

Belle Époque: ensaios críticos

Carmem Negreiros

Fátima Oliveira

Marcus Soares

(organizadores)



Belle Époque: ensaios críticos

Carmem Negreiros

Fátima Oliveira

Marcus Soares

(organizadores)

Copyright © Garoupa, 2025.

Belle Époque: ensaios críticos © Carmem Negreiros, Fátima Oliveira, Marcus Soares, 2025.

PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS Maria Paula Lucena Bonna

REVISÃO Juliana Nogueira

DIAGRAMAÇÃO Vagner Mun

EDIÇÃO Marina Ruivo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

B438

Belle époque: ensaios críticos / Carmem Negreiros, Fátima Oliveira, Marcus Soares (organizadores) – 1. ed. – São Paulo : Garoupa, 2025.

329 p.

ISBN 978-65-83068-17-0

1. Literatura – história e crítica. 2. Crítica literária. I.Negreiros, Carmem. II.Oliveira,

Fátima. III.Soares, Marcus.

CDD 869.909

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura : história e crítica.

Cristiane Oliveira – Bibliotecária – CRB-8/6231

 **Garoupa**
editora

Livros são a nossa praia.

Todos os direitos desta edição reservados à

Garoupa Editora

Rua Roque de Moraes, 345, 22 E

São Paulo, SP

02721-031

www.garoupaeditora.com.br

garoupa@garoupaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

***BELLE ÉPOQUE* E A CIDADE: MODOS DE VER**

- 11 As minorias da cidade renovada: a representação dos deserdados das reformas urbanas nas crônicas de Lima Barreto
SIMONE DE SOUZA BRAGA GUERREIRO
- 32 A cidade no palco e o palco nas páginas: Lima Barreto e o teatro do Rio de Janeiro no início do século XX
LUCAS CHEIBUB
- 54 A paisagem literária de Lima Barreto: um diálogo com a cidade do Rio de Janeiro
CAMILA DE CARVALHO SANTANA
- 80 A *flânerie* de José de Alencar e João do Rio: aproximações e dissonâncias
FERNANDA BITTENCOURT
- 89 A caminhada de João do Rio: *flâneur*, etnógrafo e cartógrafo das ruas
VANESSA MEDEIROS DE LIMA
- 109 Meninas modernas: a construção do sujeito feminino na literatura de João do Rio
KAREN MIRANDA

LITERATURA E PROCESSOS DE EDIÇÃO

- 133 Entreolhares em *O Ateneu*: a relação entre Sérgio e Bento Alves na edição ilustrada do romance de Raul Pompeia
KAIO DE CASTRO
- 146 Contribuições do *Diário do hospício* na composição narrativa do romance *O cemitério dos vivos*
PATRÍCIA ROQUE TEIXEIRA DAS CHAGAS ROSA

VOZES DE MULHERES NAS PÁGINAS DE LIVROS E JORNAIS

- 163 [Além do estereótipo da erotização: as temáticas presentes na poesia de Gilka Machado](#)
LOHAINE MIGUEZ, ANNA FAEDRICH
- 180 [O uso das dedicatórias como estratégia de legitimação em *Ânsia eterna* \(1903\), obra de Júlia Lopes de Almeida](#)
GABRIELLE CARLA MONDÊGO PACHECO PINTO
- 200 [A imprensa periódica no final dos anos oitocentistas: questão de gênero e literatura](#)
KÁTIA FERNANDES DE LIMA
- 219 [Madame Crysanthème e a construção da figura do malandro em *Memórias de um patife aposentado*](#)
LUAN DOUGLAS DOS SANTOS
- 241 [A enervação como moléstia feminina em *Enervadas*, de Chrysanthème](#)
CAMILLE ALMEIDA MESQUITA
- 259 [Resgate de autoria feminina: *Memórias de Martha*](#)
JULIA DAMIT ARTHUR COSTA
- 273 [Tecendo presenças: as redes de sociabilidade de Júlia Lopes de Almeida](#)
FLÁVIA MARÇAL MESLIN MATTOS
- 294 [A produção discursiva de Júlia Lopes de Almeida: crítica, subversão da ordem e novas possibilidades para o sexo feminino](#)
MARIANA OLIVEIRA BRITO
- 311 [Frustração feminina e o não acontecimento nos romances naturalistas *Hóspede* \(1887\), de Pardal Mallet e *A luta* \(1911\), de Carmen Dolores](#)
LUÍZA LOURENÇO LUZ



APRESENTAÇÃO

CARMEM NEGREIROS, FÁTIMA OLIVEIRA E MARCUS SOARES (ORGS.)



Neste 2025, o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (Labelle) completa dez anos como grupo de pesquisa consolidado. São muitos seminários, livros, colóquios e o que chamamos de fóruns de estudantes, isto é, reuniões de jovens pesquisadores apresentando resultados de seus trabalhos, nos diferentes níveis, da iniciação científica ao doutorado. Parte dos textos aqui reunidos resulta das apresentações durante o VI Fórum de Estudantes, realizado em 2024, as quais estão disponíveis no canal do Labelle no YouTube (<https://www.youtube.com/@labelle-uerj5487>).

O grupo de pesquisa dedica-se a investigar a produção literária e cultural do período entre o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX, quando a cidade do Rio de Janeiro concentrou produtores e consumidores culturais diversos e, mesmo como capital de um país periférico, nela observou-se a formação de um circuito cultural massivo com fortes intercâmbios entre linguagens e gêneros. Variedade de público, de ofertas e de espaços que se espalharam do centro aos subúrbios com circos, teatros, cinemas, cafés, *music hall*, além de rodas boêmias, bares, botequins, confeitarias, redações de jornais, esquinas, subúrbios e morros. A cidade entrelaçou, de forma peculiar, cultura e política, o falar das ruas e o tom erudito e, claro, música, cinema, literatura e jornal. Nas ruas estavam personagens e cenas que dialogavam e/ou divergiam do imaginário nacional que queria ser moderno, feito de ordem e progresso. A imprensa, como espaço relevante da cidade, projetou escritores e escritoras como mediadores culturais na cidade multiétnica, plural e desafiadora, rica de possibilidades tanto quanto o país. A partir do entretenimento e do panorama sociocultural realizou-se, na cidade, a reorganização de identidades e papéis sociais e a busca de uma linguagem para definir o que é moderno e a brasilidade.

Enquanto mídia, o jornal representou a miniatura do espaço e do tempo da cidade na mesma proporção em que acionou, nos sujeitos, a imaginação sobre como participar e/ou negociar – acerca das benesses e perdas da modernidade – com a elite que não desejava ver, sobretudo, pobres e pretos como concidadãos. Com a finalidade de organizar a cidade e construir uma unidade discursiva, os jornais e os cronistas disseminaram os ideais da modernização e, ao mesmo tempo, se aproximaram dos leitores e das ruas, tornando o jornal um meio informativo, de notícia e de entretenimento.

Nos jornais, a crônica literária realizou a mediação com o leitor, apresentando-lhe as novas experiências no espaço urbano e os impasses com os excluídos das benesses da vida moderna. É o que discute Simone Guerreiro ao refletir sobre os deserdados das reformas urbanas, na capital carioca, a partir das crônicas de Lima Barreto.

O que estava presente nos jornais e nas ruas também frequentava os palcos da cidade. E é, ainda, o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* o escolhido por Lucas Cheibub para trazer o debate sobre o teatro nacional, tema relevante da época que envolveu muitos intelectuais. O capítulo traz o escritor como crítico de teatro, viés pouco explorado pela recepção crítica das suas obras. Camila de Carvalho Santana, por sua vez, explora, também na obra de Lima Barreto, a relação entre espaço e literatura.

Flanar pela cidade motivou, como se sabe, a escrita literária em contextos culturais diversos e autores variados. Por isso, vale acompanhar a reflexão de Fernanda Bittencourt que compara a *flânerie* de escritores como José de Alencar e João do Rio. Já Vanessa Medeiros de Lima apresenta o autor de *A alma encantadora das ruas* e seu dinâmico modo de ver a cidade, ora assemelhando-se ao modo de ver de um etnógrafo, ora de um cartógrafo e, ainda, aproximando-se do *flâneur*. Para fechar o primeiro bloco, Karen Miranda discute a influência das ruas na construção da subjetividade feminina nas crônicas de João do Rio.

A segunda parte de ensaios deste livro faz uma pausa nas caminhadas literárias pela cidade, capital da Primeira República, para explorar processos de edição. Assim, acompanhamos o processo de produção da obra *O Ateneu* (1888), com Kaio de Castro, que discute a criação dos olhares entre as personagens homoafetivas e as ilustrações do escritor Raul Pompeia especialmente criadas para as cenas desses personagens.

Patrícia Chagas Rosa aborda os manuscritos do romance inacabado *Cemitério dos vivos* para compará-los ao *Diário do hospício*, sugerindo como as ressonâncias das escolhas estéticas e temáticas daqueles manuscritos são incorporadas ao romance.

O terceiro bloco de textos traz a presença da mulher, atuante nos jornais, nas conferências, teatros, cafés e nas ruas durante a Belle Époque. As mulheres também escrevem a cidade na contramão do traçado das ruas, feito pelos homens brancos. E o espaço sobre o qual escrevem é pontuado pelo gênero e pelo corpo enquanto lugar de experiência, de identidade e história marcados na pele e na alma.

Apesar da forte atuação no período, chama a atenção o apagamento do registro da produção das mulheres no cânone e na historiografia literária. Por isso, vê-se a importância da reflexão de Lohane Miguez e Anna Faedrich em torno da poeta Gilka Machado (1893-1980), iluminando a riqueza estética e temática de suas obras, confinadas ao rótulo de “erotismo” pela crítica em geral. O olhar crítico sobre as questões de gênero e a imprensa também está presente no estudo de Kátia

Fernandes de Lima, que destaca o papel de escritoras como porta-vozes na luta por direitos igualitários.

Ainda no âmbito da autoria feminina, Luan Douglas dos Santos resgata a esquecida obra *Memórias de um patife aposentado*, da escritora conhecida como Madame Crysanthème, e discute o diálogo possível com personagens semelhantes, marcados pelo que viria a ser denominado malandragem nas obras de Machado de Assis e Lima Barreto. Camille Almeida Mesquita explora a obra *Enervadas*, também de Crysanthème, ou Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcelos (1870-1948), que discute a medicalização e controle do corpo e da sexualidade feminina a partir de nomeações como “enervada”, “histérica” e outras.

Júlia Lopes de Almeida é considerada a escritora de maior relevância no período, tanto por sua participação em várias frentes – dos jornais aos livros, salões e teatros –, quanto por ter escrito em muitos gêneros, romances, contos, crônicas, peças teatrais, livros didáticos etc. Jovens pesquisadoras dedicam-se a estudar as obras diversas da autora, como faz Julia Damit Costa quando explora o romance *Memórias de Martha* e discute a força da educação para a autonomia feminina e os possíveis diálogos do tema com as questões contemporâneas. Flávia Marçal Meslin Matos destaca as importantes redes de sociabilidade tecidas pela escritora, também conhecida por Dona Júlia, tanto na vida literária, quanto na elaboração de tramas e enredos para fazer circular suas personagens. Mariana de Oliveira Brito destaca os perfis das personagens femininas em diferentes obras da autora, tais como *A família Medeiros* e *A falência*, entre outras. E Gabrielle Mondego interessou-se por abordar o livro de contos *Ânsia eterna*, publicado em 1903, da perspectiva de análise de elementos paratextuais, como é o caso das dedicatórias utilizadas, por Júlia Lopes, como estratégias de divulgação e circulação da obra.

Numa perspectiva comparada, a autoria de mulheres segue em debate com Luíza Lourenço Luz, que analisa os romances *Hóspede* (1887), de Pardal Mallet, e *A luta* (1911), de Carmen Dolores, a partir da compreensão do naturalismo como estética favorável, em certa medida, às manifestações da voz feminina no âmbito da opressão da sociedade patriarcal.

Os estudos que se apresentam neste volume sugerem que, muito além de um período de frivolidades e glamour, a Belle Époque apresenta a reorganização de conhecimentos, linguagens e subjetividades inquietas e críticas que apontam a beleza e a dor da modernidade nas ruas e nos textos.



BELLE ÉPOQUE E A CIDADE:
MODOS DE VER



As minorias da cidade renovada: a representação dos deserdados das reformas urbanas nas crônicas de Lima Barreto

SIMONE DE SOUZA BRAGA GUERREIRO

A reforma urbana empreendida no Rio de Janeiro, então capital federal, no início do século XX, representou a primeira grande intervenção no espaço urbano no Brasil. Ela previa um grande número de demolições e de desapropriações, o chamado “Bota-Abaixo”. A transformação da cidade colonial em uma cidade moderna exigiu um plano urbanístico que acarretou o deslocamento dos grupos sociais marginalizados e discriminados para outras localidades, como os morros e os subúrbios. Lima Barreto vai caracterizar, com pinceladas precisas, essa população que foi expulsa do centro para dar lugar às largas avenidas de inspiração europeia. O autor percebe as entranhas das tensões sociais presentes nas desigualdades que empurravam toda uma população de negros, pobres e desempregados para lugares insalubres ou distantes de seus locais de trabalho. Em suas crônicas, ele não se intimida em manifestar uma reflexão crítica com relação às reformas urbanas. Frequentemente, selecionava uma série de alvos; entre eles, os poderosos da República, que viviam distantes da realidade do povo, e os intelectuais admiradores das reformas.

Lima Barreto tinha como base de observação os bares e cafés do centro do Rio e o subúrbio à margem dos trilhos da Central do Brasil. Dessa maneira foi que recolheu a matéria para as suas crônicas, convertendo-se numa testemunha importante, daquelas que, por meio das palavras, deixou como legado o que hoje já não se pode mais ver. O autor soube guardar, recolher e também interpelar o seu próprio contexto social e histórico. Por isso, seu olhar era o de um crítico obstinado que narrava as transformações que ocorriam na cidade e que tinha como consequência jogar a pobreza para as suas laterais. Nesse sentido, é com um olhar provocativo que Lima Barreto, preocupado com o agravamento da desigualdade social, vai observar o novo

projeto urbanístico da capital federal. Ao registrar o cotidiano carioca, cristalizava suas críticas e considerações sobre o efêmero que reverberavam além dos jornais e revistas. Ele não economizava nos assuntos aparentemente espinhosos, e por isso traz um texto marcado pela desconfiança às transformações urbanas que vão sendo realizadas pelo poder público.

A professora Carmem Negreiros, pesquisadora da obra do autor, ressalta:

No seu passeio de cronista que analisa os melhoramentos urbanísticos, e as suas consequências para a vida cultural, o escritor faz reflexões sobre a cidade e verifica-se nelas o vigor do crítico pertinaz das reformas, do autoritarismo que as reveste, do distanciamento das realidades sociais que as caracteriza. Apreende-se de seus textos a observação da tirania e acirramento da desigualdade que marcaram a estetização do espaço urbano (Negreiros, 2019, p. 20).

Lima Barreto foi um dos poucos escritores de sua geração que fizeram da literatura uma arma na defesa aos menos favorecidos. Nessa conduta, ele analisou, em minúcias, as mazelas da política brasileira da recente República e lançou um olhar desconfiado sobre as forças que subjugarão a cidade às reformas urbanas e que produziram um espaço de intensas transformações estruturais. Imerso no processo de crescimento da cidade daquela época, suas crônicas estiveram direcionadas para analisar aqueles que pareciam invisíveis; aqueles que viviam às margens da sociedade, principalmente a população que foi expulsa das regiões centrais da cidade para dar passagem à modernidade e à urbanização. Essa população de deserdados foi transformada em personagens “na sua pobreza e no seu abandono em que os poderes públicos a deixam” (Barreto, 1994, p. 38). As peculiaridades do olhar lançado por Lima Barreto põem no centro de sua escrita os desprovidos que estão prestes a se tornar, também, desalojados. O escritor pretende desmascarar a representação ambiciosa da capital federal como uma cidade higiênica, civilizada e moderna. Suas crônicas, nesse sentido, podem ser lidas com um novo senso de percepção, pois sua posição era a de um escritor que colocava em dúvida o projeto de modernidade que estava sendo realizado na cidade. Em sua crônica “Megalomania”, ele nos narra, de modo irônico, o início do processo de modernização:

Não se abre um jornal, uma revista, um magazine, atualmente, que não topemos logo com propostas de deslumbrantes e custosos melhoramentos e obras. São reformas suntuárias na cidade; coisas fantásticas e babilônicas, jardins de Semíramis, palácios de *Mil e uma noites* e outras coisas semelhantes que eles propõem sejam feitas, no mais breve espaço de tempo possível (Barreto, 2004, p. 207).

O tema da redefinição do espaço urbano e de seus habitantes será constante no conjunto de suas crônicas. Ainda em “Megalomania”, o autor, ao procurar retratar as peculiaridades das transformações por que passa a capital federal, mostra a problemática de uma cidade que se remodela a partir das grandes obras que desabrigavam um grande contingente de habitantes na área central da cidade. O tema da carência de habitações populares veio à tona com o arrasamento do Morro do Castelo, num período em que a cidade vivia uma grave crise de moradias:

Tudo delira e todos nós estamos atacados de megalomania. De quando em quando, dá-nos essa moléstia e nós nos esquecemos das obras vistas, de utilidade geral e social, para pensar só nesses arremedos parisienses, nessas fachadas e ilusões cenográficas. Não há casas, entretanto queremos arrasar o morro do Castelo, tirando habitação de alguns milhares de pessoas (Barreto, 2004, p. 207).

Desse modo, as crônicas permitem acessar relatos que mostram, como se fôssemos espectadores de uma peça teatral dramática, o cenário da reforma urbana carioca e as consequentes injustiças sociais que aconteciam naquele momento.

A cidade narrada pelo autor era apresentada em uma nova conjuntura. Em 1902, Rodrigues Alves foi eleito presidente do Brasil, assumindo assim a responsabilidade de levar em frente o projeto de modernização da capital federal. Dessa forma, para realizar um conjunto de mudanças que levasse a cidade a ser um modelo de modernidade, o então presidente contou com as atuações do médico Oswaldo Cruz, responsável pelas campanhas sanitárias do governo e do prefeito Pereira Passos, engenheiro e idealizador do plano de remodelação urbana. Essas duas personalidades

encarnaram o princípio civilizador que será imposto à cidade do Rio de Janeiro. Nomeado diretamente por Rodrigues Alves, no mesmo ano de 1902, Pereira Passos tomou posse como prefeito de uma cidade que tinha uma numerosa população concentrada numa área central formada por quarteirões recortados por ruas estreitas, insalubres e com traços do período escravista colonial. Um espaço que era ocupado por vendedores ambulantes, ordenhadores de vacas, mascates de portas e todos os tipos de trabalho que serviam para “ganhar a vida”. É dessa forma que o centro da capital da jovem República é descrito pelo pesquisador Jaime Benchimol:

Nos quarteirões centrais do Rio de Janeiro, recortados por um dédalo de ruas estreitas e congestionadas, erguiam-se, indiferenciadamente, pequenas oficinas e fábricas – uma ou outra mecanizada; casas de cômodos, cortiços, estalagens e hospedarias, onde se alojava a maioria da população trabalhadora da cidade e o contingente numeroso e flutuante dos estrangeiros que nela detinham por tempo limitado; armazéns e os mais variados estabelecimentos varejistas; moradias particulares; edifícios públicos; escritórios de grandes companhias e bancos (Benchimol, 1992, p. 113).

A rua era basicamente um lugar de trabalho, ocupada, em sua maioria, por ex-escravizados, ou simplesmente um local de passagem sem grandes sociabilidades. Do mesmo modo, é necessário considerar as condições insalubres em que vivia a população mais pobre e que, sem opção de moradia, superlotava os antigos casarões do século XIX, divididos em inúmeros pequenos quartos e transformados em habitações coletivas. Além da presença desses cortiços, as ruas estreitas serviam de depósitos de lixo e outros dejetos. Não bastasse essa precariedade, o Rio de Janeiro era assolado frequentemente por epidemias. Por essa situação, a cidade passou a ser considerada um lugar hostil, irracional, desordenado e insalubre. Os médicos higienistas da época denunciavam tal localidade como um grande perigo para a saúde pública. Afirmavam que a cidade deveria ser submetida a uma rígida regra de higiene. Para isso, os logradouros teriam que ter uma boa circulação de luz e de ar a fim de obter um ambiente sadio. Todas essas críticas ajudaram a fundamentar a implementação das propostas de remodelação daquela que era a sede do poder político nacional. Com isso, ficou clara

a necessidade de extirpar tudo que representasse o passado colonial e monárquico. Portanto, para fugir desse cenário era preciso fundar uma nova cidade dentro da perspectiva da civilização, pois

[...] o quadro urbano definitivamente não condizia com a projeção de futuro e civilização que a República fazia e, aos olhos do capital estrangeiro, a imagem de uma cidade com sua população inculta, suja, promíscua e revoltosa não era nada atraente. Progresso e civilidade (sinônimos de um mesmo princípio regenerador que atendia também ao mote mais abstrato e esotérico da “modernidade”) despontavam, então, como pré-requisito inegociável ao ingresso no século XX (O'Donnell, 2008, p. 44).

