uma estrutura familiar, a qual lhe daria suporte: “Para que lhe serviria o que juntara se o não compartilhasse com uma esposa dedicada e meia dúzia de filhos que lhe herdassem virtudes e haveres?” (ALMEIDA, 2003, p. 44).

Além do mais, mesmo após ter recebido a comenda e se mudado para uma casa melhor, Teodoro sentia-se só e achava que lhe faltava algo que trouxesse alegria ao lar. Ele passou a sofrer de dispepsia e foi acometido por insônias. Assim, um médico consultado

“aconselhara-lhe uma viagem a terra ou o casamento, para a regularização de hábitos. Ele achara cedo para a viagem: solidificaria primeiro a fortuna. A idéia do casamento parecia-lhe mais salvadora” (ALMEIDA, 2003, p. 44). O matrimônio surgiu, então, como uma forma de lhe conferir saúde e corrigir os hábitos do comerciante, que era então afeito a “mulheres fáceis, com quem convivia em relações momentâneas” (ALMEIDA, 2003, p. 44).

Camila, por sua vez, pertencia a uma família empobrecida, “mas de educação” (ALMEIDA, 2003, p. 45), que estava prestes a se mudar para Sergipe. Mattos, amigo de Teodoro, intermedia o contato entre o protagonista e D. Emília, que não se cansa de elogiar a filha, como se estivesse fazendo propaganda de um produto: “A cada instante o nome de Camila saía-lhe da boca com um elogio. Era a filha mais velha e a mais instruída; pilhara os tempos das vacas gordas, quando o pai exercia um cargo lucrativo” (ALMEIDA, 2003, p. 46). Lamentava-se, portanto, de que Camila tivesse que se submeter à realização de tarefas domésticas.

Mila, como era chamada em sua família, destacava-se por sua beleza: “Era bonita, alta, com grandes olhos aveludados, cabelo ondedado preto e uns dentes perfeitos, muito brancos, mas que ela mostrava pouco, sorrindo apenas” (ALMEIDA, 2003, p. 45). Ela demonstrava certo recato, errando os pontos do crochê ao sentir o olhar de Teodoro sobre ela. Resumindo, conforme Mattos diz a Teodoro, a personagem tinha as qualidades buscadas em uma mulher “para casar”: “[a] filha mais velha é a que lhe convém. Bonita e grave. Muito digna” (ALMEIDA, 2003, p. 45).

Sendo a filha mais velha, ela deveria se casar primeiro, de modo que a idade não avançasse muito e passasse a oportunidade. Ao vislumbrar Camila, Teodoro deixa claro o pensamento da época, segundo a qual o homem deve ser o provedor, não cabendo à mulher burguesa rica a realização de trabalhos quaisquer: “Trabalhar! trabalhar é bom para os homens, de pele endurecida e alma feita de coragem” (ALMEIDA, 2003, p. 46). Desse modo, acostuma a esposa à uma vida cheia de distrações, pouca educação e nenhum esforço.

No espaço do lar, a esposa era vista como uma criança indefesa e dependente e, portanto, deveria ser moldada pelo marido. Em *A falência*, como Teodoro não cultivava os hábitos divulgados entre a burguesia rica devido à sua origem humilde, o comportamento de Camila vai se alterando ao influxo dos gostos do Dr. Gervásio, “da sua convivência e do seu espírito” (ALMEIDA, 2003, p. 75). Aos poucos, as mudanças sugeridas pelo médico vão se concretizando, o que notamos por meio de diferentes descrições da protagonista, as quais trazem o seu eu antes e depois da presença do médico.

Nem fora no começo, que ele [o Dr. Gervásio] amara a Camila. Nesse tempo ela não sabia ataviar-se, nem fazer sentir a sua formosura. Tinha os modos de uma boa mãe tranquila, muito banal, com discursos longos e choradeiras sobre a morte muito recente de uma filhinha, que a tornavam fastidiosa. As gêmeas, então de meses, andavam sempre pendentes do paletó branco da mãe. Gervásio odiava aqueles casacos e aquelas queixumeiras insípidas. Mas esse tempo de prostração foi passando, e ela ascendeu pouco a pouco, vagarosamente, para a formosura e a graça. A evolução não foi rápida, mas refletida e suave, como impelida por sopros delicados (ALMEIDA, 2003, p. 75).

Com o passar do tempo, Camila passa a consultá-lo em todos os assuntos, mostrando-lhe as joias que ganhava do marido e aceitando que o mesmo decidisse, por exemplo, a decoração de sua casa para o baile que realizaria. Ele altera o seu modo de vestir-se e também os seus gestos, submetendo-se ao médico, que sente o prazer de “a tornar outra, como que uma obra sua” (ALMEIDA, 2003, p. 75). Observamos o mesmo em:

Camila usava agora as cores claras, que lhe iam bem, e que ele lembrava como mais propícias à sua tez, adquiria expressões novas, inflexões de voz em que nascia uma música de tons coloridos e harmoniosos, fazia outros gestos, mais graves e adequados, pisava de maneira mais ritmada e linda, deixou os perfumes misturados, sem escolha, por uma essência branca; e tudo isso o fazia sem esforço, obedecendo à sugestão. O médico via nela um reflexo perfeito de sua alma, sentia-se voltar-se, subir para ele [...] (ALMEIDA, 2003, p. 76).

Nesse sentido, Camila constitui-se também como um espaço, já que sua individualidade é praticamente nula. Enquanto espaço, ela é conquistada e colonizada, fazendo suas as vontades do amante. Se a união entre os dois era para Camila uma “fatalidade”, para o Dr. Gervásio, “aquela ligação era uma vitória” (ALMEIDA, 2003, p. 76), pois, em sua opinião, “[s]er amante de uma mulher bonita e cobiçada não é coisa que fique mal a um homem...” (ALMEIDA, 2003, p. 104). Os novos hábitos transformam Camila em motivo de orgulho para Teodoro, não por suas qualidades maternas ou por sua inteligência, mas por saber portar-se em sociedade, nas festas e saraus realizados em sua residência, onde é admirada pelos convidados.