A capital federal ambicionava novos tempos e planejava trazer modelos europeus para os trópicos. O engenheiro Pereira Passos foi o responsável por colocar em prática as novas exigências do poder público que atendiam às razões de ordem sanitária e às novas formas de reordenação urbana. Influenciado pelas reformas empreendidas por Eugène Haussmann, entre 1852 e 1870, que reduziram a pó os populosos quarteirões miseráveis e o emaranhado de ruas estreitas e sinuosas de Paris para transformar a capital francesa num conjunto ordenado e um exemplo de planejamento urbanístico, Pereira Passos apropriou-se desse modelo para reordenar o Rio de Janeiro tal qual a capital francesa. Ao ser guiado pela reforma de Haussmann, o então prefeito queria ver a cidade modernizada e, assim, transfigurada numa vitrine sofisticada do Brasil, capaz de tornar-se um padrão para outras cidades brasileiras.

A importação do modelo de urbanização por Pereira Passos tornou-se, então, um requisito para ingresso na civilização e na modernidade. A proposta era submeter a capital brasileira ao mesmo processo de embelezamento e saneamento do reformador de Paris. Seu projeto também incluía a construção de uma avenida colossal que atravessaria e arrasaria as pequenas ruelas e os cortiços superlotados. A grande Avenida Central foi o principal plano de ação da reforma de Pereira Passos:

A avenida projetada, com cerca de 1130 m de extensão e 25 m de largura (sendo 15 m a descoberto e 5 m de cada lado,

sob arcadas), partiria da Rua Direita, entre as do Hospício e da Alfândega, em frente ao Correio e à Bolsa, até encontrar e absorver a Senhor dos Passos (na dos Andradas), prolongando-se, então, até o campo da Aclamação. Continuariam a existir as Ruas do Hospício e da Alfândega, mas seria reduzida a pó a velha Rua Senhor dos Passos. A avenida seria margeada por arcadas, de ambos os lados e em toda a sua extensão, e no seu cruzamento com as ruas transversais terraços de ferro ligariam as arcadas de uma esquina a outra, para que toda a rua pudesse ser percorrida a “pé enxuto”. Os prédios, de “aspecto elegante e artístico”, com altura de cerca de 24 m, constariam de: pavimento térreo, destinado a lojas de comércio de luxo, restaurantes, cafés, casas de leitura, recreio, exposição etc; uma sobreloja destinada a lojas, escritórios para advogados, corretores, companhias etc; três andares de sobrados que chegariam até a frente da rua, por cima das arcadas (Benchimol, 1992, p. 198).

A grande avenida, construída entre 1903 e 1906, tornou-se símbolo de uma cidade moderna, e a sua criação fez com que desaparecessem as ruas acanhadas, os becos, os grandes cortiços e outras modalidades de habitação coletiva. Para a modernização, era inaceitável a presença desses logradouros sinuosos e desordenados, bem como das habitações populares. Em virtude disso, uma considerável parte dos moradores foi expulsa da área central da cidade e, conseqüentemente, ficou sem ter onde morar. Da mesma maneira, os ambulantes e pequenos comerciantes que trabalhavam no centro também foram expulsos em prol do mundo moderno almejado pelas autoridades, já que, para que a cidade fosse higiênica, moderna e civilizada,

[...] era preciso, pois, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade [...]. Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, confor-

to e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado (Sevcenko, 2003, p. 41).

Assim, sob as novas normas de civilização, foi necessária a eliminação das casas de cômodos que abrigavam muitas famílias num mínimo espaço. Tais acomodações eram conhecidas como “cabeça de porco”, em referência a um famoso cortiço situado bem no coração da capital federal e que tinha sido demolido em 1893. Boa parte da população que perdeu sua moradia no centro da cidade foi viver nos subúrbios ou passou a habitar nos morros próximos ao centro, surgindo, dessa forma, os novos endereços da pobreza urbana. Como nos diz a socióloga Lícia do Prado Valladares, criou-se, desse modo, um

[...] universo exótico, em meio a uma pobreza originalmente concentrada no Centro da cidade, em cortiços e outras modalidades de habitações coletivas, prolongavam-se agora, morro acima, ameaçando o restante da cidade (Valladares, 2005, p. 36).

A reforma se revelou, nessa perspectiva, excludente, pois a cidade moderna se transformava em um reduto de uso exclusivo de uma pequena parte da sociedade. A segregação socioespacial da cidade já começava a ser delineada. O apartamento social era o projeto das elites, que “estavam centradas no futuro da jovem República, na saúde da sociedade, no saneamento do país e no embelezamento da cidade do Rio de Janeiro” (Valladares, 2005, p. 22). Toda a dinâmica urbana da capital federal passou a ser alvo de um projeto civilizatório que remodelou a cidade numa velocidade frenética, mas tudo isso às custas da expulsão dos grupos populares que viviam ou trabalhavam na área central da cidade.

A Avenida Central tornou-se o símbolo da modernização, para atender às novas exigências do tráfego urbano e para a construção de novos edifícios. Essas mudanças que transformaram o Rio de Janeiro em uma Belle Époque tropical, como se referiu Jeffrey Needell (1993), fez com que na nova avenida surgissem prédios “destinados a empresas estrangeiras e nacionais, comerciais e de infraestrutura; à recreação e ao consumo de produtos europeus de luxo; a instituições veiculadas à literatura e às belas artes” (Needell, 1993, p. 61).

Com esse perfil, as reformas foram bem recebidas por muitos intelectuais da época, que até mesmo agiam como porta-vozes do processo de modernidade. Olavo Bilac foi um dos intelectuais que se entusiasmou com as mudanças que arrasavam com o que a cidade tinha de colonial. O escritor parnasiano se revelou um incentivador da reurbanização autoritária; ele se posicionou ao lado dos poderosos e defendeu seu ponto de vista elitista. Em uma de suas crônicas, Bilac demonstrou a sua impressão do que considerava um sinônimo de progresso e modernização:

No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas – as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte! (Bilac apud Sevcenko, 2003, p. 44).

O literato expressou todo o seu entusiasmo na modernidade e anunciou em suas crônicas a “missão civilizadora” tão necessária à cidade e que deveria ser concretizada a qualquer custo. O olhar do autor se mantém distanciado da crônica militante de Lima Barreto. A construção da modernidade que Olavo Bilac exalta, e que Lima Barreto critica, representa a máscara cosmopolita que escondia o mundo de miséria que tentava sobreviver aos escombros. O retrato da realidade brasileira foi pintado com cores diferentes por ambos os cronistas. Assim, forjava-se a composição de duas cidades: a idealizada no plano civilizatório das elites e a cidade dos excluídos da região central. Enquadrada nos padrões burgueses, a “missão civilizadora” impunha um critério que não levava em conta os problemas sociais da cidade. As autoridades pareciam conhecer os progressos parisienses das amplas avenidas, das belas praças e jardins, porém ignoravam o cotidiano das pessoas que viviam e trabalhavam no centro do Rio. Às elites econômicas e políticas faltava a sensibilidade para compreender a cultura, as formas de trabalho que garantiam a sobrevivência e os anseios populares que permeavam o universo social da cidade.

Nas crônicas barretianas, é interessante perceber a existência de dois mundos antagônicos e excludentes. A divisão da cidade em esferas espaciais e sociais distintas pode ser observada na crônica “O prefeito e o povo”, publicada em 15 de janeiro de 1921 na revista *Careta*, em que Lima Barreto considerava, observando as reformas realizadas pela Prefeitura, que elas pareciam ter como objetivo dividi-la: “Vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-la em duas cidades: uma será europeia e a outra, indígena” (Barreto, 2004, p. 294). Na mesma crônica, Lima Barreto continuou criticando o prefeito Carlos Sampaio, “o poderoso doutor Matamorros”¹, como Lima Barreto o denominava, pelo fato de ser o responsável pelo arrasamento do Morro do Castelo, a obra mais importante de sua gestão. Segundo o cronista, o prefeito teria optado por obras supérfluas em detrimento da construção de habitações populares para os moradores das favelas:

Pode-se, entretanto, admitir, a fim de justificar o amor do prefeito aos hotéis de luxo, que quer construir à custa dos nossos magros cobres; pode-se admitir que, com isso, Sua Excelência pretenda influir indiretamente no saneamento do morro da Favela. Municipalidades de todo o mundo constroem casas populares; a nossa, construindo hotéis *chic*, espera que, à vista do exemplo, os habitantes da Favela e do Salgueiro modifiquem o estilo das suas barracas. Pode ser...” (Barreto, 2004, p. 295).

As intervenções urbanas conferiram novos significados à capital federal. A cidade assumiu a função simbólica de cartão-postal da nação. O Brasil do início do século XX tem todas as suas atenções voltadas para o Rio de Janeiro e, rapidamente, a cidade será o maior centro populacional urbano do país. A capital em seu crescimento acelerado via a população crescer vertiginosamente, segundo o historiador Sidney Chalhoub:

A demografia da cidade testemunha transformações importantes em sua estrutura populacional nas últimas décadas do século XIX e na primeira década do século XX. Em 1872,

1 BARRETO, Afonso Henriques de Lima. “O poderoso doutor Matamorros”, in *Contos completos de Lima Barreto*, 2010.

moravam na capital 274.972 pessoas; em 1890, este número cresce para 522.651, atingindo 811.443 em 1906. A densidade populacional era de 247 habitantes por km² em 1872, passou a 409 em 1890, e a 722 em 1906. Neste último ano, o Rio de Janeiro era a única cidade do Brasil com mais de 500 mil habitantes, e abaixo dela vinham São Paulo e Salvador, com apenas um pouco mais de 200 mil habitantes cada uma (Chalhoub, 2012, p. 42).

Diante desses dados, observamos o quanto o crescimento populacional facilmente acelerou a crise de moradia e o quanto esses problemas deveriam ser solucionados urgentemente, pois a população crescia em descompasso às ofertas de habitação. A remodelação da capital vai privilegiar a higiene, a beleza e a circulação de pessoas, mas vai deixar de lado também aqueles que chegam à capital em busca de melhores condições de vida. É nesse universo que veremos o quanto as camadas populares vão se tornar obstáculos ao processo de urbanização. Para que a cidade adquirisse contornos de uma metrópole nacional moderna, a sociedade teria que seguir uma nova ordem. O historiador Nicolau Sevcenko nos relata como deveriam ser essas modificações:

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 cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (Sevcenko, 2003, p. 43).

Os administradores queriam apagar, arbitrariamente, todos os rastros da cidade colonial e, com isso, investiram na desvalorização dos monumentos coloniais, na demolição do casario e na remoção dos setores pobres e mestiços do centro da cidade. Os projetos urbanísticos arrasaram a velha ordem e submeteram a população humilde

ao esquecimento do vivido. E assim, com “esse furor demolidor”, de quem queria “um Rio-Paris barato ou mesmo Buenos Aires de tostão” (Barreto, 2004, p. 100), muitas injustiças foram realizadas em nome de um projeto de futuro que foi insensível ao passado.

O autor transformava em personagens visíveis todos aqueles que viviam longe da Avenida Central, dos *squares* e das confeitarias. Ele registrava a sua versão dos acontecimentos ao se envolver nos debates de seu tempo. Em sua crônica “O convento”, publicada em 21 de julho de 1911 na *Gazeta da Tarde*, condenou a demolição do antigo convento das religiosas de Nossa Senhora da Conceição da Ajuda. O prédio de estilo colonial já não estava mais de acordo com os novos padrões de beleza e de progresso da burguesia. O convento, inaugurado em 1750 com grandes festejos populares e com a presença do então governador Gomes Freire de Andrade, foi demolido em 1911 para dar espaço à continuação da Avenida Central. Sob os aplausos dos “estetas urbanos”, assim eram chamados por Lima Barreto todos os entusiastas das reformas iniciadas por Pereira Passos, esses defensores da modernidade já não viam com bons olhos a presença de um edifício que destoava do conjunto arquitetônico imponente e afrancesado que estava se formando no local. Assim, Lima Barreto tentava mostrar sua indignação ao pretensioso projeto de embelezamento da cidade:

Noticiaram os jornais, com pompa de fotogravuras e alarde de sabenças históricas, que o Convento da Ajuda, aquele ali da Avenida, fora vendido a alguns ingleses e americanos pela quantia de mil oitocentos e cinquenta contos. Houve grande contentamento nos arraiais dos estetas urbanos por tal fato. Vai-se o monstrengo, diziam eles: e ali, naquele canto, tão cheio de bonitos prédios, vão erguer um grande edifício, moderno, para o hotel, com dez andares (Barreto, 2004, p. 98).

O convento foi vendido à Cia. Light & Power, que pretendia construir um hotel com trezentos quartos, porém o projeto não foi realizado. Para o cronista, o prefeito e outras autoridades “estavam convencidos de sua fealdade, da necessidade do seu desaparecimento, para que o Rio se aproximasse mais de Buenos Aires” (Barreto, 2004, p. 99). O terreno ficou abandonado por um longo tempo e, depois, foi temporariamente ocupado pelo Parque Centenário, um parque de diversões do empresário Francisco Serrador. Lima Barreto reconhecia o valor histórico do prédio derrubado e, ironicamente,

chamou a atenção para o edifício que supostamente seria construído no lugar do convento. Segundo ele, o convento seria substituído por “um hediondo edificio americano, enorme, pretensioso e pífilo, o embelezamento da cidade não será grande e a satisfação dos nossos olhos não há de ser de natureza altamente artística” (Barreto, 2001, p. 99).

Lima Barreto mostrou-se contrário à demolição do convento e, na mesma crônica, usou argumentos visionários para expressar o que pensava acerca das demolições frequentes no centro da cidade: “O bonito envelhece, e bem depressa; e eu creio que, daqui a cem anos, os estetas urbanos reclamarão a demolição do Teatro Municipal com o mesmo afã com que os meus contemporâneos reclamaram a do convento” (Barreto, 2004, p. 98).

Depois de pouco mais de cem anos, o Teatro Municipal não foi demolido, mas como não lamentar a demolição do imponente Palácio Monroe, do prédio do Jockey Club, da sede do Jornal do Commercio, do Hotel Avenida, entre outros prédios desaparecidos? Das 86 edificações que garantiram o projeto de modernidade da Avenida Central do início do século XX, só restaram dez nos dias atuais. Em menos de cem anos, muitos prédios foram colocados abaixo em nome de uma nova ordem de modernidade que desconsiderava a preservação da memória e do patrimônio histórico. Lima Barreto não admitia que uma cidade poderia existir sem as marcas do passado e da tradição. E a crônica continua com as suas observações:

O convento não tinha beleza alguma, mas era honesto; o tal hotel não terá também beleza alguma e será desonesto, no seu intuito de surripiar a falta de beleza com as suas proporções mastodônticas. De resto não se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam a sua história (Barreto, 2004, p. 100).

As construções coloniais, os monumentos e os edifícios colocados abaixo a picaretas ou a bombas de dinamite não são mudos, eles nos falam pela voz de Lima Barreto, que, hoje, como um discípulo do deus Cronos, parece clamar pelos quase 1.700 imóveis² demolidos para a abertura da Avenida Central, fato que levou a um

2 Dado retirado de *Memória da destruição: Rio — uma história que se perdeu (1889-1965)*, 2002, p. 11.

contingente significativo de desempregados e desabrigados. Num país que queria ser moderno a todo custo, Lima Barreto nos traz um outro lado nem tão moderno assim; o esplendor produzido pelas reformas não abriu perspectivas promissoras à massa de trabalhadores que vivia na cidade. O autor observa que a cidade possui dois lados, um representado pelos idealizadores das reformas, engenheiros, políticos, sanitaristas e intelectuais, e outro, representado pelos habitantes pobres e trabalhadores, cujo convívio se torna impossível dentro do novo espaço que estava sendo criado. Dessa maneira, as sucessivas obras de modernização na cidade do Rio de Janeiro refletem as disputas sociais que ocorreram a partir do momento em que essa modernização separou e controlou o uso do espaço urbano. As autoridades promoveram novas formas sociais no centro, onde os antigos moradores foram vistos como manchas coloniais.

A reforma iniciada por Pereira Passos agravou o problema da moradia e uma das soluções, disponibilizadas pelo governo à população, foi oferecer transporte para aqueles que desejassem ir morar no interior ou voltarem para a sua região de origem, pois havia um grande contingente de pessoas que saíra do interior do Rio ou de outros estados em busca de uma vida melhor, e que não conseguira realizar esse projeto. Na crônica “A volta”, publicada em 26 de janeiro de 1915 no *Correio da Noite*, o cronista faz uma reflexão sobre a sedução da capital na vida de pessoas que abandonaram suas regiões distantes para nela buscar mais oportunidades, fato que, na verdade, apenas aumentou o contingente de desabrigados:

Porque o Senhor Rio Branco, o primeiro brasileiro, como aí dizem, cismou que havia de fazer do Brasil grande potência, que devia torná-lo conhecido na Europa, que lhe devia dar um grande exército, uma grande esquadra, de elefantes paralíticos, de dotar a sua capital de avenidas, de boulevards, elegâncias bem idiotamente binoculares e toca a gastar dinheiro, toca a fazer empréstimos; e a pobre gente que mourejava lá fora, entre a febre palustre e a seca implacável, pensou que aqui fosse o Eldorado e lá deixou as suas choupanas, o seu sapé, o seu aipim, o seu porco, correndo ao Rio de Janeiro a apanhar algumas moedas da cornucópia inesgotável. Ninguém os viu lá, ninguém quis melhorar a sua sorte no lugar que o sangue

dos seus avós regou o eito. Fascinaram-nos para a cidade e eles agora voltam, voltam pela mão da polícia como reles vagabundos. É assim o governo: seduz, corrompe e depois... uma semicadeia. (Barreto, 2004, p. 166).

A ação do poder público para o problema foi fornecer passagens, terras e um auxílio por alguns meses a quem quisesse se instalar em núcleos coloniais no interior de algum estado brasileiro. Mas para isso era necessário procurar as passagens na chefatura de polícia. Na mesma crônica, Lima Barreto descreve o local:

É duro entrar naquele lugar. Há um tal aspecto de sujidade moral, de indiferença pela sorte do próximo, de opressão, de desprezo por todas as leis, de ligeirezas em deter, em prender, em humilhar, que eu, [...] enchi-me de uma imensa piedade por aqueles que foram lá como pobres, como miseráveis, pedir, humilhar-se diante desse Estado que os embrulhou (Barreto, 2004, p. 166).

O que Lima Barreto põe em evidência em suas crônicas é que a cidade não pertence a todos e, por isso, ele manifesta sua clara insatisfação com a maneira com que o poder público lida com os desfavorecidos:

[...] o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. E com semelhantes raciocínios foram perturbar a vida da pobre gente que vivia a sua medíocre vida aí por fora, para satisfazer obsoletas concepções sociais, tolas competições patrióticas, transformando-lhes os horizontes e dando-lhes inexequíveis esperanças. Voltam agora; voltam, um a um, aos casais, às famílias para a terra, para a roça, donde nunca deviam ter vindo para atender tolas vaidades de taumaturgos políticos e encher de misérias uma cidade cercada de terras abandonadas que nenhum dos nossos consumados estadistas soube ainda torná-las produtivas e úteis. O Rio civiliza-se! (Barreto, 2004, p. 167).

O trecho transcrito acima é a parte final da crônica “A volta”, em que Lima Barreto termina com a famosa frase criada pelo jornalista Figueiredo Pimentel e que se tornou o lema das reformas urbanas iniciadas por Pereira Passos. Em outros aspectos e termos, dialogando com a ironia barretiana, vamos encontrar o reconhecido ícone literário da época, João do Rio. No entanto, com uma visão bem diferente da de Lima Barreto, pois João do Rio revelou-se um entusiasta das reformas urbanas. Na sua crônica “O velho mercado”, publicada em 1909, João do Rio comenta de maneira positiva a relação entre modernidade e vida urbana. A ambição de viver num mundo civilizado tal qual é preconizado pelos reformistas cariocas é compactuada por ele. O cronista deixa claro o seu conceito de civilização:

Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. O progresso, a higiene, o confortável nivelam almas, gostos, costumes, a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como dois homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica. As cidades que não são civilizadas são exóticas [...] (Rio, 2009, p. 153).

Ao registrar os bastidores dos ideais da elite, João do Rio nos mostra que as classes sociais abastadas faziam de tudo para esconder a diversidade do país. Porém, Lima Barreto não está de acordo com as transformações que ocorrem na capital da República, pois percebe que o bem-estar social não é a prioridade.

As medidas instauradas pelo prefeito Pereira Passos posteriormente foram levadas adiante pelos prefeitos sucessores, Paulo de Frontin e Carlos Sampaio. Eles deram continuidade às grandes intervenções no espaço e na infraestrutura da cidade, todavia as novas autoridades continuaram desconsiderando as reais necessidades da cidade e da população.