[...] Camila desceu a escada exterior do palacete, olhando de relance para todos.

As Gomes acharam-na muito bonita e, intimamente, espantavam-se de não verem nela o menor sinal de decadência. Aquela pele alva e macia, aqueles cabelos negros sem um fio branco, aqueles dentes perfeitos e brilhantes, sem

um toque sequer de ouro que atestasse a passagem dos anos e das mãos dos dentistas, faziam-na parecer sempre a mesa Camila [...].
Vendo-a descer tão bonita, o capitão Rino corou até à raiz dos cabelos e foi ele o último que se aproximou, toando-lhe de leve nos dedos estrelados de anéis (ALMEIDA, 2003, p. 82).

Apesar de não contribuir diretamente para o sucesso econômico da família, como a maioria das mulheres de sua classe social, percebemos que a protagonista tinha um papel fundamental na manutenção da reputação do esposo. Afinal, segundo D’Incao (2008), os homens dependiam bastante da imagem que as mulheres podiam transmitir para a sociedade.

Em outras palavras, significavam um capital simbólico importante, embora a autoridade familiar se mantivesse nas mãos masculinas, do pai ou do marido. Esposas, tias, filhas, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público; esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição social (D’INCAO, 2008, pp. 229-230).

À medida que é enfatizada a descrição da protagonista enquanto mulher, diminuem as referências à maternidade. É possível perceber um alheamento de Camila em relação à função de mãe, principalmente no que se refere às filhas mulheres: as gêmeas vivem a brincar pela casa, estando sob a observação de Nina ou de Noca, e Ruth ocupa o seu tempo com a música. Quanto ao filho, Mário, as interações entre os dois são resultado de um pedido de Teodoro, caracterizando-as como necessárias e não prazerosas, uma vez que nestas situações o filho aproveita para queixar-se à mãe sobre o seu comportamento adúltero. Nesse sentido, observamos que Camila não vive a maternidade como uma experiência positiva, relegando, quando possível, a outras personagens os cuidados para com os filhos, o que, aliás, era muito comum nas famílias burguesas ricas. Nesta narrativa, não percebemos expressões de amor materno como aquelas presentes em *A viúva Simões*: o único momento em que Camila demonstra um sentimento maternal ocorre nos últimos capítulos da narrativa, quando se vê privada da presença das gêmeas.

A nova Camila preocupava-se mais consigo mesma, dedicando tempo à sua *toilette* e mostrando-se sempre bela. Seu corpo, investido de grande sensualidade, é coberto por tecidos e joias caras, descritos em passagens curtas da narrativa que indicam a sua entrada em cena. Não poderia ser de outro modo, uma vez que o seu relacionamento amoroso não é o foco único do romance, como já mencionamos. Além disso, os encontros íntimos entre os amantes é realizado em outro ambiente, em uma casa selecionada especificamente para isso, que não é

descrita na obra.

No palacete de Teodoro, Camila e Gervásio encontram-se nas áreas comuns da casa, à vista dos demais membros da família. Portanto, a traição efetivamente descrita na narrativa dá-se de forma muito mais emocional que física, constando de um beijo e pequenas carícias e de olhares apenas. De todo modo, percebe-se que a protagonista encontra-se envolvida pelo amor e vive de forma prazerosa com o amante. Embora existam momentos de conflito íntimo, estes são breves e estão ligados mais à maternidade que a um sentimento real de culpa. Verificamos, pois, que Camila acredita ter direito a esta experiência amorosa, não se contentando apenas com os bens materiais e o conforto proporcionados pelo marido.

[...] Mila despia-se em frente do seu *psyché*, namorando a própria imagem, milagre da juventude, sentindo em um frêmito a delícia de bem merecer um grande amor.

Como a Sulamita, toda ela era formosa. O peito farto, o pescoço alvo e redondo, as mãos pequenas, os pulsos delicados, e uns olhos negros e pestanudos, de onde jorrava uma luz veludosa e doce que toda a vestia de graça.

Ao prender o cabelo, lembrou-se de uma comparação de Gervásio; ele dissera uma vez, ao vê-la pentear-se, que as suas mãos eram como duas aves luminosas esvoaçando na treva. Mila sorriu (ALMEIDA, 2003, p. 270, grifo da autora).

Neste trecho da obra, ela encarna os traços de beleza da mulher oitocentista: uma mulher com carnes, como descreveria Teodoro. Além disso, é comparada a uma personagem bíblica, Sulamita, conhecida como a mais bela das mulheres. O nome desta significa “a pacífica”, cuja raiz é idêntica à do nome de seu amado, Salomão. Em Cântico dos Cânticos, ela é a preferida do rei de Israel, com quem mantém um relacionamento apaixonado. O texto das escrituras configura-se como um poema lírico e está repleto de menções à beleza da personagem. Nele, os amantes descrevem um ao outro, falando da perfeição de seu amor. O poema tem um forte apelo sensual, o que podemos perceber, por exemplo, quando Sulamita diz: “O meu amado é para mim como um saquitel de mirra que repousa entre os meus seios” (CÂNTICO DOS CÂNTICOS, 2011, cap.1, v.13).

Estabelecendo uma relação entre os dois textos, compara-se não apenas as personagens em si, mas também os relacionamentos vividos por ambas. Assim, como Sulamita, Camila vê-se adorada pelo seu amado e acredita, por meio das juras trocadas com o médico, que seu amor será eterno. Ou seja, se o erotismo configura-se como a busca por completude, vendo o outro como a metade que lhe falta (BATAILLE, 1987), a protagonista encontra no Dr. Gervásio aquele que lhe dá atenção, que lhe escuta e compreende,

transformando-o em objeto de desejo.

Contudo, o amor vivido por Camila e o médico não produz um relacionamento igualitário, uma vez que a protagonista de *A falência* se submete às vontades do amante, mostrando-se inferior a ele e comportando-se segundo o papel ideal de esposa. Em um momento de possível enfrentamento, ela recua: “Faltava-lhe coragem para uma pergunta; mais por submissão do que por indolência, ela esperava sempre que ele fosse o primeiro a falar e a agir, naquela torturante passividade de escrava, a que o seu amor a lançara” (ALMEIDA, 2003, p. 137). Nesse sentido, o amor e a transgressão vivida não a liberta para uma compreensão mais ampla de sua situação enquanto mulher na sociedade do século XIX, configurando-se simplesmente como uma questão pessoal e não social.

Além disso, Camila demonstra opiniões contraditórias a esse respeito. Em um dado momento, ela contrapõe-se à personagem Catarina, exemplo de um pensamento feminista nascente, que advoga em favor da mulher ter outras formas de satisfação na vida além do casamento. Catarina viu sua mãe ser assassinada pelo pai por causa de uma traição e acaba, então, posicionando-se contra este tipo de união. Nesta situação, a protagonista concorda com a opinião do marido sobre a função da mulher na sociedade, com o ideal de anjo do lar defendido abertamente pelo comerciante. Este, dirigindo-se à irmã do Capitão Rino, diz-lhe:

- Minha senhora, e sou da opinião de que a mulher nasceu para mãe de família. Crie os seus filhos, seja fiel ao seu marido, dirija bem a sua casa, e terá cumprido a sua missão. Este foi sempre o meu juízo, e não me dei mal com ele, não quis casar com mulher sabichona. É nas medíocres que se encontram as Esposas (ALMEIDA, 2003, p. 132).

Em outro instante, Camila mostra-se indignada com a forma como os romances oitocentistas representavam a mulher adúltera. Nestes, as esposas infiéis eram comumente punidas com a morte, seguindo uma prática usual naquela sociedade, como já explicamos. Se elas não morriam pelas mãos do marido, um suicídio ou um afogamento daria fim a suas vidas. Tais personagens ficaram conhecidas como heroínas mortas, tendo representantes nas mais diversas literaturas nacionais⁴⁵. Ao apresentar-lhe mais um livro, que trazia, segundo o médico, uma história de amor parecida com a deles, Camila exalta-se.

Então não leio. Sei que está cheio de injustiças e de mentiras perversas. Os

⁴⁵ Além de Anna Kerenina, de Tolstói, e Ema Bovary, de Flaubert, podemos mencionar também Luíza, de Eça de Queiroz, entre outras.

senhores romancistas não perdoam às mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo - como se não pagássemos cara a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas; e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! hipócritas! (ALMEIDA, 2003, pp. 71-2).

Da citação apresentada, depreendemos que os livros, por meio de suas narrativas realistas, são um espaço de representação das relações de gênero e, conseqüentemente, da situação de inferioridade da mulher naquela sociedade. Desse modo, Camila está ciente do modo como tais escritores, na maioria homens, julgam as mulheres pelos desvios cometidos, dotando a história de um fim trágico.

A comparação entre os dois romances, o do livro cujo título desconhecemos e o de Camila/Gervásio, antecipa a separação final deste casal. Ao se tornar viúva, desamparada pela falência do marido, Camila é pressionada pelo filho Mário a contrair novo matrimônio, uma vez que continuava a receber o médico em sua casa. Em sua fala, fazem-se presentes as normas de uma sociedade na qual a má reputação da mulher é motivo de vergonha para a família inteira: “- Acho preferível o casamento à continuação desta vida. Perdoe-me que lhe diga, mas suas filhas merecem outros exemplos...” (ALMEIDA, 2003, p. 339). Aliás, as filhas menores, Lia e Raquel, são afastadas da casa, indo morar com a cunhada de Mário, e Ruth deveria também ir morar com ele, assim poderia conseguir melhor educação.

A união com o Dr. Gervásio não era possível, uma vez que ele se encontrava separado, mas não divorciado, de uma mulher que lhe tinha sido infiel. Camila percebe a ironia do fato, acreditando que, assim como ele não havia perdoado a esposa, não devia ter respeito pela amante, que cometeu o mesmo erro. Ao decidir se separar do médico, ela escapa da culpa, acreditando não ser uma “criminosa”, mas uma “confiante”. O seu erro teria sido entregar-se toda àquele homem, que lhe desamparava. Por fim, o arrependimento lhe vem e confere à protagonista proteção contra a morte e um novo ânimo para sobreviver à situação de penúria em que se encontrava, ao lado da família, que passa então a ser formada apenas por mulheres, como vimos no capítulo anterior.

Em *A falência*, o espaço da casa palacete, como a nomeia a voz narrativa, não é tão explorado quanto o espaço do trabalho masculino. Dentro da residência, o cômodo descrito mais detalhadamente é o escritório de Teodoro. Logo, percebemos que a casa de Botafogo é apresentada mais como símbolo da riqueza obtida pelo protagonista, como analisado anteriormente, do que como espaço de intimidade do casal. A não ser pelo capítulo XIII, no qual é preparado o lugar para o baile, os cômodos e objetos que os compõem só são descritos

em comparação com a casa que as personagens passam a habitar após a morte de Teodoro. No que se refere aos encontros entre Camila e o médico, o espaço da casa tem por função principal situar as personagens geograficamente, mantendo-as sob a vigilância da família. Ou seja, as ações que ocorrem na sala de visitas têm mais importância que o lugar onde se desenvolvem.