Assim, Lima Barreto manteve seus ataques direcionados a tudo o que se relacionava ao poder público. Ele, embora “esteja no coração pulsante da cidade, denuncia as mazelas que resultam da metamorfose da vida carioca a caminho de um

cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense” (Gomes, 1994, p. 115). Colocando-se à margem da euforia, o cronista constantemente questionava o problema das habitações. Em sua crônica “Variações...”, publicada em 14 de janeiro de 1922 na revista *A.B.C.*, pode-se observar a forte crítica aos preços altos das moradias, bem como à sua pouca oferta:

Atualmente, nada mais mete medo a um pobre-diabo que a tal história de aluguel de casa. Não há quem não esteja pagando, por trapeiras, exorbitantes locações dignas da bolsa de ricos e altos escrocs internacionais. [...] Para melhorar um tão doloroso estado de coisas, a prefeitura põe abaixo o Castelo e adjacências, demolindo alguns milhares de prédios, cujos moradores vão aumentar a procura e encarecer, portanto, ainda mais, as rendas das habitações mercenárias. A municipalidade desta cidade tem dessas medidas paradoxais, para as quais chamo a atenção dos governos das grandes cidades do mundo. Fala-se, por exemplo, na vergonha que é a Favela, ali, numa das portas de entrada da cidade – o que faz a nossa edilidade? Nada mais, nada menos do que isto: gasta cinco mil contos para construir uma avenida nas areias de Copacabana. [...] De forma que a nossa municipalidade não procura prover as necessidades imediatas dos seus munícipes, mas as suas superfluidades (Barreto, 2004, p. 484).

Com um texto denso em significados, Lima Barreto desenha a cidade com argumentos visíveis, mostrando os efeitos das reformas na vida dos mais pobres. Os moradores, que tiveram que se mudar para os subúrbios e favelas, foram esquecidos no processo de renovação urbana da capital. O que se pode observar é que a reformulação do Rio de Janeiro para tornar a cidade semelhante às metrópoles europeias não representou uma cidade igualitária.

O cronista, de modo consciente, problematiza a segregação do espaço. Em sua crônica “15 de novembro”, publicada em 26 de novembro de 1921, na revista *Careta*, ele atentava novamente para o surgimento das favelas na paisagem carioca decorrentes das demolições nas zonas centrais da cidade e já pressupunha a existência de uma cidade partida:

[...] mas me lembrei ao mesmo tempo do aspecto da Favela, do Salgueiro e outras passagens pitorescas da cidade. Em seguida, lembrei-me de que o eminente senhor prefeito quer cinco mil contos para a reconstrução da Avenida Beira-Mar, recentemente esborrachada pelo mar. [...] Não será, pensei de mim para mim, que a República é o regímen da fachada, da ostentação, do falso brilho e luxo de parvenu, tendo como repoussoir a miséria geral? Não posso provar e não seria capaz de fazê-lo (Barreto, 2004, p. 460).

O prefeito Carlos Sampaio, que complementou a reforma urbana e, inclusive, teve como missão preparar a cidade para os eventos comemorativos do I Centenário da Independência do Brasil, era alvo frequente de suas críticas em diversas crônicas. Lima Barreto produzia antonomásias para definir o chefe do poder municipal: o “desmontador do Senhor Carlos Sampaio” (Barreto, 2004, p. 435) ou “homem ultrapoderoso que até desafia, com a sua engenharia de máquinas de lama, as fúrias do Oceano” (Barreto, 2004, p. 435). E ironizava a sua administração: “O Senhor Carlos Sampaio, por exemplo, tem sido de uma rara abnegação no problemático desmonte de morros e no entupimento das lindas enseadas da nossa majestosa baía” (Barreto, 2004, p. 529). O arrasamento do Morro do Castelo foi considerada a ação mais importante realizada em sua gestão e, na área do desmonte do morro, foi montada a Exposição Internacional do I Centenário da Independência do Brasil. Sua administração também foi marcada pela urbanização litorânea da cidade, a construção de hotéis balneários, o saneamento e os aterramentos ao redor da cidade.

A crônica “O prefeito e o povo”, publicada em 15 de janeiro de 1921, na revista *Careta*, teve como motivo, uma vez mais, o prefeito Carlos Sampaio. O cronista destacava que, além de dar continuidade às grandes intervenções na cidade, o prefeito empreendia esforços para construir hotéis de luxo enquanto determinadas áreas da cidade eram abandonadas à própria sorte. Na crônica barretiana, surge um prefeito que sonhava com uma cidade ideal: “Todos os seus esforços tendem para a educação do povo nas coisas de luxo e gozo. A cidade e os seus habitantes, ele quer catitas” (Barreto, 2004, p. 295). Na mesma crônica, o autor expõe sua visão sobre a administração dos prefeitos que atuaram no Rio sob a tendência reformadora:

De resto, municipalidade supõe-se ser, segundo a origem, um governo popular que cuide de atender, em primeiro lugar, ao interesse comum dos habitantes da cidade (comuna) e favorecer o mais possível a vida da gente pobre. Esses hotéis serão para ela? Pode-se, entretanto, admitir, a fim de justificar o amor do prefeito aos hotéis de luxo, que quer construir à custa dos nossos magros cobres; pode-se admitir que, com isso, Sua Excelência pretenda influir indiretamente no saneamento do morro da Favela. Municipalidades de todo o mundo constroem casas populares; a nossa, construindo hotéis chics, espera que, à vista do exemplo, os habitantes da Favela e do Salgueiro modifiquem o estilo de suas barracas. Pode ser... (Barreto, 2004, p. 295)

Ele utilizava mais uma vez da ironia para mostrar que as autoridades não propunham políticas públicas que beneficiassem a sociedade como um todo. Para o autor, o prefeito Carlos Sampaio estava mais preocupado com seus próprios negócios. Como se pode ver na crônica “Hotel Sete de Setembro”, publicada em 5 de agosto de 1922 na revista *Careta*. Inaugurado em 15 de julho de 1922, com um evento beneficente embalado pelos acordes da Orquestra do Country, o Hotel Sete de Setembro foi dessa forma citado pelo cronista:

Li nos jornais que um grupo de senhoras da nossa melhor sociedade e gentis senhoritas inauguraram, com um chá-dançante, a dez mil-réis a cabeça, o hotel do Senhor Carlos Sampaio, nas encostas do morro da Viúva (Barreto, 2004, p. 542).

A leitura da crônica permite ver o quanto o poder público beneficiava a burguesia em detrimento da maioria da população. No mesmo texto o autor afirma:

O primeiro dever da municipalidade não era construir hotéis de luxo, nem hospedarias, nem zungas, nem quilombos, como pensa o Senhor Carlos Sampaio. O seu primeiro dever era dar assistência aos necessitados, toda a espécie de assistência (Barreto, 2004, p. 542).

As classes desfavorecidas assistiam perplexas à revolução urbanística. Mais do que perplexidade, o povo, em meio à poeira levantada pelos quarteirões derrubados pelas picaretas da municipalidade, perdeu suas moradias ou seus locais de trabalho. Lima Barreto descreve, analisa, critica, ironiza, em permanente conflito com o meio em que vivia, e oferece em suas crônicas uma reflexão sobre os acontecimentos de seu tempo. O que Lima Barreto quis mostrar foi o seu desejo de que os padrões de progresso contemplassem não somente os interesses das classes dominantes, mas a todos os habitantes da cidade que tanto amava.

Apesar de não publicar nos jornais de maior circulação, preferidos pelo público burguês, Lima Barreto participou ativamente da imprensa carioca de 1890 a 1922. Suas crônicas foram publicadas em jornais e revistas de pouca circulação. Todavia, era nesse espaço que ele encontrava maior liberdade para divulgar suas ideias. Para o seu biógrafo Francisco Assis Barbosa, o escritor foi capaz de reconhecer a cidade como uma amada que devia ser defendida a qualquer preço: “Com ciúme de nativo, não admitia que tocassem na sua cidade” (Barbosa, 1988, p. 231). O biógrafo também relata como as reformas realizadas o afetavam: “Também era contra a remodelação do Rio, a derrubada de árvores, o aterro da Baía de Guanabara, o arrasamento dos morros” (Barbosa, 1988, p. 231). Sempre envolvido nos debates de seu tempo, deixava de lado a regra da isenção e imparcialidade que tantos acreditavam existir na atuação da imprensa para anunciar o que considerava as suas verdades. Em sua crônica “Megalomania”, lançou uma questão desafiadora: “Remodelar o Rio! Mas como? Arrasando os morros... Mas não será mais o Rio de Janeiro; será toda outra qualquer cidade que não ele” (Barreto, 2004, p. 207).

Segundo o crítico Antonio Candido (2011), para Lima Barreto a literatura deveria ter dois requisitos indispensáveis: primeiro, ser sincera, ou seja, transmitir a ideia do escritor de maneira mais clara possível; por fim, dar destaque aos problemas humanos (Candido, 2011, p. 47). Desse modo, percebe-se a orientação de sua literatura para um “desmascaramento” da sociedade da Belle Époque do Rio de Janeiro. Em suas crônicas, críticas da realidade, o autor foi capaz de nos proporcionar um olhar político a partir de seus textos. O olhar de um escritor que não conseguia se calar diante do agravamento da desigualdade na cidade mais importante do país. O processo de remodelação da capital federal se revelou potencialmente excludente e, nas crônicas de Lima Barreto, sempre esteve nítida a preocupação com as questões sociais, ao mesmo tempo que ele trazia um alumbramento diante de uma cidade em que tudo parecia ain-

da estar em construção, mas que logo se transformaria em ruína³, pois era necessário destruir para construir; nada mais natural, portanto, que em um futuro bem próximo pouco restaria dos prédios suntuosos da Avenida Central. A política do “Bota-Abaixo”, além de não levar em consideração os deserdados da cidade, também não apresentava o mínimo compromisso com o patrimônio que já se fazia histórico. O autor parecia acreditar que não seria possível pensar a cidade dissociando-se de seu passado histórico, e percebe o descaso quando, no processo de urbanização imposto pelos prefeitos cariocas, demoliam-se igrejas, conventos e prédios coloniais para dar passagem ao que eles denominavam de progresso e civilização.

Na aventura inquietante da modernidade, Lima Barreto comprometeu-se em realizar o retrato da cidade; nele, estão presentes aqueles que foram esquecidos pelas classes dominantes. Ao incorporar em suas crônicas as injustiças sociais do meio em que vivia, o autor mostra as problemáticas da cidade que deseja, a qualquer custo, ser moderna, expondo, dessa forma, a história dos vencidos. Ao pensar o Rio de Janeiro sob o prisma das tensões que definiam o universo social, veremos que na literatura de Lima Barreto as análises sociológicas encontrarão um inesgotável manancial. A nossa heróica metrópole, como gostava de chamá-la, sempre foi pensada por ele numa relação indissociável entre indivíduo e sociedade.

Na obra de Lima Barreto, “na dialética entre literatura e sociedade, as crônicas-reportagem exercem um papel mediador, situando-se entre o puramente simbólico e o puramente vivido” (O’Donnell, 2008, p. 25). Suas crônicas, nesse sentido, podem ser lidas como uma defesa da cidade, uma crítica diante das modificações que se impunham ao espaço urbano, às arbitrariedades cometidas pelos poderosos e ao consequente desprezo das autoridades pelos mais pobres. Ao refletir sobre o que tal processo representou no passado da cidade do Rio de Janeiro, observamos os traços que ainda reverberam na contemporaneidade.

3 Alusão aos versos “Aqui tudo parece/ Que era ainda construção/ E já é ruína”, da canção “Fora de ordem” de Caetano Veloso.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, F. de A. *A vida de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.
- BARRETO, A. H. de L. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.
- BENCHIMOL, J. L. *Pereira Passos: um Haussmann tropical. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992. Coleção Biblioteca Carioca, v. 11.
- CANDIDO, A. “Os olhos, a barca e o espelho”, in A. Candido. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 47.
- CHALHOUB, S. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. 2ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- NEEDELL, J. D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NEGREIROS, C. *Lima Barreto em quatro tempos*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- O'DONNELL, J. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- RESENDE, B.; VALENÇA, R. *Toda crônica: Lima Barreto*. Apresentação e notas de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004.
- RIO, J. “O velho mercado”, in *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009, p. 153.
- RIO DE JANEIRO. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Secretaria das Culturas, Arquivo da Cidade. *Memória da destruição: Rio — uma história que se perdeu (1889-1965)*. Rio de Janeiro: 2002.
- ROCHA, O. P. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro (1870-1920)*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1995.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VALLADARES, L. do P. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- VASCONCELLOS, E. (org.). *Lima Barreto: prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

A cidade no palco e o palco nas páginas: Lima Barreto e o teatro do Rio de Janeiro no início do século XX

LUCAS CHEIBUB

Introdução

Como Lima Barreto compreendeu o teatro nacional, ou melhor, o teatro carioca na Primeira República? À primeira vista, a questão pode parecer um tanto inusitada, já que o escritor notabilizou-se em outros gêneros literários, como a crônica, o conto e o romance. Todavia, atento às questões artísticas de seu tempo, Lima Barreto acompanhou o desenvolvimento da dramaturgia no Rio de Janeiro nesses primeiros anos do século XX, sem encantamento nem ilusões com os jogos de cena, mas de forma crítica. Com o objetivo de analisar suas percepções sobre a trama teatral, que envolveu simultaneamente a cidade real e a literária numa espécie de cruzamento de espaço físico, de sociabilidade e artístico, o presente artigo se divide em dois atos.

No primeiro ato, examina-se como Lima Barreto considerou a reformulação da urbe como uma espécie de encenação, na qual os antigos espaços eram substituídos por um cenário novo que se pretendia moderno à parisiense. Distante do ímpeto ou do delírio burguês em torno de uma modernidade tropical, Lima Barreto compreendia o simulacro elitista daquelas ideias e das suas concepções, denunciando assim o principal monumento dessa figuração urbanística: o Teatro Municipal. Desse modo, analisa-se como sua acusação não se limitava aos altos custos para os cofres públicos desse suntuoso edifício e seu caráter excludente para a maior parte da população, mas também discorria sobre o fato de sua própria existência não contribuir para o desenvolvimento da arte dramática.

O segundo ato deste artigo explora, sobretudo, seus posicionamentos críticos em relação ao teatro carioca e sua preocupação com o desenvolvimento da dramaturgia brasileira. Dessa maneira, trata da relativa proximidade de Lima Barreto com a arte dramática, de um lado, discreta, enquanto autor de peças, chegando apenas a elaborar

dois esboços, e silenciosa, como “espectador”, já que preferia mais lê-las a assisti-las; por outro, definitivamente mais participativa, pelas críticas em seus artigos sobre a cidade das letras que residiam nos palcos. Em meio a elas, nota-se como o escritor denunciou o descompasso das representações teatrais com a realidade social, sem poupar determinadas figuras poderosas nas letras, como Coelho Neto, a quem chamava de tirano após sua nomeação como diretor-geral do Teatro Municipal, em 1911.

Por fim, compreende-se que a cidade e o palco tiveram um papel importante não apenas nas leituras de Lima Barreto sobre as experiências modernas, mas também foram fundamentais em sua defesa de uma cidade e de práticas teatrais acessíveis. Em meio a sua defesa de uma renovação do teatro carioca — e, em maior medida, do teatro nacional —, parece ser necessário investigar mais cuidadosamente a relação de Lima Barreto com esse gênero, ainda que sua participação tenha sido bem menor em comparação aos outros e que ela tenha se dado mais pela crítica. Essa análise pode revelar mais sobre suas letras, além de iluminar a própria arte dramática no início do século XX.

1º ato: a cidade nos palcos e a plateia elitista

O Rio de Janeiro do início do século XX foi palco de grandes transformações. Havia alguns anos que as mudanças urbanas já apareciam, principalmente com o fim da monarquia e a instauração da República em 1889, afinal, fazia-se necessário para os representantes do novo regime remodelar aquela cidade — então capital federal, que remetia inevitavelmente ao seu passado, monárquico e marcado por trezentos anos de escravização, entre outras impressões negativas — para erguer uma imponente urbe moderna com pujante vida social aos moldes parisienses.

Em meio ao ímpeto de fazer do Rio de Janeiro uma cidade moderna, isto é, de acompanhar, ainda que com atraso e limitações, o ritmo material e espiritual da modernidade — para usar as dimensões da modernidade definidas por Marshall Berman (1986) — do centro do capitalismo, as elites dirigentes e as classes burguesas cariocas procuraram adotar os modelos urbanos e artísticos europeus, especialmente o francês. Para isso, pretendeu-se uma organização política da nova burguesia industrial, sobretudo que pudesse promover a intelectualização e a arte. Todavia, suas ações tiveram

efeito contrário: estavam mais voltadas à construção de espaços para espetáculos e de divertimentos restritos para si. Isso não levou apenas ao enriquecimento desse grupo, como mostram as denúncias de Lima Barreto, mas também consolidou barreiras para o povo, impossibilitado de acessar tais espaços.

Para alcançar essa pretensa modernidade, o tratamento dado pelo novo regime ao pretérito recente e ao presente deu-se por duas formas diferentes: a destruição das lembranças da urbe com o regime anterior, e a truculência para com os segmentos sociais mais fracos que ofereciam impedimento ao novo projeto urbano. A primeira delas refere-se ao esforço do governo republicano em apagar a memória do regime anterior, mudando nome de praças e ruas — a exemplo do Campo de Santana, rebatizado como Praça da República, onde a proclamação foi feita —, assim como agiu para remover seus monumentos com o objetivo de erguer novos símbolos. Por sua vez, vale dizer que isso não foi completamente bem-sucedido, os signos políticos se misturaram e mantêm ressonâncias ainda hoje. Afinal, não é apenas na memória social que determinados nomes dos espaços públicos são lembrados e mantidos — como é, novamente, o caso do Campo de Santana —, mas também na sua presença física, a exemplo do grande monumento de dom Pedro I em meio à Praça Tiradentes, mártir da Inconfidência executado por ordem monárquica, justamente pela avó do imperador, Maria I.

A “convivência cívica” (Carvalho, 1990) entre tais figuras e seus respectivos grupos políticos polarizava completamente com o tratamento dado pelo governo republicano ao povo, vítima direta e indireta da escravização, e a outros segmentos sociais marginalizados, violentamente removidos de seus lares e exotados para o alto dos morros ou para longe de sua vista e da ação governamental. A roupagem médica e supostamente científica do discurso higienista “autorizava” as ações truculentas, racistas e classistas do Estado, como mostram o Bota-Abaixo dos cortiços e a vacinação imposta em 1904. Ainda que a resistência social levasse a uma guerra civil, determinados escritores endossavam a força militar e desproporcional do Estado contra os segmentos sociais mais pobres (Engel, 2005), fazendo discursos encomiásticos à civilização, à arte, ao bom gosto daquela suposta modernidade — ou sobretudo por total desprezo ao povo —, como era o caso de Olavo Bilac:

No aluir das paredes, no ruir das pedras no esfarelar do barro,
havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do

Passado, do Atraso, do Opróbrio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam, mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto importante. Com que alegria cantavam elas — as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte (Bilac apud Sevcenko, 2003, p. 44).

Por outro lado, compreendendo aquelas “picaretas regeneradoras” enquanto expressão da modernidade brasileira, isto é, violentas e excludentes, o escritor Lima Barreto não se convencia nem pelo discurso higienista nem pela ilusão do “bom gosto e da arte” daqueles tempos. Para ele, a ação daquelas picaretas comandadas pela administração pública mais lembrava a de “tiranos asiáticos” que erguiam “monumentos maravilhosos de mármore e ouro, de ônix e porcelana, de ouro e jaspe, em cidades que não têm água nem esgoto e o grosso da população habita em choupanas miseráveis” (Barreto apud Negreiros, 2019, p. 165). Desse modo, as transformações urbanas não atendiam ao povo mais carente, não promoviam mudanças sociais radicais, limitando-se apenas a promover o “bom gosto” e a “arte” das elites burguesas da cidade, dando-lhes uma suposta “Paris dos Trópicos”. Não à toa, Lima Barreto observava aquelas reformas da capital como novo cenário de um palco de teatro: “De uma hora para outra, a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia” (Barreto, 1956b, p. 106).

Em meio à cenografia urbana, Lima Barreto não deixava de sublinhar, como lembram Gomes e Loyolla (2011), as relações teatrais entre as pessoas, os objetos e o novo espaço que ali surgia. Por exemplo, no conto “A vagabunda”, o personagem Frederico relata sua impressão daquele palco em que a cidade se transformava, notando, inclusive, como os objetos modernos passaram a compor o novo cenário:

Uma noite estava sentado entre desanimados, como eu, num banco do Largo da Carioca, considerando aqueles automóveis vazios que lhe levam algum encanto. Apesar disso, não

pude deixar de comparar aquele rodar de automóveis, rodar em torno da praça. Como que para dar ilusão de movimento, aos figurantes de teatro que entram por um lado e saem pelo outro, para fingir multidão; e como me pareceu que aquilo era um *truc* do Rio de Janeiro para se dar ares de grande capital movimentada... (Barreto, 1956a, pp. 195-6).

Esse tipo de simulacro da modernidade, passando com seus automóveis vazios aos olhos do personagem endividado e desanimado — como os colegas de banco da praça —, correspondia não apenas à discrepância entre a situação dele e da fantasiosa e fantástica realidade, mas também à própria preocupação teatral da municipalidade. No “O Conselho Municipal e a arte”, o escritor dissertou sobre o propósito elitista e cenográfico dos representantes do governo de erguer palácios para as elites e seu descaso com a arte, com os artistas naturais da cidade e com a educação do povo, para quem se justificava a construção do Teatro Municipal, “edifício suntuoso, onde os magnatas da política, do comércio, da lavoura e da indústria pudessem ouvir óperas, sem o flagelo das pulgas do antigo Pedro II” (Barreto, 1956e, p. 233). Nesse artigo de julho de 1920, Lima Barreto explorava as contradições do edifício em suas várias dimensões, chamando atenção, por um lado, para a ideia de que a “justificativa de tal construção era a educação artística do povo”, com quem o então prefeito Pereira Passos “menos se incomodava”, e, por outro, para a hipocrisia da sua construção, pois o filho do prefeito, Francisco de Oliveira Passos, fora o “autor do projeto premiado e o construtor, para enriquecer nas comissões de fornecimento” (Barreto, 1956e, p. 233)¹. Por isso, Lima Barreto sentenciava:

1 Apesar de Lima Barreto atribuir a construção do Teatro Municipal ao prefeito e seu filho, vale lembrar que o site oficial da instituição lembra que houve uma fusão de dois projetos: “O Prefeito Pereira Passos – cuja reforma urbana iniciada em 1902 mudou radicalmente o aspecto do Centro do Rio de Janeiro – retomou a ideia e, em 15 de outubro de 1903, abriu uma concorrência pública para a escolha do projeto arquitetônico. Encerrado o prazo de inscrições, em março de 1904, foram recebidas sete propostas. Os dois primeiros colocados ficaram empatados: o projeto denominado Águila, em que o autor “secreto” seria o engenheiro Francisco de Oliveira Passos, filho do prefeito, e o projeto Isadora, do arquiteto francês Albert Guilbert, vice-presidente da Associação dos Arquitetos Franceses. O resultado do concurso causou uma forte polêmica na Câmara Municipal, acompanhada pelos principais jornais da época, em torno da verdadeira autoria do projeto Águila, suspeito de ter sido elaborado pela seção de arquitetura da Prefeitura, e do suposto favoritismo de Oliveira Passos. O projeto final foi o resultado da fusão dos dois premiados, uma vez que ambos correspondiam a uma mesma tipologia, inspirada na Ópera de Paris”. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/apresentacao/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

Para o povo não tem serventia alguma, pois é luxuoso demais; para a arte dramática nacional, de nada serve, pois é vasto em demasia e os amadores dela são poucos; mas custou cerca de doze mil contos, fora o preço dos remendos. Enriqueceu muita gente... Tem servido para que uma burguesia rica, ou que se finge rica, exiba suas mulheres e filhas, suas joias e seus vestidos, em espetáculos de companhias estrangeiras, líricas ou não, para o que o pobre mulato pé no chão, que colhe bananas em Guaratiba, contribui sob a forma de subvenção municipal às referidas companhias. Povo? Níqueis... (Barreto, 1956e, p. 233)

A discrepância daquele cenário para a realidade social era imensa e, conforme também acusava o escritor, não correspondia a uma verdadeira preocupação com a arte, já que a Prefeitura “nunca lhes [aos artistas naturais da cidade] deu o mínimo de alento e estímulo, nem mesmo recompensou o esforço deles”, deixando mesmo Machado de Assis passar pela vida “sem um prêmio, sem um abraço, sem uma palavra de aplauso e de orgulho” (Barreto, 1956e, p. 234), deixando de erguer um monumento em homenagem a Olavo Bilac e não tendo feito nada para Manuel de Almeida, José Maurício e Lagartixa. Em última instância, Lima Barreto afirmava que a preocupação da municipalidade era meramente teatral, mesmo quando supostamente se tratasse do teatro carioca.

Como se sabe, suas críticas à administração pública, voltada para os interesses da elite, principalmente na construção de monumentos nas áreas centrais da cidade e nos melhoramentos dos bairros da Zona Sul, eram presentes nas suas crônicas. Em “O prefeito e o povo”, Lima Barreto dizia que, apesar de ter nascido no Rio de Janeiro e dele ser habitante, não sentia a ação administrativa do então prefeito Carlos Sampaio. Segundo o escritor, a Prefeitura cuidava do asfaltamento feito da então desértica Copacabana, ignorando as ruas esburacadas de Inhaúma, onde ocorria “cada coisa macabra” (Barreto, 1956f, p. 117) com os defuntos a caminho do cemitério. Assim, com ironia aos esforços da administração de Carlos Sampaio, atentos “para a educação do povo nas coisas de luxo e gozo”, Lima Barreto voltava sua crítica ao Teatro Municipal:

O Teatro Municipal é uma demonstração de como a municipalidade pode educar o povo, muito a contento. A municipalidade construiu ali na Avenida aquele luxuoso edifício que nos está por mais de vinte mil contos. Para se ir lá, regularmente, um qualquer sujeito tem que gastar, só em vestuário, dinheiro que dá para ele viver e família, durante meses; as representações que lá se dão são em línguas que só um reduzido número de pessoas entende; entretanto, o Teatro Municipal, inclusive o seu porão pomerizado, está concorrendo fortemente para a educação dos escriturários do Meier, dos mestres de oficina do Engenho de Dentro e dos soldados e lavadeiras da favela. Não se pode negar. (Barreto, 1956f, p. 119)

A impossibilidade do povo de acessar aquela espécie de miniatura da Ópera Garnier de Paris era, portanto, a demonstração do inexistente efeito pedagógico desejado pela municipalidade. Não apenas o vestuário exigido na entrada era de alto custo, mas os próprios valores das cadeiras tornavam impossíveis o ingresso de um cidadão comum, mesmo aqueles que poderiam se interessar pelas apresentações. Era este o caso do “grande músico” Felismino Xubregas, que, além de ter deixado o ofício de lado para sustentar sua família, estava aborrecido por não poder apreciar a orquestra que tocaria no Teatro Municipal:

— (...) É a questão do teatro.

— Não atino.

— Eu te explico.

— Bem, vá lá!

— Não está aí uma afamada orquestra vienense?

— Está, sei bem; e trabalha no Municipal.

— É verdade o que dizes; e eu, por ser “um do povo” e, além de tudo, músico, tive o desejo de ouvir tão famosa orquestra. Escovei minha roupa e fui até lá, julgando que a coisa era ao alcance das minhas algibeiras.

— Que te aconteceu?

- Quando lá cheguei, tudo era caro, isto é, qualquer lugar era tão caro que, se eu alugasse um, ficava sem comer uma semana.
- Pois não sabias disso?
- Não. Sempre li que a prefeitura tinha erguido aquele teatro para educação do povo!
- Que engano! Ele deve estar por quinze mil contos, extorquidos ao povo; mas foi feito para educação dos ricos. Eis aí!
- (Barreto, 1956f, p. 263)

Aqui é preciso tensionar mais esta reflexão, afinal, se a crítica de Lima Barreto se direcionava para a exclusão do povo na cenografia teatral urbana, ou seja, sublinhando a insignificância do papel desses atores sociais a quem a municipalidade deveria servir, o escritor também procurou observar como a ausência da plateia afetava os verdadeiros palcos. Na crônica “A propósito”, publicada no *Correio da Noite* em 1915, Lima Barreto mostrava-se indignado com a reclamação dos verdadeiros atores teatrais que, ao se verem sem público, pediam subsídio do governo. Por mais contraditório que possa parecer, à primeira vista, já que no artigo “O Conselho Municipal e a arte”, citado anteriormente, queixava-se de que a municipalidade não prestava o devido reconhecimento aos artistas da cidade, aqui, sua crítica era direcionada ao tipo de espetáculo que era feito. Para o escritor, se eram os teatros de revistas que traziam plateia², tratava-se justamente de investir no gosto do povo, e não em outros gêneros, por isso, finalizava afirmando:

Não vale a pena que ele [o governo] nos tire mais alguns níqueis das nossas algibeiras, para representar diante das cadeiras vazias do Municipal peças de cavalheiros mais ou menos bem relacionados na nossa melhor sociedade. Se querem

2 Este gênero é ligado às diversas formas de teatro popular nascidas nas pequenas apresentações teatrais feitas nas feiras de Paris do século XVIII. Seu nome se refere à “revista” satírica que faziam dos principais acontecimentos teatrais do ano. No Brasil, sua aparição se deu em meados do século XIX, encontrando consagração, em 1884, com *O mandarim* de Arthur Azevedo. Segundo Daniel Marques (2001), a tradição portuguesa das revistas, marcadas mais pela caricatura pessoal, pela crítica social e política, acabou por ser mais explorada pelos atores brasileiros do que o estilo francês, mais musicado e coreografado. Ver: Marques, 2001.

exibir sua dramaturgia, que o façam nas salas dos magnatas e ricos de Botafogo e Laranjeiras. (Barreto, 1956e, p. 65)

Esse posicionamento não era, portanto, contrário necessariamente ao teatro ou aos artistas, mas sim às representações artísticas burguesas e suas instituições, como aquelas feitas nos palcos do Teatro Municipal, para uma plateia extremamente restrita, o que mal dava para os custos das peças e de seus artistas. Vale perceber, ainda, que Lima Barreto não era o maior defensor a *stricto sensu* do gênero em revista, caracterizado por críticas social e política, com caricaturas pessoais e de formato popular. Na verdade, mostrava-se crítico a ele, conforme pode ser visto na crônica “Sobre o nosso teatro”, de 1919, avaliando que “a ‘revista’ [...] desceu hoje até ao mais baixo grau de imbecilidade, estupidez e panurgismo”, porém que era “apreciada pelo público, porque é atual, porque, em virtude do nosso amor à bisbilhotice e à maledicência” (Barreto, 1956c, p. 224). Em última instância, o que estava em questão não era uma enorme propaganda da revista, mas o ataque à ideia de subsidiar um teatro burguês que não atraía público.

Em meio à série de crônicas publicadas no periódico *Estação Teatral* que levou o título “Uma coisa puxa a outra...” seguida pelo respectivo número da sequência em que as crônicas eram publicadas, Lima Barreto já alertava para essa insustentabilidade. Na segunda delas, que saiu em 22/4/1911, disse que “o Teatro Municipal! É inviável. A razão é simples: é muito grande e luxuoso” (Barreto, 1956g, p. 266) para as poucas pessoas “encasacadas” do Rio de Janeiro e seus arredores. Para ele, aquele espaço era “cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas toilettes, decotes, penteados, diademas, adereços” (Barreto, 1956g, p. 267) e não serviria para levantar a arte dramática com o apelo que era feita para o povo carioca enchê-lo, afinal a casa “não foi [feita] para o povo; foi para o chefe da seção, o médico da higiene, o engenheiro da prefeitura, gente entre seiscentos mil-réis e cento e pouco” (Barreto, 1956g, p. 267). Novamente sinalizava que a preocupação do governo não era promover a arte, porque se fosse, seguiria um outro plano que ele mesmo propunha: primeiro, com a criação “na Saúde, na Cidade Nova, no Engenho de Dentro, em Botafogo, pequenos teatros [...] (em Botafogo era só para os criados, empregados)” com apresentações populares “de mágicas, pequenas revistas e outras trapalhadas” (Barreto, 1956g, p. 268); em segundo, com um teatro mais cômodo, “mas sem luxo no centro da cidade” (Barreto, 1956g, p. 268) para as apresentações cariocas, algumas

portuguesas, traduções de peças francesas e, após o que chamava de “ensino primário e secundário teatral”, o “superior”, com ensino da arte de representar Shakespeare, Racine, Ibsen etc.

Era claro o tom jocoso da proposta, mas Lima Barreto via uma grande qualidade nela: “esquecer o edifício pelos alicerces”. Tratava-se, em última instância, de olvidar o prédio do Teatro Municipal, o palco daquele Rio de Janeiro cenográfico e do primeiro ato desta análise, mas também a sua própria metáfora: de uma cidade e uma arte quase sem plateia, atendendo apenas poucos burgueses com suas casacas, sem verdadeiramente um público. Mas para além das críticas às transformações urbanas, ao edifício do Teatro Municipal, às apresentações feitas em seu palco, quais são as outras relações de Lima Barreto com o teatro? É disso que tratará o próximo ato.

2º ato – O palco nas páginas e as páginas nos palcos: Lima Barreto leitor, singelo autor e crítico dos teatros cariocas

Sem a menor dúvida, Lima Barreto foi o maior cronista, contista e romancista da Primeira República, ao menos até a explosão da Semana de Arte de Moderna de 1922, ano em que também o autor faleceu e a cena literária se transformou, gravitando em torno do grupo e da cidade de São Paulo. Todavia, sua atuação foi mais profunda também em outros segmentos, tanto em assuntos políticos, comentando os acontecimentos e movimentos sociais das primeiras décadas do século XX, quanto nos artísticos, atento ao que se produzia, publicando suas impressões críticas e mesmo criando, de maneira discreta, em outros gêneros literários, a exemplo do teatro.

Em certa ocasião, Lima Barreto chegou, inclusive, a conviver com um pequeno grupo teatral por poucos dias. Tratava-se de uma das raríssimas vezes em que o escritor saiu do estado do Rio de Janeiro e, estando “amolado” (Barreto, 1956i, p. 90), foi encontrar seu tio Carlos Pereira de Carvalho, em Juiz de Fora. Este era maestro e dono da Companhia Dramática de Nazareth, grupo mambembe, isto é, itinerante e de apresentações humildes, que contava com a participação da esposa e da filha do maestro. Lima Barreto dava a sua impressão orgulhosa dos familiares, durante esses dias de convívio em carta remetida ao amigo Antonio Noronha dos Santos:

Ando aqui metido numa companhia ambulante. [...] O meu tio é chefe da orquestra, a mulher dele faz as velhas, as caricatas, e uma filha, de catorze anos, toca flauta na orquestra. Como tu vês, tenho colaterais artistas e julgo que, apesar de se exibirem num teatreco de Juiz de Fora, merecem um pouco do meu orgulho. Não os julgo completamente ruins, isto é, todos os atores. Dão o seu recado, e às vezes bem. Longe de criticá-los, eu só quero ter pena deles. (Barreto, 1956I, pp. 90-1).

Essa impressão relatada na carta de 1910 foi retomada na primeira da série de crônicas “Uma coisa puxa outra... – I”, publicada na *Estação Teatral* no ano seguinte. Dessa vez, Lima Barreto dizia ter trabalhado, ou antes ajudado, na bilheteria da companhia em uma apresentação nos arredores de Juiz de Fora e, ali, teria começado a tatear nos assuntos teatrais. É claro que há um tom de brincadeira sobre os conhecimentos dessa experiência que durou dez dias, afinal, Lima Barreto conhecia o gênero, ainda que não o dominasse. Na verdade, ele chegou a escrever, ou antes começou a escrever, duas peças, “Os negros”, cujo esboço data de 1905, e “Casa de Poetas (comédia em um ato)” que saiu na *Estação Teatral* em 1911.

O texto curto da primeira retrata a tentativa de cinco personagens negros fugindo da escravização por paisagens perigosas com “estreito caminho vigiado de um e outro lado pela Morte” (Barreto, 1956f, p. 307). Em meio à fuga e à busca por alimentos, os personagens notam o passar de um navio, e um deles torce para que “não nos vejam eles... Quando vim, da minha terra, dentro deles... Que coisa!” (Barreto, 1956f, p. 308), comentando também sobre os chicotes, as mortes e os urubus que acompanhavam a dura viagem para a escravização. Conversam rapidamente, sem lembrar como eram suas vidas e suas terras antes, se vieram “dos ares ou do inferno” (Barreto, 1956f, p. 307), mas recordam das violências sofridas até ouvirem seus perseguidores se aproximarem. No rápido desfecho, são encontrados, o negro velho é alvejado por ao menos um tiro, enquanto a criança chora e os outros percebem a morte do ancião.

Não se sabe se Lima Barreto chegou a elaborar mais “Os negros” e algum manuscrito se perdeu. O registro que se tem corresponde ao início de sua carreira, um

pouco depois de anotar em seus cadernos³, em 1903, que escreveria a “*História da escravidão negra no Brasil* e sua influência na nossa nacionalidade” (Barreto, 1956h, p. 33), para depois reafirmar, em 1905, sua vontade de fazer uma espécie de “*Germinal Negro*”, obra que retrataria “um drama sombrio, trágico e misterioso, como os do tempo da escravidão” (Barreto, 1956h, p. 84). Ainda que Lima Barreto talvez tenha deixado esse projeto para um momento de maior maturidade literária, é possível afirmar que “*Os negros*”, contando com uma epígrafe de Castro Alves, fosse parte dessa ideia ou, ao menos, dialogava com seu desejo de escrever uma obra épica passada nos tempos da escravidão.

Seis anos depois e inserido no meio literário carioca, inclusive após o lançamento de seu polêmico livro de estreia, o *Recordações do escrivo Isaias Caminha* (1909), que desagradou agentes e escritores com sua sátira voraz, Lima Barreto escreveu a “*Casa de Poetas* (comédia de um ato)”, também ironizando a arte poética produzida naquele tempo e sua adoração desmedida. Como bem observou Kurtz (2020, 2023), era um esboço, ou melhor, uma reescrita da versão preliminar de *Clara dos Anjos* de 1904⁴, com a repetição de certos temas, apesar da mudança dos nomes dos personagens: o poeta sedutor Filgueiras é convidado por Clarimundo, patriarca de uma família de classe média, provavelmente do subúrbio, à sua casa, onde flerta com sua filha Clarinda; mas também acaba por enfeitiçar a mãe, D. Mariana, ao recitar dois versos de seu poema “Quero beijar-te”.

Antes do cômico desfecho, no qual D. Mariana se encontra envaidecida e seu marido surpreende a cena, ignorando intencionalmente o que ocorria, sobressaltam-se neste curto ato os aspectos sedutores e medíocres do “poeta célebre”. Filgueiras é apresentando como preguiçoso, por não ter vontade de trabalhar em suas poesias sem

3 Carmem Negreiros (2019) apontou para as várias dimensões que compõem estes *Retalhos*. Tais cadernos são marcados, em certos momentos, por estudos e anotações, ainda que boa parte de sua composição também esteja próxima ao conteúdo típico de um diário. Por isso, a autora propõe que os *Retalhos* sejam analisados como uma fase pré-redacional de Lima Barreto. Ver: Negreiros, 2019a; e Negreiros, 2019b, pp. 139-56.

4 Conforme mostra Giovani Kurz, por meio da crítica genética, as diferentes versões que *Clara dos anjos* teve, comparando desde a primeira, o rascunho de 1904, depois passando por esta pequena peça de um ato de 1911, pelo conto de 1919, como folhetim pela *Revista Souza Cruz* em 1923 e 1924, e, enfim, chegando à versão do romance, publicada como livro apenas em 1948 pela Editora Mérito. A comparação das variadas versões serve para elucidar como a narrativa se modificou em determinados níveis, tanto na trama quanto na elaboração e nome das personagens, mas sobretudo enfatiza como Lima Barreto foi um escritor extremamente cuidadoso com a sua escrita, reescrevendo por diversas vezes seus textos em busca de aprimorá-los.

a devida recompensa, e pouco sabido na própria arte poética, confessando não gostar das “grandes composições” e mesmo arriscando que a poesia predileta de Clarimundo seria “A tentação de Xenócrates” de Bilac.

Ora, não são novidade os ataques de Lima Barreto ao parnasianismo ou ao simbolismo enquanto correntes estéticas burguesas, mas vale notar como aqui sua crítica aparecia de dois modos principais: primeiro, na adoração patética de Clarimundo, ao julgar que tais poetas “têm direito à nossa admiração, mesmo quando não lhes lemos os versos” (Barreto, 1956f, p. 298) e; em segundo, na referência à poesia erótica de Olavo Bilac, usada como chave explicativa do caráter sedutor e aproveitador de Filgueiras.