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.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa pesquisa, vimos aumentar o interesse pela escrita de Júlia Lopes de Almeida por meio de um sempre crescente número de trabalhos acadêmicos, sejam monografias, dissertações ou teses, muitas das quais já mencionadas em nosso trabalho. Também observamos uma quantidade maior de artigos publicados em periódicos, ou apresentados em congressos, o que possibilitou a troca de conhecimentos por meio da participação em tais eventos. Percebemos, ainda, que as pesquisas que deram origem a tais publicações não se limitam à área da Literatura, sendo desenvolvidas também em cursos de pós-graduação em Sociologia, História e Educação, o que revela a riqueza da obra almeidiana, principalmente como recurso para o estudo da sociedade oitocentista.

Em nosso trabalho, buscamos manter o vínculo entre Literatura e História e, desse modo, apresentar a obra literária como espaço em que estão inscritas as relações sociais, culturais e econômicas de uma sociedade. Obviamente, mesmo tendo por *corpus* obras de cunho realista, reconhecemos que esta visão da sociedade é perpassada pelas lentes da autora, uma mulher burguesa, casada, mãe, dona de casa e, por isso mesmo, válida ao nosso propósito de uma análise dos comportamentos gendrados, presentes na virada do século XIX para o XX.

Nesse sentido, buscamos ressaltar as relações de poder existentes entre os sexos e a forma como a sociedade estava organizada de modo a definir diferentes espaços e papéis para homens e mulheres. Assim, confirmamos a presença de tecnologias de gênero e da submissão da mulher às normas patriarcais, que faziam delas mães, esposas e donas de casa, que realizavam suas tarefas dentro do espaço privado do lar. Constatamos, também, a presença e discussão do duplo padrão de moral existente, segundo o qual as faltas cometidas por homens e mulheres tinham pesos e consequências diferentes.

O discurso sobre a mulher, internalizado pelas protagonistas das obras em análise, Ernestina e Camila, constitui-se como um processo de construção de uma identidade social, o qual, segundo Chartier (1991, p. 183), pode ser visto “como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma”. Neste caso específico, a identidade do grupo mulher é construída com base nas representações impostas pelo poder patriarcal e pela aceitação de seu discurso por parte das mulheres, ou, de modo contrário, pela resistência a ele.

Oliveira (2008, p. 15) encontra na escrita de Julia Lopes de Almeida uma marca de resistência comum a outros textos de autoria feminina, que se materializa na construção das protagonistas femininas à medida que elas se constroem como sujeitos do feminino. Camila e Ernestina apresentam desejos próprios e os vivenciam, ou seja, sua transgressão se dá claramente pela via do erotismo, entendido aqui como *Eros*, em suas diferentes acepções de Amor, Paixão, Desejo. No entanto, percebemos que ambas são levadas, ao final das narrativas, a aceitar o ideal de esposa e mãe a elas imposto. Sua resistência se dá em um aspecto apenas, que lhes toca individualmente. Assim, elas não se constituem inteiramente como sujeitos do feminino, posto que sua transgressão limita-se ao âmbito amoroso.

Na tradição ocidental, o amor é um tema inesgotável e constantemente retomado, sendo discutido na filosofia, na psicanálise, na sociologia e nas artes. Nas diferentes versões do mito de *Eros*, que dá origem ao termo *erotismo* e seus derivados, temos em comum que esta é uma força que impulsiona à vida. Nas obras em análise, percebemos, pois, que o ressurgir de um antigo amor ou a existência de um amor correspondido, mesmo que proibido, transforma as protagonistas, despertando-as de uma vida comum, sem maiores atrativos, passando a um outro estado de constante excitação.

Não podemos, todavia, afirmar que há um esforço delas no sentido de transgredir as normas em função de uma consciência social. Ernestina envolve-se com Luciano por conta da paixão, sem medir suas atitudes, esquecendo-se das responsabilidades para com o lar e a filha, porém sofre as consequências de tais atos. Já Camila preocupa-se com a sua satisfação, reafirmando na relação que tem com o amante o lugar social inferior da mulher oitocentista. Desse modo, acreditamos que Júlia Lopes de Almeida consegue colocar em pauta o papel da mulher na sociedade *fin de siècle* por meio de personagens mulheres que ousam quebrar algumas regras, mas percebemos que elas acabam adequando-se novamente à norma, seja por meio de uma punição ou de um arrependimento.

Oh! Ser honesta, viver honesta, morrer honesta, que felicidade! Se pudesse voltar atrás, desfazer todos aqueles dias de sonho e de ebriedade, recomeçar os labores antigos na insossa domesticidade de esposa obediente, sem imaginação, sem vontade, feliz em ser sujeita, em bem servir a um só homem, com que pressa voltaria [...] (ALMEIDA, 2003, p. 353).

Ainda, sobre as protagonistas almeidianas e demais personagens femininas do final do século XIX, concordamos com Telles (2008) quando diz que, na ficção, o ideal de anjo do lar sofre transformações: “As personagens femininas tornam-se seres sexuais, sensuais. Mas,

apesar da distância que aparentam da heroína do início do século, as personagens continuam a ser definidas somente pela experiência emocional pessoal” (TELLES, 2008, p. 428). Desse modo, a vivência do desejo não desperta em Ernestina, por exemplo, uma consciência que a leve a posicionar-se criticamente sobre a viuvez e a maternidade. Do mesmo modo, apesar de Camila esboçar questionamentos sobre a validade de comportamentos masculinos e femininos, como quando justifica o seu adultério e/ou quando tece comentários sobre o modo como as mulheres adúlteras são representadas nos romances da época, a experiência vivida não ultrapassa as paredes do lar.