Teria sido por esta publicação, a de “Casa de Poetas”, segundo Francisco de Assis Barbosa (Barreto, 1956i, p. 217), o primeiro grande biógrafo de Lima Barreto, que o escritor teria sido consultado pela *Estação Teatral* para responder a uma enquete sobre qual o seu teatro preferido. Na carta, o escritor respondia primeiro que “quis responder: o meu teatro é o teatro clássico francês; mas, em seguida, vi que a resposta não era inteiramente verdade” (Barreto, 1956i, p. 217). Explicando o seu gosto, Lima Barreto mostrava conhecimento sobre a arte dramática erudita ou elitista, mas preferia a mais acessível e popular:

Com dois mil-réis, temos em casa uma bela peça, cuja leitura podemos fazer recostados numa cadeira de balanço, de chinelos, e sem o gravame da vizinhança de um chapéu incômodo e elegantíssimo. [...] quando reunidos em multidão, trabalhamos em “bateria”, de forma a experimentarmos emoções subalternas e a perdermos muito do nosso próprio julgamento individual. (...) Quero falar do alto teatro literário que ainda floresce na Europa, devido simplesmente à tradição, mas que, aqui, sem se basear em nenhuma e sem responder a necessidade de gosto popular, não pode existir. Contudo, eu não me despeço sem semear uma dúvida: o Circo Spinelli pode bem desmentir-me, pois é possível que o Benjamim esteja lançando as bases do nosso teatro nacional (Barreto, 1956i, p. 218-9).

Ao mencionar o famoso palhaço Benjamin de Oliveira, que dirigiu o Circo Spinelli, lançando alguns dos artistas que fizeram sucesso no teatro de revista, e autor de operetas, como *Vingança operária* e *Greve num convento*, Lima Barreto acreditava ser esta forma de expressão mais popular a que lançaria as bases nacionais do teatro. Mais do que mostrar também sua antipatia ao teatro de ribalta, especialmente aquele que contava com uma “vizinhança de um chapéu incômodo e elegantíssimo” que se sentava nos teatros burgueses, Lima Barreto mostrava o seu maior envolvimento enquanto “espectador” do teatro: o de leitor.

É possível perceber esse seu perfil em vários tipos de documentos, dos mais privados aos artigos de jornal. Na carta de 10 de junho de 1908 enviada a Antonio Noronha dos Santos, por exemplo, dizia ter lido uma adaptação teatral de *Ana Kariênina* de Tolstói feita “por um tal Giraud” (Barreto, 1956i, p. 84), acreditando que o livro deveria ser extraordinário. Já na crônica “Sobre o nosso teatro”, mencionada anteriormente, Lima Barreto reafirmava que sua forma de acompanhar o teatro era por meio dos periódicos, “sobretudo pelas revistas especiais” (Barreto, 1956c, p. 221), como a *Comédia* e a *Teatro & Sport*, justificando que não ia aos teatros por causa do público:

Tenho dito muitas vezes que não vou ao teatro. Isto é verdade. Não é porque despreze o teatro propriamente; não é porque despreze os artistas; não é porque despreze os autores. Eu não vou ao teatro porque desprezo o público. Os artistas e autores não têm culpa de que o nosso teatro seja a chulice que é; quem tem culpa é o público. Aqueles dão a este o que este lhes pede, e não podem, e não devem fazer outra coisa, pois precisam viver (Barreto, 1956c, p. 221).

Esta foi uma das crônicas nas quais mais se pôde observar a maior conexão entre Lima Barreto e o teatro: sua atuação como crítico. Conforme já citada no tópico anterior, nela o escritor também demonstrava seu desgosto com o gênero em revista, que havia recaído ao “mais baixo grau de imbecilidade”. Também criticava o maior representante do gênero, Arthur Azevedo, que, mesmo tendo falecido onze anos antes da crônica, gozava ainda de muita reputação:

Nessas cousas de teatro, atrizes, atores, pontos, coristas e figurantes, o que me assombra é a admiração dessa gente toda pelo Artur Azevedo. Este senhor sempre foi uma grande mediocridade intelectual, com dotes secundários de escrever e versejar regularmente, facilmente, e talvez corretamente; mas sem imaginação criadora, sem poder de invenção e de emoção, sem nenhuma visão da vida em geral e, da particular, do seu meio social. Os seus dotes secundários fizeram-no popular no teatro e fora dele; e Artur Azevedo aproveitou essa popularidade para se fazer um ditador dos palcos do Rio de Janeiro. Ninguém chegava até eles, sem o apoio do A.A [Arthur Azevedo]; mas como Arthur só fazia “revistas”, toda a gente começou a fazer “revistas”, com a célebre “mulata” — generalização infame e lorpa — com o tal matuto idiota que é uma toleima etc. etc. Ele exerceu durante os seus últimos anos de vida esse ascendente despótico e só mal fez a toda gente de teatro que é hoje escarnecida, injustamente, por todo aquele que pensa um pouco (Barreto, 1956c, p. 223).

Antes de pensar na incoerência desse comentário de Lima Barreto, como sugeriram Gomes e Loyolla (2011), já que o modelo foi bem-sucedido, atraindo o público, o ponto da crítica parece ser outro: a falta de criatividade do modelo de Arthur Azevedo e a insistência na “generalização infame e lorpa”, seja da mulata ou do matuto. Aliás, a acusação da “tirania” de Arthur Azevedo, também foi estendida para Coelho Neto, que comandava a escola dramática, “em que não entram nela pretos, mas que ele entra nela, consumindo um razoável ordenado” (Barreto, 1956c, p. 222). Entrelinhas, Lima Barreto criticava como o racismo, em decorrência do primeiro e da falta de inclusão de atores negros na formação da escola dramática do segundo, marcavam o teatro nacional.

O espaço dado ao negro na arte dramática após a abolição não foi devidamente tratado pelos seus agentes (Süssekind, 1982), que ainda traziam muitas concepções das representações do século XIX, o que aparecia nas críticas de Lima Barreto, conforme perceberam Maciel e Schwarcz (2019). Os autores também

compreendem que outra parte de suas preocupações concerniam ao descompasso da arte brasileira — não apenas dramática — com os novos tempos. Era por isso que, de um lado, Lima Barreto também acusava Coelho Neto de ficar arraigado nas antiguidades gregas e na obsessão de um dicionário incompreensível “com parábases numa linguagem barroca de vocábulos obsoletos e ininteligíveis, de metro e meio de extensão [...] sem propósito e só por amor ao antigo” (Barreto, 1956c, p. 225). Por outro, terminava seu texto de modo incisivo ao dar um recado para o dramaturgo Gomes Cardim de que não se curvasse ao estilo da Academia ou dos “doutores literários”, mas que procurasse ser ousado “sem esquecer o seu postulado, de modo que contente o público e faça cousa de pensamento e renda”, defendendo, enfim, um modelo de teatro “bem nosso” que pudesse atender “à massa comum dos auditores como aqueles que agora se tem afastado” por ver nas peças mera pornografia e escatologia.

Conforme já visto, não seria essa a primeira vez que Lima Barreto mostraria sua preocupação e sua opinião a respeito da dramaturgia nacional. Vale perceber, por sua vez, que também não seria a única vez que teria chamado Coelho Neto de tirano das letras. Publicada na *Estação Teatral* de 24 de junho de 1911, partindo da sua habitual ironia e estilo supostamente despreocupados e despreziosos, Lima Barreto começava sua crônica dizendo não ter muito assunto sobre “os homens de lápis e pincel” e então resolveu escrever sobre “qualquer coisa”. O título da crônica tem completa relação com o mundo das letras, ou melhor, dos palcos, afinal, abordava os problemas da arte dramática, afirmando que “a questão do Teatro Municipal está morta; matou-a a nomeação de Coelho Neto para diretor de sua diretoria-geral” (Barreto, 1956g, p. 260).

Tratava-se de mais uma posição de prestígio alcançada pelo seu maior inimigo literário (Silva, 2006), considerando-o o “sujeito mais nefasto que tem aparecido no nosso meio intelectual” (Barreto, 1956g, p. 189). Naquela ocasião da nomeação de 1911, Lima Barreto só via defeitos: o estilo pomposo e de louvaminhas tão defasado de Coelho Neto e seu poder levariam, ainda, a um certo emparelhamento do Teatro Municipal:

O festejado escritor, com sua mobilidade de pensamento e acessibilidade à lisonja, vai influir para que a concorrência de autores ao teatro seja diminuta, já por não se poder contar

com um seguro critério literário seu, já por se sentir excluído quem não for seu amigo e frequentar as suas salas (Barreto, 1956g, p. 260).

Assim, a denúncia de Lima Barreto não ia apenas ao custoso edifício, mas também a uma política em torno da instituição e, em última instância, da própria produção da arte dramática no país, desde a tentativa de:

Criar uma corrente de autores e uma escola dramática; o que aconteceu? Desastres. Agora, vai tentar de novo e quem põe à testa da empreitada? Coelho Neto! Decididamente o imortal romancista está ficando um ditador das nossas letras; e me parece, vai sair-nos um Porfirio Diaz da pena. Tem em cada jornal de importância um embaixador; possui na Academia um bando, o dos *cabots*; é conselheiro dos editores e, agora, toma conta do maior teatro oficial do Brasil (Barreto, 1956g, p. 261).

O ataque era direcionado a Coelho Neto, poderoso no mundo das letras, da poesia aos palcos, e no mundo político, eleito como deputado federal pelo Maranhão em 1909, e outras duas vezes depois da publicação desta crônica, mas também ao seu estilo literário. Era sobretudo esse estilo que irritava Lima Barreto, que tinha um propósito de arte militante (Barbosa, 2017; Sevcenko, 2003; Schwarcz, 2017) e, por isso, queixava-se da arte elitista do parnasiano que dominaria também o principal teatro nacional:

Não posso compreender que a literatura consista no culto ao dicionário; não posso compreender que ela se resuma em elucidações mais ou menos felizes dos estados d'alma das meninas de Botafogo ou de Petrópolis; não posso compreender que, quando não for esta última coisa, sejam narrações de coisas de sertanejos; não posso compreender que ela não seja uma literatura da ação sobre as ideias e costumes; [...] não

posso compreender que ela se desfaça em ternuras por Mme Y, que brigou com o amante, e condene a criada que furtou alfinetes [...] (Barreto, 1956g, p. 261).

Ainda que se pese esse ataque mais direcionado à figura de Coelho Neto, vale perceber a preocupação e posição de crítico de Lima Barreto ao teatro nacional, ou seja, com sua formação, e como opiniões sobre os autores dramáticos e sobre as peças que iam aos palcos cariocas, as quais eram mais amplas neste decênio de 1910. Em “Uma coisa puxa outra... – III”, Lima Barreto fazia um balanço do trabalho de alguns dos dramaturgos mais conhecidos da época e sua incompatibilidade com o Teatro Municipal, recém-inaugurado, síntese do projeto de alavancar a arte nacional. Sem pretender excomungar ou menoscar os autores dramáticos, referiu-se a Gastão Tojeiro, Ataliba Reis, Vitorino de Oliveira e J. Brito como dramaturgos de “ironia leve, predileção pelas coisas ligeiras”, como as revistas e burletas, “gêneros teatrais esses que não pedem os mármore e os ônix do edifício do Prefeito Passos” (Barreto, 1956g, p. 270).

Na verdade, a crítica voltava-se aí à insustentabilidade do projeto do mundo teatral pretendido pela burguesia que fez a miniatura da Ópera Garnier e pelos artistas dramáticos que o abraçavam. Para Lima Barreto, “nem em verso, o Teatro Municipal é viável”, já que nem Pinto Rocha e Goulart de Andrade, especialistas neste gênero, conseguiam atrair público. O escritor também não via essa possibilidade na dramaturgia de Coelho Neto. Seu “poder verbal” era de “um grito que afasta do diálogo familiar, das frases naturais”. Para Lima Barreto, mesmo quando Coelho Neto queria “ser simples e natural, lá reponta um modismo já cadáver, exumado do dicionário, e a coisa soa mal” (Barreto, 1956g, p. 271), com todo seu esforço vocabular sem sentido. Desconectados da realidade brasileira estavam, ao seu ver, Júlia Lopes, com um teatro de questões de “família medíocre de paixões e aspectos” (idem), João Luso, arraigado em Portugal e desinteressado na vida social e sentimental do Brasil, e Oscar Lopes, com uma “visão da sociedade nacional [...] de um palacete de Botafogo” (Barreto, 1956g, p. 272).

Em sua perspectiva, talvez uma renovação ou aprimoramento da dramaturgia poderia vir por certos poetas que eram promissores, como Hermes Fontes, Agripino Grieco, Ornelas e Oiticica, porém que ainda precisavam tentá-la, e outros, como Costa Rego, Patrocínio Filho e Batista Junior, que já eram bons nomes do teatro, ainda precisavam encarar o medo de enfrentar o “ônix e do tal Assírio do Municipal” (Barreto, 1956g, p. 272).

Diante da ausência de um teatro nacional, fracassado nas cadeiras vazias do suntuoso palácio, Lima Barreto ironizava na *Estação Teatral*, revista que conteve parte dessa sua posição crítica sobre a dramaturgia brasileira, que o periódico se assemelhava à teologia: inventou o seu próprio objeto, o teatro. Enquanto via manifestações espontâneas desta arte nos diversos povos, não lhe parecia ser o caso brasileiro, porém, esperava que a invenção do objeto pela *Estação* pudesse se alargar, fosse num teatro português, nacional ou imitado que pudesse, enfim, superar “o abandono, representações às moscas, a famosa aia das cadeiras vazias” (Barreto, 1956g, p. 279). Parecia, enfim, que Lima Barreto, mais leitor que frequentador de teatro, esperava e mesmo desejava ver a evolução do teatro nacional, desde que não fosse do estilo burguês.

Últimas considerações

Partindo dos atos acima, é possível perceber que Lima Barreto não ficava apenas em casa lendo uma “bela peça”, recostado “numa cadeira de balanço, de chinelos”, mas acompanhava atentamente a produção teatral assim como a construção do maior palco da cidade cenográfica, o Teatro Municipal. De discreto leitor a autor de dois esboços de peças, Lima Barreto foi, na verdade, crítico severo das encenações produzidas na cidade, seja a real ou a das letras, que davam o falso efeito de modernidade, mal camuflando seu caráter elitista.

Em meio à sua atuação como crítico, também é possível sintetizar que Lima Barreto denunciou o descompasso entre a prática teatral elitista, voltada para atender o interesse da burguesia carioca, paradoxalmente patrocinada e malcuidada pelo poder público, e o gosto público. Para o escritor, o teatro brasileiro enquanto arte era inexistente. As tentativas de construir um suposto gosto pela trama teatral mediante os altos preços das cadeiras, das vestimentas e de apresentações desconectadas do interesse do povo tornavam inviável o desenvolvimento da dramaturgia nacional.

Como pode ser visto em seus textos, a sua preocupação com a arte não se limitava às questões de sua própria produção, mas da sua finalidade social e, por isso, defendia a criação de casas e apresentações mais acessíveis ao povo; opondo-se às caracterizações racistas e aos formatos que entendia como ultrapassados, como a revista, ainda que fossem populares. Não era apenas a literatura que deveria ser militante

e antiburguesa, como apontam acertadamente seus críticos e biógrafos, mas também essa arte que estava nos palcos e nos periódicos. Por isso, parece ser mais do que necessário investigar com atenção e cuidado as relações de Lima Barreto com o gênero teatral que, mesmo sendo bem menor em comparação aos outros, pode mostrar mais sobre suas letras, senão da própria arte dramática no início do século XX.

Referências bibliográficas

- BARRETO, L. “Histórias e sonhos”, in F. de A. Barbosa (org.). *Obras de Lima Barreto*. Vol. VI. São Paulo: Brasiliense, 1956a.
- _____. “Os bruzundangas”, BARBOSA, F. de A. Barbosa (org.). *Obras de Lima Barreto*. Vol. VII. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- _____. “Bagatelas”, in F. de A. Barbosa (org.). *Obras de Lima Barreto*. Vol. IX. São Paulo: Brasiliense, 1956c.
- _____. “Feiras e mafuás”, in F. de A. Barbosa (org.). *Obras de Lima Barreto*. Vol. X. São Paulo: Brasiliense, 1956d.
- _____. “Vida urbana”, in F. de A. Barbosa (org.). *Obras de Lima Barreto*. Vol. XI. São Paulo: Brasiliense, 1956e.
- _____. “Marginália”, in F. de A. Barbosa (org.). *Obras de Lima Barreto*. Vol. XII. São Paulo: Brasiliense, 1956f.
- _____. “Impressões de leitura”, in F. de A. Barbosa (org.). *Obras de Lima Barreto*. Vol. XIII. São Paulo: Brasiliense, 1956g.
- _____. “Diário íntimo”, in F. de A. Barbosa (org.). *Obras de Lima Barreto*. Vol. XIV. São Paulo: Brasiliense, 1956h.
- _____. “Correspondência, ativa e passiva”. 1º tomo. In F. de A. Barbosa. *Obras de Lima Barreto*. Vol. XVI. São Paulo: Brasiliense, 1956i.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CARVALHO, J. M. de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ENGEL, M. G. “Os intelectuais, o nacional e o popular (Rio de Janeiro, 1890-1910)”. *História Social*. Campinas, vol. 11, 2005, pp. 211-26.
- GOMES, A. L.; LOYOLLA, D. do N. “Impressões teatrais: o olhar (marginal) de Lima Barreto sobre o teatro”. *RAÍDO*, vol. 5, 2011, pp. 243-61. DOI: 10.1590/S0101-31732001000100002.
- KURZ, G. T. *Gênese, gesto: os manuscritos de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2023.
- _____. “Ler os manuscritos de Lima Barreto”. *Manuscrita*, São Paulo, vol. 1, 2020, pp. 112-23.

MACIEL, P.; SCHWARCZ, L. M.. “O teatro brasileiro nas crônicas de Lima Barreto (1911-1921)”. *Sala Preta*, São Paulo, vol. 19, n. 2, 2019, pp. 64-85. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i2p64-85. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/156280>. Acesso em: 27 fev. 2025.

MARQUES, D. “Teatro de intervenção: um resgate necessário (o teatro de revista e a política)”. *Trans/Form/Ação*. Vol. 24(1), 2001, p. 41-6.

NEGREIROS, C. “Rio de retalhos nos cadernos de Lima Barreto”, in C. Negreiros, F. Oliveira, R. Gens (orgs.). *Belle Époque: a cidade e a experiência da modernidade*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

_____. “Retalhos”, in _____. *Lima Barreto em quatro tempos*. Relicário: Belo Horizonte, 2019, pp. 139-56.

SCHWARCZ, L. M. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2003

SILVA, M. P. *A Hélade e o subúrbio: confrontos literários na Belle Époque Carioca*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SÜSSEKIND, F. *O negro como Arlequim: teatro & discriminação*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1982.

A paisagem literária de Lima Barreto: um diálogo com a cidade do Rio de Janeiro

CAMILA DE CARVALHO SANTANA

Introdução

○ espaço pode ser compreendido como um lugar ou um ponto, seja ele de início, meio ou partida, para o desenvolvimento de uma ação. Ele se desenvolve de acordo com a sucessão de ações, como exige a narração, contando com alguns fatores para enriquecer o enredo e entreter o ouvinte, mas, dentro da estrutura tradicional de narrativa, apesar de ser um elemento essencial, não é o mais importante. Entretanto, neste artigo, ele será o ponto central da literatura carioca do início do século XX.

Assim como o espaço físico frequentemente inspira a criação de cenários ficcionais, a paisagem transcende seu papel de elemento narrativo e torna-se a expressão de uma construção cultural e social. Nesse contexto, compreender a evolução da cidade do Rio de Janeiro — considerada por alguns como um progresso — exige também a análise de outro fator essencial: o tempo.

Pouquíssimos autores dedicaram-se com tanto cuidado, consideração e crítica como Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) a escrever sobre as ruas, vielas, transportes públicos e habitantes da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Portanto, será a prosa desse autor que guiará o olhar para o suposto avanço urbano em movimento do início do século XX.

Outros grandes escritores, como Machado de Assis (1839-1908), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e João do Rio (1881-1921), também dedicaram-se a narrar tal cidade em tempos semelhantes ao autor de *Recordações do escrivo Isaias Caminha* (1909). Contudo, aqui, será analisada a perspectiva de Lima Barreto sobre alguns bairros, principalmente os que constituem a área suburbana, o que, justamente, torna esse olhar tão único para a cidade carioca e corrobora com o que Níncia Teixeira (2008)

escreve em “Imagens urbanas da cena escrita — Machado de Assis e Lima Barreto: um Rio de Janeiro escrito a quatro mãos”:

A cidade textual resulta das formas de olhar a cidade real. A cidade real, por sua vez, dilui-se na voz dos artistas, estabelecendo um jogo produtor de sentido que permite ver o invisível. A visão do artista induz a pensar o urbano como representação (Teixeira, 2008, p. 2).

Foi exatamente devido a essa concepção de “ver o invisível” que houve o silenciamento dos meios de comunicação da época para com os textos publicados por Lima Barreto, que esperava melhor recepção do público e da imprensa, o que não ocorreu. Suas obras eram pouco divulgadas e difundidas, por causa da recusa das grandes mídias em evidenciar as críticas, causando prejuízo econômico e desânimo para aquele que tinha como sonho viver da literatura. É o que ele mesmo aponta em 1919, no próprio *Diário de hospício* (1993):

O aparecimento do meu primeiro livro não me deu grande satisfação. Esperava que o atacassem, que o descompusessem e eu, por isso, tendo o dever de revidar, cobraria novas forças; mas tal não se deu; calaram-se uns e os que dele trataram o elogiaram. A minha dor ou as minhas dores aumentavam ainda; e, cheio de dívidas, sem saber como pagá-las, o J. M. aconselhou-me que escrevesse um livro e o levasse a ser publicado no *Jornal do Comércio*. Assim o fiz. Pus-me em casa dois meses e escrevi o livro. Saiu na edição da tarde e ninguém o leu, e só veio a fazer sucesso, para mim inesperado, quando o publiquei em livro. Desalentado e desanimado sentindo que eu não podia dar nenhuma satisfação àqueles que me instruíram tão generosamente, nem mesmo formando-me, não tendo nenhuma ambição política, administrativa, via escapar-se por falta de habilidade [...] (Barreto, 1993, p. 36)

Logo, as obras não canônicas são fundamentais para revelar a pluralidade de uma época, pois destacam fenômenos como anacronia, desatualização deliberada, polícromia e heterocronia dentro de um mesmo contexto cultural. No passado, havia pouco espaço para que pessoas não brancas expressassem suas vivências de acordo com a realidade interna do país. Quando esse espaço de fala se amplia, a representatividade se consolida na literatura. Esse foi um dos objetivos de Lima Barreto ao retratar os subúrbios cariocas e os diferentes níveis de cidadania no processo de modernização do Rio de Janeiro.

Afonso Henriques de Lima Barreto

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em 13 de maio de 1881, sete anos antes da assinatura da Lei Áurea. Embora essa lei tenha abolido a escravidão no Brasil, não trouxe medidas efetivas para a integração dos negros libertos, perpetuando tradições escravistas e a insegurança social para eles e seus descendentes. Neto de escravos, Lima Barreto viveu de perto a questão do racismo, enfrentando o isolamento intelectual ao longo de sua vida.

Nos mesmos dia e mês da abolição da escravidão no Brasil, mas exatos sete anos antes. Aí estava uma coincidência de datas que para o futuro escritor faria toda a diferença: a ideia de liberdade significava um divisor de águas não só para a história do país como para o projeto literário que Lima pretendeu realizar. Segundo ele, o fim do cativeiro e a conquista da liberdade eram troféus difíceis de guardar, sobretudo numa nação que admitiu escravos em todo o seu território durante quatro longos séculos. A data de nascimento no caso dele era, portanto, mero acaso; mas, quem sabe, premonição (Schwarcz, 2017, p. 21).

Seu pai, João Henriques de Lima Barreto, após a queda da monarquia e início do regime republicano, perdeu o emprego como tipógrafo e tornou-se funcionário

administrativo da Colônia de Alienados na Ilha do Governador. Foi lá que João Henriques morou com a família, onde trabalhou como administrador e teve o pior surto psicótico, como apresenta Schwarcz: “Em março de 1890 — logo depois da proclamação da República —, para não ficar desempregado, o pai de Lima foi obrigado a se reinventar: tornou-se escrivão e em seguida almoxarife das Colônias de Alienados da Ilha do Governador” (Schwarcz, 2017, p. 79).

A partir daí, a loucura não sairia mais da vida do escritor, que aprendeu a conviver com os alienados em seus finais de semana no Morro do Caricó, até que, devido às dificuldades no trabalho, seu pai teve surtos de nervos que se agravaram e o incapacitaram de voltar a ter uma vida normal. Com isso, iniciando a vida adulta, Lima Barreto decidiu largar o curso de engenharia, o qual só fazia para agradar ao pai, que almejava o status social de ter um filho engenheiro para sustentar a família. A partir de então, o autor prestou concurso para a Secretaria de Guerra, mas sofreu os efeitos da desvalorização da classe social devido ao sufocamento que sentia de ter que trabalhar com algo que não era de seu desejo: amanuense da Secretaria de Guerra. O racismo ficou mais evidente em sua vida, além de ter sofrido as tentativas de apagamento identitário pela cultura de embranquecimento, sendo silenciado pela imprensa da época¹ não só durante a sua vida, mas mesmo décadas depois do seu falecimento (em 1º de novembro de 1922, aos seus 41 anos).

Além das dificuldades profissionais e sociais, Lima Barreto enfrentou inúmeros episódios de racismo ao longo de sua trajetória. Como homem negro em uma sociedade marcada pela desigualdade racial e pelo preconceito estrutural, foi constantemente alvo de ofensas, desprezo e exclusão. Em diversos momentos, a crítica literária da época desmerecia sua obra não por falta de talento, mas por preconceito à sua origem humilde e à sua cor de pele. Nos salões literários, era frequentemente ignorado ou tratado com ironia, sendo visto como alguém que não pertencia à elite intelectual. Além disso, muitas de suas críticas sociais publicadas em jornais eram minimizadas ou apagadas justamente por ele ser um homem negro que fortemente criticava o racismo e a hipocrisia da sociedade carioca do início do século XX. Essa marginalização contribuiu para o sofrimento psíquico do autor e para a solidão que marcou seus últimos anos de vida, como escreve Schwarcz (2017):

¹ Pelo fato de que boa parte dos leitores era branca, os veículos se importavam com a maneira como tais assuntos, como as discriminações no subúrbio, seriam recepcionados, portanto, era mais fácil negar a existência.

Nessas horas, talvez Lima ficcionalizasse a si mesmo, lembrando sua origem, sua cor e outros poucos poetas e literatos afrodescendentes, como Luís Gama e Cruz e Souza, que, como ele, depositaram em suas líricas a revolta da exclusão, a denúncia da violência praticada contra mulheres e em especial as negras, as persistências da escravidão no cotidiano pretensamente livre da República, a loucura como expressão do inconformismo (Schwarcz, 2017, p. 463).

Sua literatura era marcada pela denúncia, isso porque o autor relatava as injustiças e, muitas vezes, fazia textos autobiográficos para descrever os problemas sociais que também vivenciava. Um ato admirável de coragem trazer a marginalização como tema de seus escritos, o que causou, diversas vezes, a recusa dos leitores na época.²

O *Triste fim de Policarpo Quaresma*, sua obra mais marcante, segundo a escritora Lília Schwarcz em alguma de suas palestras, poderia ser também a imagem do “triste visionário” que Lima Barreto foi. Isso porque a solidão por ser um homem negro, além do alcoolismo e da depressão, foram os fatores cruciais para suas duas internações em hospitais psiquiátricos.

Dessa forma, a identidade barretiana enfrenta quatro formas de silenciamento: a opressão decorrente do diagnóstico de loucura, que restringe a voz e o direito à razão do internado; o desprezo pela literatura de urgência, voltada à denúncia dos abusos sociais; e o preconceito racial, que o excluiu de muitos espaços devido à sua cor e à desigualdade econômica.

Breve estudo do discurso

O vasto conhecimento de Volóchinov é necessário nesta pesquisa, pois ressalta a relevância de analisar as palavras em seu contexto social e histórico para entender as dinâmicas que formam as sociedades e as formas como as pessoas interagem e resistem a elas. Este é o propósito ao examinar as crônicas de Lima Barreto: compreender

² Outro exemplo de tentativa de silenciamento do autor foram as rejeições vindas da Academia Brasileira de Letras em relação à sua candidatura para tornar-se um imortal.

o movimento e as repercussões da modernização da cidade do Rio de Janeiro. Assim, segundo o teórico russo,

Cada época e cada grupo social possui o seu próprio repertório de formas discursivas da comunicação ideológica cotidiana. Cada grupo de formas homogêneas, ou seja, cada gênero discursivo cotidiano, possui seu próprio conjunto de temas (Volóchinov, 2017, p. 109).

Sendo assim, a língua é mutável e flexível para se adaptar a cada situação em que estiver inserida. Dessa maneira, nas interações cotidianas, emergem gêneros discursivos com formas relativamente estáveis. Cada gênero é caracterizado por um grupo de temas, isto é, os tópicos e insatisfações que são característicos de cada situação. Logo, de acordo com Volóchinov e o Círculo de Bakhtin, a linguagem não é apenas um canal de comunicação, mas um terreno de conflito ideológico no qual diversos grupos sociais e períodos históricos compartilham e confrontam seus valores e perspectivas de mundo através de seus gêneros discursivos.

Ao estudar conceitos do formalismo russo, surpreendentemente, é possível enxergar tais conceitos na literatura limiana, uma vez que a obra do escritor carioca está fortemente ligada às desigualdades sociais e ao efeito da modernidade nas comunidades marginalizadas da cidade. O autor emprega em suas histórias, muitas vezes, uma linguagem que espelha os conflitos ideológicos entre a elite e os grupos marginalizados de maneira acessível ao grande público.

Barreto aprecia os gêneros de discurso populares, tais como as conversas na rua, os relatos orais e os registros do dia a dia dos subúrbios, rompendo com os gêneros literários idealizados e elitistas de seu momento literário. Ademais, a literatura barretiliana é um ataque direto às reformas urbanas do Rio de Janeiro, que, sob a justificativa de modernização, expulsaram os menos favorecidos para os subúrbios e intensificaram as disparidades sociais. Assim, Lima Barreto interpreta a modernidade como um plano que favorece a elite em detrimento da marginalização dos pobres.

Também é interessante lembrar que o teórico russo Volóchinov enxerga a linguagem como um campo de conflito em que diversos grupos sociais expressam e desafiam ideologias predominantes. Corroborando com tal tese, Lima Barreto, ao privi-

legiar personagens marginalizados e utilizar uma linguagem simples e compreensível, estabelece uma resistência às normas literárias da elite, dando destaque às vivências e às falas de indivíduos comuns, mesmo que para isso recebesse muitas críticas. Sendo assim, é oportuno citar Volóchinov quando escreve que “um tema ideológico sempre recebe uma ênfase social. É claro que todas essas ênfases sociais dos temas ideológicos penetram também na consciência individual que, como sabemos, é totalmente ideológica” (Volóchinov, 2017, p. 111).

Concluindo, ao expressar percepções internas, não há transição de uma realidade para outra totalmente diferente. A experiência e sua manifestação fazem parte do mesmo âmbito de existência, isto é, permanecem interligadas e coerentes dentro de uma mesma “qualidade”. Ou seja, a conversão de uma experiência interior em manifestação exterior é um processo constante e interligado, sem interrupção essencial. Ainda que o meio de expressão seja alterado, o processo continua dentro dos limites do sistema de signos e da comunicação humana. Portanto, observar a cidade através dos olhos de Lima Barreto ainda é observar o Rio de Janeiro, porém sob um novo ponto de vista, pois como justifica Volóchinov: “Desse modo, entre a vivência interior e a sua expressão não há um salto, não há uma passagem de uma qualidade da realidade para outra. A passagem da vivência para a sua expressão exterior se realiza nos limites de uma mesma qualidade e representa uma passagem quantitativa” (Volóchinov, 2017, p. 120).

O espaço e a fronteira

Existem várias áreas na semiótica e no estudo do espaço na cultura e na literatura, como a semiótica urbana e a semiótica da cultura. A semiótica define-se pela análise da comunicação dentro de uma sociedade; essa pode ser realizada de diferentes formas, a partir de vários fatores que influenciam esse sistema de interação. Assim, palavras, símbolos e imagens são utilizados para agregar as relações entre os signos, seus significados e os usuários desses signos.

Já o conceito de semiosfera foi estudado por Iúri Lotman, semioticista e especialista em literatura e cultura russa, o qual argumentava que a semiosfera se refere ao espaço cultural onde a comunicação e a troca semiótica se desenvolvem (Lotman, 2016, p. 246). Assim, é na semiosfera que a cultura e as suas diferentes linguagens

criam um ambiente no qual os signos circulam e são interpretados, uma vez que é um espaço heterogêneo e dinâmico, devido à diversidade das áreas em que exerce poder, sejam elas os centros e as periferias e suas diversidades linguísticas e estruturais.

Dessa forma, são esses dois, semiótica — estudo dos signos e dos processos de significação na literatura — e a semiosfera — espaço cultural e comunicativo onde ocorrem a troca e a interpretação de signos, sendo uma, ciência, e o outro, é um termo dentro dela, formulado por Lotman — que guiarão a análise das escolhas linguísticas e descritivas do espaço urbano na literatura barretiana.

No ensaio “O conceito de fronteira” (2016), Lotman especifica os limites territoriais reais relacionados às fronteiras espaciais interligadas à semiosfera e as divergências sobre as estruturas dos centros de povoamento e as periferias, locais onde se encontram cidadãos marginalizados do poder monetário. Este último é o local dos subúrbios carentes que circundam os centros urbanos, como expõe o autor:

Na periferia se encontram os grupos sociais menos valorizados. Aqueles que se encontram abaixo da linha de valorização social localizam-se nos limites do subúrbio; a própria etimologia da palavra “subúrbio” designa o lugar “sob urbe”, isto é, próximo à cidade, na sua linha fronteira. Na orientação vertical, esse lugar será ocupado por sótãos e porões e, na cidade moderna, pelo metrô. [...] Nas cidades, os lugares fronteiros incluem também os locais públicos, como estádios e cemitérios (Lotman, 2016, pp. 255-6).

Esses lugares fronteiros entre o lado A e o lado B da cidade incluem cemitérios, locais recorrentes nos textos de Lima Barreto, como “Os enterros de Inhaúma”. Mas há também um conto chamado “O cemitério” em que o narrador, durante um passeio próximo a um cemitério, observa os túmulos e atribui aos mortos movimentos, como se tivessem emoções e comportamentos próprios do ser vivo. Ao descrever as sepulturas empilhadas e lutando por espaço, Lima Barreto sugere uma metáfora para as relações humanas em vida, como disputas e proximidades. Além disso, descreve o status social dos falecidos, como se a classe social influenciasse, ainda que a morte igualasse a todos, independente de suas condições sociais em vida e da efemerida-

de. Esses túmulos arrogantes e vaidosos contrastam com os pobres e humildes, pois, mesmo na morte, há uma insistência simbólica em manter a vaidade das distinções de status e fortuna dividindo o mesmo espaço, antes uma cidade em desenvolvimento, agora, um cemitério. Tais análises podem ser encontradas, por exemplo, no seguinte fragmento do texto de Lima:

Pelas ruas de túmulos, fomos calados. Eu olhava vagamente aquela multidão de sepulturas, que trepavam, tocavam-se, lutavam por espaço, na estreiteza da vaga e nas encostas das colinas aos lados. Algumas pareciam se olhar com afeto, roçando-se amigavelmente; em outras, transparecia a repugnância de estarem juntas. Havia solicitações incompreensíveis e também repulsões e antipatias; havia túmulos arrogantes, imponentes, vaidosos e pobres e humildes; e, em todos, resumava o esforço extraordinário para escapar ao nivelamento da morte, ao apagamento que ela traz às condições e às fortunas (Barreto, 1957, p. 304).

Ainda em “O conceito de fronteira”, o semioticista disserta sobre a autodescrição metaestrutural do centro da cultura para a linguagem, que resulta em uma transformação do ambiente. Para começar, é necessário entender que a metaestruturação é o modo como a metalinguística utiliza mecanismos internos para refletir sobre suas próprias estruturas e processos de significação, a fim de gerar pensamento crítico. É o código sendo usado não só para falar dele mesmo, mas também para descrever as variações situacionais em que se encontra de forma a refletir sobre o uso desse e também o espaço em que está inserido.

Esse mecanismo cultural, embora de grande importância para a geração de pensamento crítico, dependendo do tempo e espaço em que for criado, pode propiciar desconforto. Na periferia, essa prática se torna conflitante quando foge da norma vigente, se apropriando da semiótica para adequá-la de acordo com as perspectivas e situações de uso. Conflitantes, pois quebram o padrão normativo para escreverem e falarem sobre um lugar excluído, por exemplo, mas com a visão de alguém que não se dirige para ou de fora, mas mantém a familiaridade com tal realidade. Portanto, tal

desconforto pode surgir tanto de dentro da periferia ao romper com regras internas quanto de fora ao romper com instituições dominantes.

O tempo e os cronotopos

A transição do século XIX para o XX, no Brasil, foi um período de intensas mudanças históricas, políticas, sociais e econômicas que tiveram um impacto significativo na literatura e nas manifestações culturais da época, como a abolição da escravidão (1888) e a proclamação da República (1889). Entre os temas abordados estavam também a urbanização e a industrialização na virada do século XIX para o XX e, em particular, o aumento rápido da urbanização e da industrialização na cidade do Rio de Janeiro em decorrência da implementação do projeto de melhoramentos da cidade, chamado popularmente de Bota Abaixo (1903) do então prefeito Pereira Passos.

Em *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*, Mikhail Bakhtin refletiu sobre a manifestação do tempo e do espaço nas obras literárias. O *cronotopo*, termo cunhado por ele, é definido como a relação dinâmica entre o tempo (*cronos*) e o espaço (*topos*) presente em narrativas e discursos, e que também se manifesta na descrição urbana, ou seja, é o modo como o tempo e o espaço funcionam dentro de um texto literário.

Nesta perspectiva, Antonio Candido, no ensaio “A literatura e a formação do homem” (1999), explora como a literatura é capaz de formar a nossa compreensão da realidade e da condição humana. O autor explicita que, para entender bem uma obra literária, precisamos compreender como ela é formada pelo seu contexto, seja ele histórico, social ou cultural. Uma obra literária se desenvolve a partir desse contexto, mas, ao mesmo tempo, consegue existir de forma independente dele, pois ela é influenciada pelo seu entorno, mas também ganha vida própria. Além disso, a fantasia quase nunca é pura. Ela se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos, ou seja, segundo Candido (1999), não é algo completamente inventado ou desvinculado da realidade. Pelo contrário, ela está sempre relacionada a elementos reais, logo, a literatura, mesmo quando parece fantasiosa, está sempre dialogando com a realidade.

Com isso, ao percebermos que a fantasia está sempre conectada com o real, podemos começar a pensar sobre o papel da literatura. Ela não consiste apenas no entretenimento, mas também em uma forma de refletir e entender melhor o mundo e a experiência humana, como argumenta o crítico: “Isto posto, podemos abordar o problema da função da literatura como representação de uma dada realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade” (Candido, 1999, p. 86). Portanto, a literatura nos ajuda a entender melhor essa realidade e é ela que nos oferece uma visão mais profunda e inteligível do mundo em que vivemos, de forma indissociável, como podemos visualizar na crônica “15 de novembro” (publicada na revista *Careta* em 26 de novembro de 1921 e presente na obra *Marginália*, de 1953):

Escrevo esta no dia seguinte ao do aniversário da proclamação da República. Não fui à cidade, e deixei-me ficar pelos arredores da casa em que moro, num subúrbio distante. Não ouvi nem sequer as salvas da pragmática; e, hoje, nem sequer li a notícia das festas comemorativas que se realizaram. Entretanto, li com tristeza a notícia da morte da princesa Isabel. Embora eu não a julgue com o entusiasmo de panegírico dos jornais, não posso deixar de confessar que simpatizo com essa eminente senhora. Veio, entretanto, a vontade de lembrar-me o estado atual do Brasil, depois de trinta e dois anos de República. Isso me acudiu porque topei com as palavras de compaixão do Sr. Ciro de Azevedo pelo estado de miséria em que se acha o grosso da população do antigo Império Austríaco. Eu me comovi com a exposição do Dr. Ciro, mas me lembrei ao mesmo tempo do aspecto da Favela do Salgueiro e outras passagens pitorescas desta cidade.

Em seguida, lembrei-me de que o eminente Sr. Prefeito quer cinco mil contos para reconstrução da Avenida Beira-Mar, recentemente esborrachada pelo mar. Vi em tudo isso a República; e não sei por quê, mas vi.

Não será, pensei de mim para mim, que a República é o regime da fachada, da ostentação, do falso brilho e luxo

de parvenu, tendo como repoussoir a miséria geral? (Barreto, 1953, p. 2).

O processo de proclamação da República foi conduzido por militares, resultando em uma era de grande influência das Forças Armadas na política. Lima Barreto, sempre desconfiado do poder militar, emprega sua literatura para denunciar a concentração de poder e a marginalização da população nas decisões políticas. Além disso, como escritor negro, possuía uma percepção apurada das injustiças sociais e raciais que persistiam durante a República. Já na crônica “As enchentes” (publicada em *Vida urbana*, 1956), por exemplo, ele critica a má gestão municipal de Passos em relação às inundações que ocorriam durante as chuvas de verão e paralisavam toda a cidade do Rio de Janeiro, fosse pelo tráfego, fosse pelos incidentes às perdas imobiliárias, principalmente dos mais desfavorecidos. Em compensação, o centro, com suas largas avenidas, *squares* e freios elétricos, maquiava uma possível Paris dos trópicos. O escritor, com o seu estilo irônico, ainda escreveu que a resolução do tal distúrbio não deveria ser de difícil compreensão, bem mais para os engenheiros civis municipais. E termina argumentando:

O Prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descurou completamente de solucionar esse defeito do nosso Rio. Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social (Barreto, 1953, p. 11).