O fim almejado é, de fato, um retorno ao início. Almeja-se a capacidade de evitar o que se configura afinal como uma ilusão. Dessa maneira, nas obras de Almeida podemos verificar que não havia, ainda, uma possibilidade real de libertação feminina e, nesse sentido, elas refletem a realidade da sociedade brasileira no final do século XIX. Ou seja, não podemos falar de um posicionamento claramente feminista das protagonistas almeidianas, já que o aprendizado doloroso porque passam não as leva a uma real emancipação do poder patriarcal, mas a uma nova aceitação de seu destino de mulher. Por outro lado, reconhecemos a importância de sua obra no sentido de promover tais discussões e de representar o pensamento das mulheres acerca de temas que fazem parte de sua realidade.

No que tange à estrutura das obras, optamos por um estudo do espaço ficcional, que acreditamos ter grande importância nas narrativas escolhidas, seja por meio de uma caracterização romântica das personagens, seja pela descrição realista/naturalista dos espaços representados. Logo, observamos que a caracterização das protagonistas mulheres é realizada por meio de atributos ligados à natureza, quando a voz narrativa explora o uso dos gradientes sensoriais, que nos dão uma visão mais ampla, baseada em outros sentidos além da visão. Além disso, as narrativas trazem tanto a visão da voz narrativa sobre Ernestina e Camila, sempre em terceira pessoa, como a opinião de outras personagens, as quais podem complementar ou contrastar entre si.

Percebemos também uma ênfase na descrição dos espaços públicos, que ganham vida por meio das caminhadas das personagens masculinas, as quais assumem o papel de *flâneur*, tecendo observações sobre os lugares visitados, seus habitantes e suas ações. É por meio destas personagens que o(a) leitor(a) de romances, de modo geral, membro da elite brasileira oitocentista, posto que teve acesso à educação e ao lazer proporcionado pelos livros, pode conhecer uma outra realidade que não a da burguesia emergente ou da aristocracia ainda existente na *Belle Époque* brasileira.

Além disso, verificamos que a exploração do espaço da narrativa está intimamente relacionada à representação do trabalho masculino em *A falência*, por meio de uma descrição detalhada da casa de comércio de Francisco Teodoro e do escritório em sua residência. Por meio da análise realizada, constatamos que os elementos presentes nestes espaços por vezes demonstram a ligação entre o trabalho masculino e os sentimentos de ganância e orgulho. Aliás, o trabalho realizado pelos homens contrapõe-se ao feminino, que está presente na obra como forma de sobrevivência às intempéries da vida. Sendo realizado dentro ou fora da casa, remunerado ou não, este é visto positivamente, pois transforma as mulheres que se dedicam a ele, possibilitando a elas viver independentemente da tutela masculina.

Em *A falência*, vemos que os espaços descritos assumem diferentes funções, não apenas situando as personagens, mas, por vezes, caracterizando-as, propiciando a ação ou antecipando-a, por meio de prolepses espaciais. O mesmo pode ser dito em relação à narrativa *A viúva Simões*, onde o espaço é modificado à medida que a protagonista se transforma. Em um determinado momento, o espaço ganha vida, sendo animado por uma descrição que ressalta os elementos eróticos da cena em que Luciano e Ernestina entregam-se a carícias e beijos, por exemplo. Em outro, a casa, espaço da intimidade familiar, transforma-se em território, sendo disputado e ocupado pelo amante.

Outra questão importante a ser mencionada é a possibilidade de uma personagem ser compreendida como espaço. Nas narrativas em questão, constatamos que os corpos das protagonistas se configuram como espaços a serem dominados e submetidos à vontade dos amantes, o que nos apresenta um paradoxo, pois, como já foi comentado, ao mesmo tempo em que conseguem transgredir as normas, Camila e Ernestina não tomam consciência de sua individualidade por meio do sentimento erótico.

Sobre a casa, percebemos que, nas narrativas almeidianas, ela não é sempre sinônimo de topofilia, mas está relacionada, sobretudo, a sentimentos de opressão e de inércia, uma vez que as mulheres da sociedade retratada veem-se restritas, na maior parte do tempo, ao ambiente doméstico. Desse modo, por meio de situações diversas exploradas nas narrativas, compreendemos que este é um espaço que adquire conotações ora positivas, ora negativas, não sendo possível, pois, classificá-lo sob uma única categoria. Se em *A viúva Simões*, ao final da narrativa, a casa é um espaço de reclusão e de doença, em *A falência*, percebemos uma adequação das personagens à nova casa, que passa a ser vista como um espaço positivo, pois propicia o fortalecimento dos laços familiares.

Por fim, acreditamos ter realizado uma pesquisa que engloba temáticas de grande

importância dentro da obra de Almeida, conectando-as por meio da toponímia, ou seja, verificando a forma como os assuntos abordados podem ser lidos nos espaços que envolvem as personagens. Desse modo, temos certeza de ter contribuído para o aumento da fortuna crítica da autora e também para as pesquisas relacionadas à categoria do espaço, com o intuito de despertar em outros pesquisadores o interesse por este viés crítico e pela produção literária de Júlia Lopes de Almeida, de modo que possam aplicar estas categorias de análise ao estudo de outras obras da autora, ou mesmo, ainda, de outros autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“Some books are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested”⁴⁶.

Francis Bacon (1909-14).

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALENCAR, José de. **Iracema**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1979.

ALMEIDA, Afonso Lopes de.; ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, domingo, 4 de junho de 1939.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A Mensageira**. Revista literária dedicada às mulheres brasileira (1897-1900). São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura. Edição fac-similar, v. 1, 1897.