Assim, parafraseando Nicolau Sevcenko em *Literatura como missão — Tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (1999), tanto Euclides da Cunha (*Os sertões*, 1902) quanto Lima Barreto concentraram suas obras em torno de uma problemática social que se tornou o elemento central de todo o seu corpo literário. Esse elemento foi o responsável, em grande medida, pela negligência do tema amoroso tradicional em suas escritas, ou seja, tanto Euclides da Cunha quanto Lima Barreto escolheram tratar de assuntos sociais complexos em suas obras, o que teve um impacto direto nas temáticas que abordaram — ou, neste caso, deixaram de abordar. Dessa

forma, esses escritores não priorizaram as narrativas focadas em histórias de amor, frequentes na literatura daquele período, como o foco principal de suas criações literárias.

Memória dos subúrbios e das periferias

Citando Soto em *Subúrbio, periferia e vida cotidiana* (2008, p. 110), no Rio de Janeiro, a palavra subúrbio perdeu sua significação total ao indicar apenas os bairros longínquos do centro urbano que são ligados pelo trem e onde mora a população desvalorizada. Na mesma perspectiva, o núcleo econômico e sua antagônica periferia são a apresentação das consequências de uma modernidade que gera desigualdades de classe.

Relembrando Lotman, a periferia não está hierarquicamente acima do centro. Em contrapartida, o centro tende à estagnação, fossilização e morte, enquanto a periferia, a área fronteira, é dinâmica e vibrante. Ela é a responsável por dar vida ao espaço semiótico conhecido por Lotman como semiosfera. Tal fato já era mencionado por Lima Barreto, em seu tempo, que discutia essa distinção da modernidade da cidade do Rio de Janeiro direcionada apenas àqueles que tinham o capital financeiro e status social privilegiado, como, por exemplo, na crônica “Botafogo e os pró-homens” (1956): “O resto do Rio não existe; mas paga imposto. O Rio é Botafogo; o resto é a cidade indígena, a cidade negra”.

Essa aplicação de riqueza e pobreza, como argumenta Soto, também apresenta-se em escala internacional, de acordo com a qual os países ricos seriam os países centrais e os países pobres, os periféricos. Contudo, é importante entender a diferença entre os termos de periferia e de subúrbio encontrada no artigo:

A noção de subúrbio contém uma nova concepção de espaço, uma nova sociabilidade, onde ocorre a ruptura e a transição para a modernidade da cidade. O subúrbio representa o ser dividido entre o urbano e o propriamente rural. Um conceito que não teve até hoje relevância no mundo acadêmico e foi substituído pela noção de periferia que é seu contrário. Na periferia se concretiza a subordinação da cidade e da urba-

nização à renda da terra. Como disse Martins “a periferia é a negação das promessas transformadoras, emancipadoras, civilizadoras e até revolucionárias do urbano, do modo de vida urbano e da urbanização” (Soto, 2008, p. 109-10).

Na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, é possível perceber com clareza o início do processo de favelização e de transformação de subúrbios em periferias com a modernização estrutural e social do município realizada pelo então prefeito Pereira Passos e posteriormente por Carlos Sampaio. Logo, com a intenção de produzir uma higienização social em favor do enriquecimento de uma estética burguesa, foram feitas obras evidenciando a desigualdade social, levando ainda mais à margem os cariocas pobres.

Esse espaço periférico era formado por trabalhadores e imigrantes que se deslocavam diariamente e muito cedo para que conseguissem chegar ao trabalho, que ficava em uma zona mais privilegiada da cidade. Essa travessia era feita por trens, transportes públicos muito presentes nos textos de Lima Barreto, em que explorava essa temática. Ele mesmo era um desses habitantes do subúrbio que diariamente se deslocava para o centro. É evidente, portanto, que o nascimento de sua obra deve-se principalmente às observações feitas enquanto viajava pela cidade em trens e bondes.

A cidade

Ao falar sobre a cidade, usamos dois fenômenos inteiramente humanos: a linguagem e a sociedade. Ao retratar um local na literatura e todos os fenômenos que designam aquele espaço como um lugar social e organizado de pertencimento, estamos misturando a ficção com os traços das vivências reais, ou ao menos a perspectiva do autor sobre aquela realidade.

É necessário salientar, obviamente, que o ponto de vista de quem escreve influencia na descrição do ambiente. Na verdade, o que recebemos pela literatura não é a cidade, mas um retrato, uma representação de ruas, ruelas, vilas, bairros do centro e dos subúrbios de acordo com a intenção que o autor busca evidenciar e como ele vive naquele tempo-espaço. Ainda assim, é possível, dentro dessa subjetividade, comparar os fatos e compreender o que é narrado e o que é descrito. Visto isso, comparar o que

é descrito nas crônicas urbanas de Lima Barreto com a análise histórica da época é uma possibilidade de entendimento e estudo de como era a cidade coração do Brasil do início do século XX.

Para a escritora de *Ler a cidade — O Rio de Janeiro na obra de Lima Barreto* (2020), Juliane Medeiros, a maneira como é descrito o espaço urbano nas obras não é apenas uma cópia da realidade, mas uma forma de criar significados e transmitir informações sobre aquela cidade a partir da vivência crítica de quem escreve.

Para mais, é sempre importante ter em mente que o objeto é a cidade em modernização e o quanto isso pode ser inovador e também assustador, dependendo da faceta do discurso. Como o projeto de modernização não alcançou a todos, na verdade seguiu o projeto de limpeza social, não há uma visão coletiva comum, logo, o que é passado na literatura de Lima Barreto é destinado a uma parcela minoritária da população, dando visibilidade a ela. Neste caso, as obras deste afro-literato são como conectores de algo artístico com realidades suprimidas, como é possível observar a partir da citação a seguir:

O imaginário urbano é produto de uma visão de mundo e de uma construção coletiva, por meio de “uma cultura comum e uma natureza psicológica básica” (Lynch, 2014, p. 15). Compreender a literatura, como uma obra de arte, “seria compreender a visão do mundo própria do grupo social a partir do qual ou em intenção do qual o artista teria composto a sua obra” (Bourdieu, 1996, p. 235-236). Portanto, como conector, o imaginário urbano faz parte de um processo cognitivo que envolve a percepção do lugar e as diferentes intenções de construção social e reflexões a partir do seu contexto de inserção (Medeiros, 2020, p. 40).

Essa segregação também influenciou a dinâmica social da cidade. As áreas centrais passaram a ser associadas ao poder, à cultura e à modernidade, enquanto os subúrbios e periferias ficaram marcados pelo estigma da pobreza e do atraso. Essa estrutura urbana, fruto das reformas do início do século XX, estabeleceu um padrão de desigualdade que se perpetuou ao longo das décadas, influenciando a forma como o

Rio de Janeiro se desenvolveu. Tal afirmação é corroborada pelas palavras de Carmem Lúcia Negreiros em *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*:

“Dar à cidade um aspecto digno” implicava, de fato, a promoção do produto cidade, quer interna, quer externamente. Internamente, torna-se a cidade, ao mesmo tempo, mercadoria a ser real e potencialmente valorizada e, para os seus habitantes, objeto de consumo: serão excluídos os de baixa renda da fruição desse produto e afastados para áreas mais distantes (Negreiros, 1995, p. 69).

O Rio de Janeiro e a modernização

O início do século XX marcou um período de profundas transformações na cidade do Rio de Janeiro, impulsionadas pelo processo de modernização urbanística liderado pelo então prefeito Francisco Pereira Passos. Com uma visão inspirada na remodelação de Paris conduzida pelo barão Haussmann, Pereira Passos buscava transformar o Rio de Janeiro na “Paris dos Trópicos”, um modelo de modernidade e civilização. Entre as obras mais emblemáticas, destaca-se a criação da Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco), que cortou o centro da cidade, simbolizando o novo e moderno Rio de Janeiro que Pereira Passos desejava.

Após a abolição da escravidão em 1888, com a promulgação da Lei Áurea, os negros libertos enfrentaram um novo desafio: a busca por moradia em uma sociedade que ainda os marginalizava. Sem acesso a empregos formais e sem políticas públicas que os integrassem efetivamente à nova realidade, muitos ex-escravos e outros grupos marginalizados buscaram habitação em áreas precárias e afastadas dos centros urbanos. Os cortiços, grandes habitações coletivas que cresciam nos bairros centrais do Rio de Janeiro, tornaram-se uma das poucas opções viáveis para essas populações. Contudo, o crescimento desordenado desses cortiços gerou preocupações entre as elites políticas e econômicas da época, que viam nesses espaços uma ameaça à saúde pública e à ordem social. A cidade, que se tornava cada vez mais um centro econômico e cultural de importância nacional, precisava,

segundo essa visão elitista, ser embelezada e modernizada para refletir sua crescente relevância.

A demolição do cortiço Cabeça de Porco, em 1893, é um exemplo marcante desse processo. O cortiço, um dos maiores e mais conhecidos do Rio de Janeiro, abrigava centenas de famílias que, após sua destruição, não tiveram outra alternativa senão erguer moradias improvisadas em terrenos íngremes e de difícil acesso, como o Morro da Providência. Segundo Cardoso, o local

foi demolido em janeiro de 1893, seguindo-se a uma campanha anticortiços inflamada pelo sucesso do romance *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Ao denunciar as más condições das moradias populares, o livro atçou a percepção de uma relação causal entre insalubridade e imoralidade. O clamor público serviu de contexto para que o prefeito Cândido Barata Ribeiro mandasse arrasar o complexo, considerado um foco de doença e miséria. O Cabeça de Porco ficava ao pé do morro da Providência, colina situada entre o porto, ao norte, e a estação terminal da Estrada de Ferro Central do Brasil, logo ao sul (Cardoso, 2022, p. 47).

Esse movimento de expulsão das populações pobres do centro urbano ficou conhecido como “higienização social”. A intenção era afastar do centro da cidade os elementos considerados indesejáveis — os pobres, os negros e os trabalhadores informais — para criar uma imagem de modernidade e civilidade que pudesse ser exibida aos olhos do mundo.

As reformas do então prefeito, ao expulsarem as populações pobres dos bairros centrais, contribuíram diretamente para o surgimento e a consolidação das favelas no Rio de Janeiro. Sem acesso a moradias dignas e com poucos recursos, os desalojados dos cortiços começaram a ocupar os morros próximos ao centro, onde construíram habitações improvisadas que logo se multiplicaram em colinas semeadas por uma grande vegetação com espinhos e flores brancas, cujas sementes lembram fava, formando as primeiras favelas. Assim, a favelização marcou o início de um problema social que persiste até hoje no Rio de Janeiro, evidenciando as

consequências maléficas de um modelo de urbanização que privilegiou a estética e a modernidade seletiva em detrimento do bem-estar social, como Lima Barreto escreveu em *Botafogo e os pró-homens*.

De uns tempos a esta parte — e isto só data dos meados da república — tomou-se dos nossos dirigentes e mais magnatas uma vaidade singular: a vaidade de Botafogo e adjacências. O resto do Rio não existe; mas paga imposto. O Rio é Botafogo; o resto é a cidade indígena, a cidade negra. Não merece a mais simples mirada...

Um cidadão lembra-se que nós não temos um Chantilly, um Epson, um Palermo, isto é, um prado de corridas *comme il faut* — logo ele aventa a ideia ao governo construí-lo, como se fosse coisa de utilidade geral, e concomitantemente indica o local: o Leblon — um areal!

A cidade pela perspectiva de Lima Barreto ao longo de suas crônicas

Em *A modernidade predatória nas crônicas de Lima Barreto*, Dias (2015) nos orienta a entender como os subúrbios foram deixados de lado e negligenciados na política urbana. Na época, falava-se muito em modernizar a cidade e o país, mas os subúrbios eram praticamente abandonados, com uma administração precária e um desenvolvimento incerto, principalmente impulsionado pela iniciativa privada. Porém, Lima Barreto, com sua escrita, explorou profundamente o poder político e econômico da Primeira República, revelando as contradições de um país que aspirava à modernidade, mas ainda estava preso a um passado obscuro e pouco democrático, do qual a República prometia se desvincular, como cita Dias.

A situação de abandono e esquecimento dos subúrbios ajuda o leitor do passado e do presente a ter uma ideia nítida do tamanho do engano da suposta racionalidade sustentadora da lógica encerrada nas concepções de modernidade do início do

século XX. O subúrbio descrito no texto de Lima Barreto não é apenas o lugar dos esquecidos. Ele é também o lugar em que o capital financeiro — muitas vezes com a conivência do poder público — dita a velocidade do progresso, naturalmente de acordo com seus interesses (Dias, 2015, p. 12).

Logo, para auxiliar com uma melhoria cultural da realidade em que estava inserido um povo alienado, em sua grande maioria, o escritor carioca contribuiu significativamente para as práticas de artes, participando ativamente de rodas de conversa, saraus e encontros literários que aconteciam em praças, bares e outros espaços públicos do Rio de Janeiro, além de patrocinar alguns novos escritores menos privilegiados.

Esses eventos eram essenciais para a disseminação da cultura e das artes, pois reuniam pessoas de diferentes origens e classes sociais em um ambiente de troca e aprendizado mútuo, trazendo a representação de uma população esquecida e a representatividade dos marginalizados para o âmbito cultural: os subúrbios cariocas pouco explorados, assim como os personagens, alguns bêbados ou alienados, figuram um novo contexto, dando início à literatura social barretiana, como alega Beatriz Resende (1983).

É evidente que Lima Barreto não está interessado em fornecer fatias de sonho ou analgésicos para as dores de seus personagens ou leitores, talvez por isso lhe façam com frequência a acusação de magoado, revoltado etc. Apesar da dureza com que o social é apresentado existe, porém, possibilidade de resgate da cidadania por uma forma de integração no espaço da cidade (Resende, 1983, pp. 77-8).

Afinal, o espaço descrito é o fruto da perspectiva do autor afro-literato, por meio de algo único de um lugar e personagens cotidianos que até então não eram temáticas da literatura. Por isso, “seu olho agudo de pária fisga as diferenças sociais, aquilo que sentem as pessoas de cor, os pobres e até mesmo as mulheres”, como argumenta o crítico Antonio Candido em *A educação pela noite* (1987, p. 43).

Concluindo, para conhecer a cidade pela perspectiva de Lima Barreto ao longo de suas crônicas é crucial ressaltar que o espaço urbano desse narrador é fruto também

de um prisma afetado por experiências pessoais. Visto isso, em “Imagens urbanas da cena escrita — Machado de Assis e Lima Barreto: um Rio de Janeiro escrito a quatro mãos” (2008), Teixeira explicita que, enquanto Lima adotava uma escrita de confronto, Machado preferia um tom mais reservado, com críticas implícitas, reflexivas e filosóficas, revestidas de ironia sutil e de um ceticismo sorridente.

Na cidade textual de Lima Barreto, prevalece o espírito de revide contra os poderosos, os proprietários de jornais, os fregueses e os políticos. No entanto, nas crônicas de Lima, influi sempre o espírito de humor das situações. Ele se mostra o tipo perfeito do analista social, mas um analista de combate, não se limitando a mostrar os fundos da cena, o que vai pelos bastidores, toma partido, assinala o que há de falso, de mentiroso na linguagem dos outros, diferente de Machado de Assis, que se esquivava de um julgamento direto. A cidade escrita por Lima é vibrante, nas crônicas, o autor se arma da mais terrível ironia, esta não possuía as delicadezas e intenções filosóficas de Machado de Assis, veladas pelo sorriso cético (Teixeira, 2008, p. 6).

O povo de Lima Barreto e João do Rio

João do Rio, pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, (1881-1921), foi um dos escritores e jornalistas mais importantes do Rio de Janeiro no início do século XX. Nasceu em 1881 e ficou famoso por sua escrita, que retratava de maneira vívida a vida urbana, especialmente o cotidiano e os aspectos sociais da cidade. Além disso, João do Rio destacou-se pela sua capacidade de observar o comportamento humano e registrar o Rio de Janeiro em transformação, capturando as múltiplas faces da cidade: suas ruas, seus personagens, a vida boêmia e as desigualdades sociais.

Nas crônicas, João do Rio se especializou em narrar as cenas urbanas do Rio de Janeiro, abordando os tipos humanos, as dinâmicas sociais e as transformações da

cidade, como é possível analisar em “A alma encantadora das ruas” (1908). Já em reportagens, foi um dos precursores do jornalismo literário no Brasil, uma vez que suas crônicas são uma mistura de reportagem e literatura e que ele usava uma linguagem sofisticada, mas acessível, para discutir problemas sociais, hábitos culturais e questões políticas, como diz Brito Broca:

É difícil distinguir nessas páginas escritas quase ao correr da pena, ao trepidar das linotipos e às fumaças de um cigarro, onde termina o jornalismo e começa a literatura. João do Rio conseguia realizar, frequentemente, um acordo entre as duas formas de atividade intelectual (Broca, 1960, p. 249 *apud* Magnoni, 2013).

Por isso, João do Rio e Lima Barreto foram dois dos maiores escritores cariocas de sua época, ambos interessados em registrar o cotidiano e refletir sobre o Rio de Janeiro. No entanto, João do Rio tinha uma linguagem mais sofisticada e rebuscada, muitas vezes influenciada pelo simbolismo e pelo jornalismo literário da época. Ele gostava de narrativas polidas e detalhadas, com uma visão quase antropológica da cidade, recheadas de um conhecimento das classes superiores. Lima Barreto, por outro lado, tinha um estilo mais direto, cru, visto como desleixado, muitas vezes, sarcástico, e suas obras eram carregadas de crítica social e ironia.

Ademais, enquanto João do Rio flertava com a modernidade e o cosmopolitismo, especialmente no que diz respeito à adoção de novas tecnologias e modos de vida, Lima Barreto era muito mais cético em relação ao progresso. Este último via o processo de modernização como excludente, uma ilusão que beneficiava poucos e perpetuava desigualdades. Já João do Rio, embora crítico em alguns pontos, era mais otimista quanto ao futuro urbano, como aponta Engel (2004) em *Modernidade, dominação e resistência: as relações entre capital e trabalho sob a ótica de João do Rio*:

Voltemos às concepções de João do Rio acerca da ausência da capacidade intelectual, que, além da atrofia moral, era, segundo o jornalista, responsável também pela transformação dos trabalhadores braçais em seres inconscientes ou se-

miconscientes e, por isto, resignados. “Homens vindos ao mundo só para fazer estrume”, segundo uma expressão de Dante, os trabalhadores de um modo geral — “carroceiros, lavradores e operários” — são “coisa, pó, nada” e “morrem, muito anonimamente, com uma resignação inconsciente” em “A horrível tragédia”, crônica publicada no jornal *O Paiz*, de 29 de julho de 1916. Opondo-se à ótica da polícia, segundo a qual os estivadores em greve eram “criaturas ferozes”, João do Rio via neles apenas “fisionomias resignadas” (Engel, 2004, p. 16).

Para concluir, um outro caso pode ser exemplificado por Flavia Fernandes de Souza em “A ‘Crise dos criados’ ou a ‘Questão da famulagem’: o serviço doméstico sob a ótica de cronistas cariocas no início do século XX” (2018). Aqui, a pesquisadora explica que a prestação de serviços domésticos do século XIX acabou gerando grande discussão por ser um problema polêmico na sociedade da época que demandava atenção dos poderes públicos.

Há penúria de criados? Não havia há vinte e cinco anos. Mas há vinte e cinco anos tínhamos escravos. O criado tinha por ideal agradar e acabava fazendo parte da família, sem vencimentos. [...] De um lado os criados negros que a abolição estragou dando-lhes a liberdade. Inferiores, alcoólicos, sem ambição, [...] são torpemente carne para prostíbulos, manicômios, sarjetas, são o bagaço da canalha. De outro, os imigrantes, raças fortes, tendo saído dos respectivos países evidentemente com o desejo sempre insatisfeito de enriquecer cada vez mais, e por consequência, transitórios sempre em diversas profissões (Rio, 1911, p. 107).

É crucial ressaltar que João do Rio apenas perpetuou a concepção predominante da época de que as classes menos favorecidas eram perigosas, reforçando o estigma que via a pobreza como um sinal de perigo para a ordem. Mas, no que se refere aos

serviços domésticos prestados no Rio de Janeiro, Souza apresenta uma outra crônica intitulada “Conhecem?”, publicada em 1915, desta vez por Lima Barreto, que, enquanto autor negro, denuncia as formas de exploração e discriminação que reforçam, por exemplo, o racismo.

Logo, apesar de ambos se preocuparem com a modernidade não alcançar todos os cariocas, reforçando ainda mais a desigualdade social, apenas um não era encantado com o sentimento de globalização e inspiração europeia. Se João do Rio via essas mudanças como positivas para o avanço não só da cidade, mas também do país, Barreto enxergava nelas as divergências de tratamento e direitos obtidos pelo povo, mal gestadas pelos governadores.