_____. Seleção In: **A Mensageira**, 15 de dezembro de 1899.

_____. **Ânsia eterna**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

_____. **Livro das noivas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1896[1905].

_____. **Livro das donas e donzelas**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

_____. **A herança**. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1909.

_____. Dois dedos de prosa. **O País**, Rio de Janeiro, 1909, s.p.

_____. _____. _____. Rio de Janeiro, s.d., s.p.

_____. Crime premeditado. **O País**, Rio de Janeiro, s.d., s.p.

_____. **Cruel amor**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1911[1921].

_____. **Eles e elas**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1910[1922].

_____. **Histórias da nossa terra**. 23ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1907[1930].

_____. **A casa verde**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1932.

_____. **A falência**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1901[2003].

_____. **Correio da roça**. Rio de Janeiro: Presença, 1913[1987].

⁴⁶ “Alguns livros devem ser provados, outros devem ser engolidos, e uns poucos devem ser mastigados e digeridos” (Tradução nossa).

_____. **A intrusa**. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, Biblioteca Nacional, 1908[1994].

_____. **A Silveirinha**: crônica de um verão. Florianópolis: Mulheres, 1914[1997].

_____. **A Viúva Simões**. Florianópolis: Mulheres, 1897[1999].

_____. **Memórias de Marta**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1899[2007].

_____. **A família Medeiros**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1919[2009].

ALMEIDA, Júlia Lopes de.; VIEIRA, Adelina Lopes. **Contos infantis**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1886[1920].

AMED, Jussara P. **Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)**. Tese (Doutorado em História Social). São Paulo, USP, 2010.

_____. Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). In: Simpósio Nacional de História - ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

ANDRADE, Maria Celeste de Moura. O século XIX: o mundo burguês / o casamento / a nova mulher: o contexto histórico dos romances Madame Bovary, Ana Karenina, O primo Basílio e Dom Casmurro. **Evidência**, Araxá, v. 8, n. 9, p. 63-80, 2013.

ARCE, Emilia. **La institucionalización del rol materno durante gobiernos autoritarios: respuestas de escritoras argentinas y brasileñas a la construcción patriarcal de género y nación**. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade do Texas, Austin, 2009 (193 f.).

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

_____. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BACON, Francis. Of studies. In: _____. **Essays, Civil and Moral**. Vol. III, Part 1. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14. Disponível em: <http://www.bartleby.com/3/1/50.html>. Acesso em: 17 jan. 2015.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. Forms of time and chonotope in the novel. In: _____. **The dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press, 1981(pp. 84-258).

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. **Questões de literatura e de estética**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora da Unesp/Hucitec, 1988, (pp. 13-70).

_____. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do**

romance. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio à primeira edição. In: SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, (pp. 15-20).

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2007.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 2ª ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 3ª ed. In: _____. **Obras escolhidas**. Vol. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

BLOOM, Harold. **The anxiety of influence: a theory of poetry**. New York: Oxford University Press, 1997.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**. Conceitos e tendências. Maringá, PR: EDUEM, 2007.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: Introdução à topoanálise**. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES, Valdeci R. História e literatura: algumas considerações. **Revista da Teoria da História**, ano 1, n. 3, p. 94-109, jun. 2010.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 11ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**. Vol. 15, n. 1, p. 207-220, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397/1495>>. Acesso em: 08 jan. 2014.

_____. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil - 1900**. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio/Academia Brasileira de Letras, 2005.

BRONSTEIN, Michelle Muniz. **Consumo e adolescência: um estudo sobre as revistas femininas brasileiras**, 2008, 112f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CAMPELLO, Eliane T. A. 'A mulher e a arte', na visão de Júlia Lopes de Almeida. In: XII Seminário nacional Mulher e Literatura e III Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2007, Ilhéus. **Anais eletrônicos...** Ilhéus: UESC, 2007, (pp. 1-8). Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ELIANE_TEREZINHA_DO_AMARAL_CAMPELLO.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2014.

CÂNDIDO, Antônio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CÂNTICO DOS CÂNTICOS. Português. In: BÍBLIA SAGRADA. 195ª ed. Trad. Frei João José Pereira de Castro. São Paulo: Ed. Ave Maria, 2011, (pp. 826-834).

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

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, vol.5, n.11, p. 173-191, 1991. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>. Acesso em: 15 jan. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Petrópolis: José Olympio, 1999.

COARACY, Vivaldo. **Memória da cidade do Rio de Janeiro**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1988.

COELHO, Mariana. (1933) **A evolução do feminismo: subsídios para a sua história**. 2ª ed. Org. Zahidé L. Muzart. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, Michelle. **História da Vida Privada**. vol. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, (pp. 413-611).

COSTRUBA, Deivid Aparecido. A higienização no âmbito familiar: Júlia Lopes de Almeida e as propostas higiênicas do *Livro das Noivas* (1896). In: Encontro Regional da ANPUH-Rio, 14., 2010, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: UniRio, 2010a. p. 1-9. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276743446_ARQUIVO_TextoCompletoRJ.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.

_____. "Conselhos às minhas amigas": Júlia Lopes de Almeida e o *Livro das donas e donzelas* (1906). In: **Encontro Regional de História**, 20., 2010, Franca. *Anais...* Franca, SP: UNESP-Franca 2010b. CD-ROM.

_____. **Conselho às minhas amigas: os manuais de ciências domésticas de Júlia Lopes de Almeida (1896 e 1906)**. 175 f. Dissertação (Mestrado em História). UNESP – Assis, 2011.

COTRIM, Ana. Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance. **Projeto História**, n. 43, p. 569-593, dez. 2011. Disponível em: <<<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/8335/6717>>>. Acesso em: 16 jan. 2014.

CRUZ, Erimar Wanderson da Cunha. **Reflexões para uma teoria do espaço ficcional**. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Piauí, Terezina, 2014.

DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua**. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997, (5 v).

DE LUCA, Leonora. **Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e o feminismo no Brasil na virada do século**. Campinas, Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1995 (Mimeo).

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

_____. **“A Mensageira”: uma revista de mulheres escritoras na modernização brasileira**. 1999a. 581 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UNICAMP, Campinas.

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

DEVREUX, Anne-Marie. Família. In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, (pp. 96-101).

D’INCAO, Maria Angela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, (pp. 223-240).

DICKINSON, Emily. A word. In: _____. **The complete poems of Emily Dickinson**. Boston: Little, Brown, 1924. Disponível em: <http://www.bartleby.com/113/1089.html>. Acesso em: 01 dez. 2014.

DUARTE, Constância Lima. **Gênero e representação na literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

EISENHART, Vanina. Primeira-dama tropical: a cidade e o corpo feminino na ficção de Júlia Lopes de Almeida. **Mester**, California, vol. 35, n. 1, p. 46-63, 2006. Disponível em: <<http://escholarship.org/uc/item/1z32x3tt>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

ENGEL, Magali G. Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): uma mulher fora de seu tempo? **La manzana de la discordia**, ano 2, n. 8, p. 25-32, 2009.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, de propriedade privada e do estado**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FANINI, Michele A. **Fardos e fardões - Mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)**. 2009. 387 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – USP, São Paulo, 2009.

FIGUEIREDO, Viviane A. **Júlia Lopes de Almeida: o adultério feminino em A falência**.

2006. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

_____. Manutenção de tradições ou quebra de paradigmas? A criação literária sob a ótica feminina na obra de Júlia Lopes de Almeida. **Revista Garrafa**. n. 13, vol. II, abril-jun. 2007. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa13/v2/vivianearena.html>>. Acesso em: 14 set. 2012.

_____. Júlia Lopes de Almeida: amor, sedução e adultério em A falência e Cruel amor. In: XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura e V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2011, (p. 1-9). Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marly_jean_araujo.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2014.

Flaubert, G. (1857) **Madame Bovary**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramalhte. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault: a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, (pp. 137-174).

_____. Outros espaços. In: _____. **Ditos & escritos. Estética: Literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. 3 v. Disponível em: <<http://www.uesb.br/eventos/pensarcomfoucault/leituras/outros-espacos.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2014.

FRANK, Arthur W. For a sociology of the body: an analytical review. In: FEATHERSTONE, Mike et al. (Ed.). **The body**. Social process and cultural theory. London: Sage Publication, 1996, (pp. 36-97).

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. **Revista USP**, São Paulo, n. 58, p. 225-241, jun./ago, 2003.

GAMA-KHALIL, M.. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da Anpoll**, América do Norte, v. 1, n. 28, p. 213-236, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/revista/article/view/166/179>>. Acesso em: 09 jan. 2014.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3ª ed. Vega: Lisboa, 1995.

_____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 7ª ed. Trad. Maria Zélia Barbosa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, (pp. 265-284).

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteen-century literary imagination**. New Haven: Yale University Press, 2000.

GOUVEIA, Arturo. **Teoria da literatura: fundamentos sobre a natureza da literatura e das categorias narrativas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2011.

GRIECO, Agripino. Contistas maiores e menores. In: _____. **Evolução da prosa brasileira**. São Paulo: José Olympio, 1947, (pp. 129-146, 3 v).

HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: ROSSUN-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Daniele. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, 1976, (pp. 57-76).

HANSEN, Patrícia S. *Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República*. 2007. 253 f. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2007.

HELLER, Barbara. **Em busca de novos papéis: imagens da mulher leitora no Brasil (1890-1920)**. 1996. 292 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - UNICAMP, Campinas, 1997.

HIRATA, Helena; ZAFIRIAN, Philippe. Trabalho (o conceito de). In: HIRATA, Helena et al. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009, (pp. 251-256).

HOUAISS, A. *Grande dicionário Houaiss de língua portuguesa*. [S.l.]: Instituto Antônio Houaiss, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=coura%25C3%25A7a>>. Acesso em: 29 dez. 2014.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**. Rio de Janeiro; Editora UERJ, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1984.

LAURETIS, Teresa de. As tecnologias do gênero. In: HOLANDA, Heloísa B. de. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, (pp. 206-242).

LEME, Alfredo. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. Questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: _____. **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, (pp. 47-99).

_____. O romance como epopeia burguesa. In: **Ensaio Ad Hominem**, n. 1, Tomo II - Música e literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, (pp. 87-136).

MANCILHA, Virgínia Maria N. **Vozes femininas: um estudo sobre a Revista feminina e o direito ao voto, ao trabalho e à instrução**. 2012. 152 f. Dissertação (Mestrado em História) -

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2012.

MARINS, Paulo C. G. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, (pp. 131-214).

MARQUES, Aline Cristina de Farias; ZOLIN, Lúcia Osana. Rebaixamento feminino e linearidade masculina em A viúva Simões, de Júlia Lopes de Almeida. In: Seminário Nacional de Estudos da Linguagem: Diversidade, Ensino e Linguagem, 2., 2010, Cascavel, PR. **Anais eletrônicos...** Cascavel, UNIOESTE, 2010. Disponível em: <http://cac.php.unioeste.br/eventos/iisnel/CD_IISnell/pages/simposios/simposio%2002/REBAIXAMEN TOFEMININOELINEARIDADEMASCULINAEMAVIUVASIMOESDEJULIALOPESDE ALMEIDA.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2014.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira. (1897-1914)**. 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1996, (5 v).

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto “o homem da multidão” de Edgar Allen Poe. Terra roxa e outras terras - **Revista de estudos literários**, vol. 12, 2008, (pp. 55-65). Disponível em: <http://http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol12/TRvol12f.pdf>. Acesso: 15 set. 2014.

MENDONÇA, Cátia T. Júlia Lopes de Almeida: a busca de liberação feminina pela palavra. **Revista Letras**, Curitiba, n. 60, p. 275-296, jul./dez. 2003.

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

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

_____. **A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin**. João Pessoa, PB: Editora da UFPB, 2003.

_____. A crônica de Júlia lopes de Almeida dialoga com o projeto de modernidade do Brasil republicano. **Terceira Margem**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 176-188, jan./jun. 2009.

MUZART, ZAHIDE L. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis, SC: Ed. Mulheres, 1999, (1 v).

_____. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis, SC: Ed. Mulheres, 2003, (2 v).

_____. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. Florianópolis, SC: Ed. Mulheres, 2009, (3 v).

NEDELL, Jeoffrey D. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OLIVEIRA, Romair A. de. **A escritura de resistência em Júlia Lopes de Almeida, A viúva**

Simões. 2008. 178 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2008.

PEIXOTO, Afrânio. **Panorama da literatura brasileira, 1500-1940.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.

PERROT, Michelle. Público, privado e relações entre os sexos. In: _____. **As mulheres ou os silêncios da história.** Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005, (pp. 455-465).

POE, Edgar A. O homem das multidões. In: _____. **Ficção completa, poesias e ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

POSSAS, Lídia M. V. Mulheres e viuvez: recuperando fragmentos, reconstruindo papéis. In: Fazendo Gênero: Corpo, Violência e Poder, 8., 2008, Florianópolis. **Anais eletrônicos...** Florianópolis, UFSC, 2008. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST7/Lidia_M_V_Possas_07.pdf. Acesso em: 20 jun. 2014.

POULET, Georges. **O espaço proustiano.** Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PRADO, Adélia. Com licença poética. In: _____. **Bagagem.** São Paulo: Siciliano, 1993. p. 11.

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio.** São Paulo: KCLICK editora, 1997.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa.** São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, Érica S. **O olhar visionário e o olhar conservador: a crítica social nos romances de Júlia Lopes de Almeida.** 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

RIO, João do. Um Lar de Artistas. **O Momento Literário.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.

RODELLA, Giane T. M. **A representação feminina nas obras de Aluísio Azevedo e Júlia Lopes de Almeida - o ethos dos autores pelos enunciadores.** 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – USP, São Paulo, 2010.

ROUANET, Sérgio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? **Revista USP** – Dossiê Walter Benjamin. São Paulo: EdUsp, n° 15, p. 48-72, set./ nov. 1993.

RUFFATO, Luiz. Júlia. **Jornal Rascunho.** out. 2008a. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/julia-1/>. Acesso em 08 mar. 2014.

_____. **Jornal Rascunho.** nov. 2008b. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/julia-2/>. Acesso em 08 mar. 2014.

SALOMONI, Rosane S. **Sob o olhar do narrador: representações e discurso em A Silveirinha, de Júlia Lopes de Almeida**. 1999. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFRS, Porto Alegre, 1999.

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

SAMARA, Eni de Mesquita. Mistérios da “Fragilidade Humana”: o adultério feminino no Brasil, séculos XVIII e XIX. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 57-71, 1995.

SANTOS, Josélia R. **Variações sobre o mesmo tema: a relação mãe e filha no imaginário das escritoras Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Livia Garcia-Roza**. 2011. 191 f. Tese (Doutorado em Letras) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2011.

SANTOS, Luis Alberto de Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. Introdução: O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____ (Org.). **História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, (pp. 7-48).

_____. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

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

SOARES, Marcelo Pacheco. **O flâneur no labirinto: percursos urbanos fantásticos em contos portugueses do século XX**. 2012. 258 f. Tese (Doutorado em Letras) - UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. (1938) **História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos**. 5ª ed. Rio de Janeiro, 1969.

SOIHET, Rachel. Em avanços sutis, as rupturas. In: RIAL, Carmen S.M.; TONELI, Maria J.F. (Org.). **Genealogias do silêncio: feminismo e gênero**. Florianópolis: Ed. Mulheres. 2004, (pp. 159-169).

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

_____. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1992, (pp. 45-64).

_____. Fragmentos de um mosaico: escritoras brasileiras no século XIX. **Labrys: estudos feministas**, _____ ago./dez. _____ 2005. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys8/literatura/norma.htm>. Acesso em: 12

jan. 2014.

_____. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2008, (pp. 401-442).

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

TOLSTÓI, L. **Anna Kariênina**. Trad: Robens Figueiredo. São Paulo: COSAC NAIFY, 2005.

TOMACHEVSKI, Boris et al. **Teoria da literatura – formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

TOTH, Emily. **Unveiling Kate Chopin**. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1980.

VENÂNCIO FILHO, Alberto. As mulheres na Academia. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 49, p. 07-43, out./nov./dez. 2006.

VERÍSSIMO, José. **Últimos livros do anno**. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1902.

_____. Um romance da vida fluminense. In: _____. **Estudos de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910.

_____. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1916.

_____. **Letras e literatos**. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1919.

VIEIRA, Marly Jean de Araújo P. A literatura feminista de Júlia Lopes de Almeida. In: XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura e V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília. **Anais eletrônicos...** Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2011. p. 1-9. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/anais/wp-content/uploads/2012/01/marly_jean_araujo.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

XAVIER, Elódia. A “insossa domesticidade de esposa obediente”: Destino de mulher? In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A falência**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003, (p p. 13-21).

_____. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

_____. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2012.

WOOLF, Virginia. Professions for women. In: _____. **Women and writing**. New York:

Harvest Books, 1979, (pp. 57-63).

_____. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2004.

ZORAN, Gabriel. Towards a theory of space in narrative. **Poetics today**, v. 05, n. 02, p. 309-335, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1771935>>. Acesso em 08 jan. 2014.