O autor como função — o narrador urbano

Michel Foucault introduz a noção de função-autor como um mecanismo de controle sobre os discursos, garantindo a apropriação e legitimidade dos textos literários e científicos. Segundo ele, essa função não é uniforme nem fixa, variando histórica e culturalmente. Logo, a função-autor determina as regras que definem quem pode ser considerado um autor e como sua autoridade é reconhecida em diferentes épocas e contextos. Dessa forma, ela influencia a circulação dos discursos, assegurando que certos textos sejam validados e apropriados de acordo com normas sociais e institucionais.

O conceito de função-autor pode ser exemplificado por Lima Barreto, que desafiou as convenções da sua época ao questionar as estruturas de poder em suas obras. Ele explorou temas de identidade e autoria, muitas vezes se colocando como um autor-personagem em seus textos, como em *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Assim, a pesquisadora Beatriz Resende, em “Lima Barreto: a opção pela marginalização” (1983), destaca que a trajetória desse afro-literato foi marcada pela marginalização, refletindo as dificuldades que enfrentou devido à sua posição social e à sua escrita crítica.

O que se pode concluir dessa pesquisa é que a figura do *flâneur*, observador da vida urbana, pode ser associada a Lima Barreto, embora ele não se encaixe na concepção europeia tradicional. Seu olhar atento às ruas do Rio de Janeiro o aproximava des-

sa figura literária, mas com um viés mais engajado e crítico. Ele não apenas registrava o cotidiano urbano, mas denunciava suas injustiças, abordando temas como classe, raça e desigualdade. Assim, sua obra não só revela as contradições da modernidade brasileira, como também ressignifica o papel do narrador urbano, transformando-o em uma voz ativa na luta por justiça social.

Referências bibliográficas

- BARRETO, A. H. de L. *Diário de hospício — o cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1993.
- _____. “Botafogo e os pró-homens”, in *Vida urbana*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1956, p. 259. (Obras de Lima Barreto, vol. XI.)
- CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. Editora Ática, 1989, vol. 1.
- _____. “A literatura e a formação do homem”. *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. esp., 1999, pp. 81-9. Acesso em: 5 jun. 2024.
- CARDOSO, R. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- DIAS, A. “A modernidade predatória nas crônicas de Lima Barreto”. *Cadernos de Letras da UFF — dossiê Literaturas de Língua Portuguesa em Diálogo*, n. 50, 2015, pp. 31-46.
- GOUVEIA ENGEL, M. “Modernidade, dominação e resistência: as relações entre capital e trabalho sob a ótica de João do Rio”. *Tempo*, vol. 9, n. 17, jul. 2004, pp. 1-26. Universidade Federal Fluminense.
- LOTMAN, I. “O conceito de fronteira”, in O. B. Filho. *O espaço literário — textos teóricos*. Uberaba: Editora Ribeirão, 2016.
- MAGNONI, M. S. “Dois Barretos e um Rio de Janeiro”. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, vol. 20, n.1, jan./jun. 2013, pp. 90-101.
- MEDEIROS, J. P. C. de. *Ler a cidade: o Rio de Janeiro na obra de Lima Barreto*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2020.
- NEGREIROS, C. L. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Ed. Tempo, 1995.
- RESENDE, B. “Lima Barreto: a opção pela marginalia”, in R. Schwarz. *Os pobres na literatura brasileira*. Brasiliense, 1983.
- RIBAS BORGES TEIXEIRA, N. C. “Imagens urbanas da cena escrita — Machado de Assis e Lima Barreto: um Rio de Janeiro escrito a quatro mãos”. *Fênix — Revista de História e Estudos Culturais*, jan./fev./mar. 2008, vol. 5, ano V, n. 1. Disponível em: <www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 28 jul. 2024.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão — tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SOUZA, F. F. de. “A ‘Crise dos criados’ ou a ‘Questão da famulagem’: o serviço doméstico sob a ótica de cronistas cariocas no início do século XX”. *Gragoatá*, Niterói, vol. 23, n. 45, jan./abr. 2018, pp. 106-33.

SOTO, W. H. G. “Subúrbio, periferia e vida cotidiana”. *Estudos Sociedade e Agricultura*, abr. 2008, vol. 16, n. 1, pp. 109-31. ISSN 1413-0580.

VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo; ensaio introdutório de Sheila Grillo. São Paulo: Editora 34, 2017.

***A flânerie* de José de Alencar e João do Rio: aproximações e dissonâncias**

FERNANDA BITTENCOURT

○ presente artigo visa traçar um paralelo entre a *flânerie* de José de Alencar, autor de *Ao correr da pena*, série de folhetins publicados entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855 na seção “Páginas Menores” do *Correio Mercantil*, e a de João do Rio, autor de *A alma encantadora das ruas*, sua terceira obra, de 1908, que reúne crônicas publicadas entre 1904 e 1907 no jornal *Gazeta de Notícias* e na revista *Kosmos*. Ambos, em seus respectivos tempos, percorreram as ruas do Rio de Janeiro e descreveram o espaço carioca para o leitor de suas crônicas. Importada do francês *flâneur*, que, segundo o *Dicionário Moderno de Francês-Português* (2012, p. 37.454) significa “ocioso”, “ociosa”, ou “passeante”, a palavra *flânerie*, que é a “passeata” ou a “vadiagem”, vai adquirindo contornos nas diferentes obras e, apesar da mesma nomenclatura e do processo semelhante, pressupõe análise e descrição individuais.

Enquanto José de Alencar (2015, pp. 12-3) registrou a paisagem do Segundo Reinado e os costumes da época, com destaque para “o caminho de São Cristóvão”, que “rivalizava com os aristocráticos passeios da Glória, de Botafogo e São Clemente, no luxo e na concorrência, na animação e até na poeira”, e “as elegantes carruagens, e os grupos dos *gentlemen riders*, cavaleiros por gosto ou por economia”; João do Rio (2012, pp. 13-4) mostrou a construção da modernidade carioca e os conflitos da Belle Époque, adentrando, entre outras, por “ruas da proximidade do mar, ruas viajadas, com a visão de outros horizontes. Abri uma dessas pocilgas que são a parte do seu organismo. Haveis de ver chineses bêbados de ópio, marinheiros embrutecidos pelo álcool, feiticeiras ululando canções sinistras, toda a estranha vida dos portos do mar”.

Situando o leitor historicamente na perspectiva do caminhante, o termo *flâneur* aparece, em 1863, na obra de Baudelaire (2010, p. 19) *O pintor da vida moderna*, mais

precisamente no capítulo “O croqui de costumes”, no qual é caracterizado o artista moderno como “observador, *flâneur*, filósofo”, “às vezes ele é poeta; mais frequentemente, aproxima-se do romancista ou do moralista; ele é o pintor da circunstância e de tudo que ela sugere de eterno”. Para Baudelaire, “toda nação, para sua felicidade e glória, teve alguns homens desse tipo”. No caso do Brasil, escolhemos os dois autores para exemplificar essa afirmação. Em Walter Benjamin (2015, p. 35), na obra *Baudelaire e a modernidade*, no capítulo “O flâneur”, vemos a referência ao fato de a rua transformar-se na casa do *flâneur*, que se sente entre as fachadas dos prédios como o burguês entre as suas quatro paredes. É por ali que ele “deambula” e se oferece como cronista e filósofo. Ele “alimenta-se não somente daquilo que aparece sensivelmente diante de seus olhos, mas muitas vezes do mero saber, de fatos dados, como de alguma coisa experienciada e vivida” (2022, p. 190), trecho esse que pode ser lido em *Paris, a capital do século XIX e outros escritos sobre cidades*, do mesmo autor.

Tomando como ponto de partida a crônica de 29 de setembro, Alencar (2015, p. 31-2) propõe didaticamente a pergunta-chave: “Sabeis o que é a *flânerie*? É o passeio ao ar livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e de impressões”. Para ele, a *flânerie* não produziria apenas “o movimento material, mas também o exercício moral. Tudo no homem passeia: o corpo e a alma, os olhos e a imaginação”. Segundo o autor, o passeio (ou a *flânerie*) é “a distração do pobre, que não tem saraus e reuniões”. Nesse caso, “a boa sociedade não precisa passear; tem à sua disposição muitos divertimentos, e não deve por conseguinte invejar esse mesquinho passatempo do caixeiro e do estudante”.

Por meio da distinção dos espaços sociais, Alencar tece uma crítica de classes, que divide espaço com outros questionamentos na crônica, como quando fala que, enquanto “bonecos e bonecas parisienses”, “macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco”, que o passeio público lhe “parece injustamente votado ao abandono”, quando denuncia “as ruas cheias de lama e as praias imundas” resultando em “nossos irmãos, nossas famílias e nós mesmos vítimas de moléstias provenientes destes focos de infecção”, ou ainda quando anuncia mudanças como “as obras para a iluminação a gás do Passeio Público e alguns reparos e melhoramentos necessários”, comportando-se como aquele que se reporta à população, informando-a sobre os últimos acontecimentos vistos *in loco*. Aqui,

ousamos supor que Alencar tenha sido um dos primeiros a exercer a função a que hoje atribuímos a nomenclatura de repórter no Brasil e desmistificamos a ideia de um Alencar estritamente romântico, destacando um perfil enunciado pelo professor Renato Barros de Castro (2020, pp. 228-9), que destaca “o viés realista com que ele analisa o mundo à sua volta”, tendo seu “esteio na observação direta da realidade, e não necessariamente na fantasia”.

Para Barros de Castro (2020, p. 21), “as crônicas de Alencar são construídas a partir da tríade “caminhar-ver-escrever”, sempre apoiadas em uma análise sobre a realidade”. Para ele, “no cronista iniciante observa-se, de modo claro, o delinear do romancista em formação, a partir de descrições literárias do cotidiano surgidas com a observação atenta de tudo que o cercava” — “um *flâneur* captor de imagens” (Castro, 2020, p. 230-1). Sobre esse romancista embrionário, acrescentamos que a veia descritivo-detalhista e lírica do autor também se anunciava já nas primeiras crônicas, o que pode ser ratificado por passagens como: “Fazia uma bela manhã: céu azul, sol brilhante, viração fresca, ar puro e sereno”; nas metáforas para a “volubilidade” do folhetinista, que passeia entre assuntos de tons diversos, estabelecendo-lhes “ganchos”, tais quais: “sapateiro remendão” e “colibri”; e ainda o metatexto ou a carta ao “caro redator”, na qual o tema do folhetim é a sua própria construção. Todos esses são exemplos de sua lavra já presente nos textos iniciais da carreira jornalística. Sobre esse período, na autobiografia *Como e porque sou romancista*, o autor afirma que a imprensa diária, na qual apenas se arriscara como folhetinista, arrebatou-o. Em fins de 1855, achou-se redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, e foi nessa oportunidade e ano que nasceu sua primeira obra romântica em folhetim: *Cinco minutos*. Daí pra frente, Alencar é o famoso romancista que conhecemos.

O professor Wilton José Marques (2017, p. 18), que publicou *Ao correr da pena* (folhetins inéditos), e que trouxe à tona oito desconhecidos folhetins de autoria do romancista, fala no livro sobre a relação de Alencar com o folhetim, sobre a teorização das suas peculiaridades e as muitas dificuldades da sua escrita, já que o gênero era novidade no Brasil e Alencar, um de seus predecessores. Em um dos folhetins inéditos, em especial o de 1º de julho de 1855 (2017, pp. 143-8), último cronologicamente, a ideia da viagem no território fica clara, pois Alencar evoca o seu leitor a acompanhá-lo no que chamamos neste artigo de *flânerie* e no posterior registro desse deslocamento: “Bem sabeis que o nosso mundo não passa de uma semana, e que por conseguinte a

viagem não pode ser muito longa”. “Viajemos como verdadeiros turistas, observando tudo, abrindo a alma a todas as impressões, tomando notas, escrevendo enfim as nossas recordações de viagem”.

Sobre a diversidade de temas colhida pelo olhar desse escritor-*flâneur* e reunida nos folhetins, aspecto inerente à crônica do século XIX e que se perde no século seguinte, trata o professor Marcus Vinicius Soares (2014, pp. 195-7). O movimento feito por Alencar, segundo ele, se refere a “reunir tudo isso em um único texto, sob a égide de uma única voz autoral” e

de alinhar o texto, estabelecendo ganchos — ou seja, determinado aspecto mencionado no tratamento de um assunto serve de elo para a introdução de outro — [...] garantindo assim, uma maior coesão entre as suas variadas partes como forma de enfrentar a potencial dispersão característica da volubilidade do gênero.

E complementa mencionando que há as “respectivas dicções”, também usadas como modo de “alinhar a potencial dispersão típica da crônica”. Esses ganchos também apareceriam nos romances alencarianos como forma de prender a atenção dos leitores ao final de cada capítulo, à espera da próxima publicação folhetinesca.

Para a professora Fernanda Coutinho (2009, p. 226-8), em *Ao correr da pena* “Alencar constrói uma poética do passeio, mais que isso até, uma metapoética, quando apresenta o próprio folhetinista como *flâneur*: um ser buliçoso, querendo ordenar em palavras as múltiplas sensações captadas em torvelinho pela via dos sentidos, durante o domingo, dia de passeio, por excelência”. Ela cita o fato de Alencar valer-se do “ato de flunar para tentar promover junto a seus leitores uma educação do espírito e dos sentidos ao mesmo tempo: “[...] Tudo se agita; porém é uma agitação doce e calma, que evoca o espírito e a fantasia, e provoca deliciosas emoções”. Apesar de, segundo Fernanda Coutinho, “seu empenho pelos valores da nacionalidade, não esconde[r] seu azedume ao criticar as más escolhas dos brasileiros quanto aos itens de importação francesa”, a nós parece lhe agradar (nas palavras do próprio Alencar) “uma coisa que inventaram, que lhes é peculiar; e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a *flânerie*”. Mal sabia ele que, aqui, ressignificava, pela primeira vez, a *flânerie* em terras cariocas.

Em João do Rio (2012, pp. 4-7), por outro lado, diferentemente do que vimos na *flânerie* de José de Alencar, é estabelecida com a rua uma relação explícita de adoração e de pertencimento, é ela sua personagem principal, o que fica evidente logo nas primeiras linhas da crônica “A rua” e que se estende por toda ela: “Eu amo a rua. [...] Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor pela rua”. Nesse sentido, a diferença de classes parece não mais existir, visto que todos são filhos das ruas e, por isso, “irmãos”, unidos por uma grande solidariedade. O que une a *flânerie* dos autores, no entanto, é, dentre outras interseções, o fato de que “os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua”, elemento este com o qual ambos os autores trabalham.

Para João do Rio, além do amor devotado à rua, ela ainda “é um fator de vida das cidades, a rua tem alma!”. Para ele, num tom de aparente ironia à *flânerie* romântica, “não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar”, é “preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flanêur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flunar”. E na mesma atitude de Alencar na crônica visitada anteriormente, João do Rio interpela o leitor, numa atitude também de autoquestionamento: “Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. [...] É vagabundagem? Talvez. Flunar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico”.

Para Brito Broca (1975, p. 61), “entre as inovações do início do século, com relação à literatura, podemos distinguir as seguintes: a decadência do folhetim, que evoluiu para a crônica de uma coluna focalizando apenas um assunto, e daí para a reportagem”. Segundo ele, “foi ao que amoldou logo um João do Rio, fazendo da reportagem um gênero literário e vindo assim a servir simultaneamente ao jornalismo e à literatura”. Para Marcus Vinicius Soares (2014, pp. 240-1), nessa mesma concepção moderna de crônica, “o redator pode se afastar dos fatos, a ponto de quase transpor os limites do gênero, assim como mergulhar neles, sem, contudo, transformar o texto em pura matéria jornalística”, como são exemplos, para ele, os artigos de João do Rio

publicados em sua maioria na *Gazeta de Notícias* e depois publicados em *A alma encantadora das ruas*.

Outro elo de ligação entre o trabalho dos autores José de Alencar e João do Rio é que é, segundo Renato Barros de Castro (2020, pp. 25-6), “a grande importância do poder de observação do escritor *flâneur*”, que foi “revelar para os leitores da atualidade imagens de um tempo em transformação e cuja reconstituição teria ficado, de outra maneira, irremediavelmente, perdida”. Para ele, a crônica enquanto veículo escolhido tinha se apresentado “como a melhor aliada no desempenho dessa tarefa”. Enquanto Alencar (2015, p. 133), entre tantas imagens, dedicou-se a reproduzir a chegada de inventos em meados do século XIX: “Vi um telescópio [...] com o auxílio do qual pode um homem uma bela noite ir fazer uma visita aos planetas e examinar de perto os anéis de Saturno”, ou “Vi muitos outros instrumentos para medir as distâncias, tomar as alturas das montanhas, estudar as variações da atmosfera, muita coisa enfim que os nossos avós teriam de certo classificado como *bruxaria*”; coube a João do Rio (2021, p. 33), na crônica “A era do automóvel”, por exemplo, anunciar um dos símbolos da era moderna: “Para que a era se firmasse fora precisa a transfiguração da cidade. E a transfiguração se fez como nas férias fulgurantes, ao tantã de Satanás. Ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou [...]”.

Segundo a autora Julia O'Donnell (2008, p. 79), a coluna “Cinematógrafo”, de João do Rio, era “publicada sempre aos domingos na forma de um diário sobre a semana que a antecederá”, o que nos remete imediatamente às crônicas hebdomadárias de José de Alencar. Para ela,

o título, não por acaso, era uma homenagem ao aparato que chegava da Europa, alterando a relação dos homens com a imagem, agora mostrada rapidamente e em fragmentos, e exigindo do espectador um novo olhar e uma percepção metonímica da mensagem veiculada.

Na introdução da obra *Cinematógrafo* (2009, pp. 22-3), João do Rio supõe que “a crônica evoluiu para a cinematografia”, devido ao fato de que “o século está cansado de pensar”, esquecendo “o que já disseram na fita passada para sentir a novidade da

próxima”. O que não diferia das crônicas alencarianas, que, como já dissera seu autor, “eram escritas” ao correr da pena para serem lidas ao correr dos olhos”, evidenciando a crença na sua transitoriedade.

João do Rio, segundo a professora Giovanna Dealtry no texto de introdução da obra *Vida vertiginosa* (2021, p. 137), não era um “mero pseudônimo, mas uma persona maior do que o próprio Paulo Barreto, por ligar-se, por meio da escrita e da deambulação, à cidade. Escrever, para João do Rio, significa escrever a partir da cidade.” Para a pesquisadora, “é convenção entre os estudiosos do período da Belle Époque carioca que João do Rio criou a crônica moderna a partir da sua experiência como repórter [...]”. E, em consonância com Renato Barros de Castro, acredita que sua “crônica surge como forma ideal para essa finalidade. Produzida para os periódicos, ela é uma resposta rápida, ágil, capaz de oferecer visões imediatas dos acontecimentos. Eternizada nos livros, ela ultrapassa a volatilidade da imprensa e torna-se gênero literário, construtor de uma época”. Ainda segundo Giovanna Dealtry, a crônica “Os livres acampamentos da miséria” é “um texto exemplar para nos aproximarmos do jornalista-*flâneur*; aquele que deambula sem a preocupação do momento seguinte”. Dela extraímos o seguinte trecho como ilustração: “E quando cheguei ao alto do morro, dando outra vez com os olhos na cidade, que embaixo dormia iluminada, imaginei chegar de uma longa viagem a um outro ponto da terra [...] De repente, lembrei-me que a varíola caíra ali ferozmente, que talvez eu tivesse passado pela toca dos variolosos. Então, apressei o passo de todo”.

Segundo Júlia O’Donnell (2008, pp. 83-4), “a crônica mostrara ser filha da cidade, uma vez que seu material — a vida cotidiana, — e sua forma — poucas linhas impressas em jornais — serviam com perfeição às demandas do urbano”. Para ela, ao contrário do que expusemos neste artigo, anteriormente a João do Rio a crônica era “restrita a comentários críticos acerca de acontecimentos populares, a crônica tal como praticada por Machado de Assis, Olavo Bilac e outros tantos”. Conforme O’Donnell, a crônica “fazia-se a distância do olho da rua, sem os riscos ou o frescor das reportagens”. A despeito do trabalho de Alencar como cronista, portanto, “foi a partir de João do Rio e seu *temperamento etnográfico* que o gênero ganhou a experiência da observação feita *in loco*”.

Neste esboço inicial, porém não menos motivado, nossos autores são caracterizados pela sua *flânerie* de fim de século, tornando as impressões do Rio de Janeiro memórias capazes de (re)ler a vida citadina em cada um dos períodos históricos. A des-

peito de a crônica ser um gênero que nasceu do jornal, ela permanece viva em outros veículos, ganhando características particulares. Perceber que a sua trajetória vem do século XIX, com destaque para José de Alencar, e ganha novos contornos com João do Rio, no século XX, é importante e fundamental para o estudo da literatura e do jornalismo. José de Alencar, com seu “monstro de Horácio”, percorrendo “todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer”, enquanto João do Rio, “ei-lo a psicologizar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas”, souberam, em seu tempo, caminhar junto à modernidade e (re)fundá-la com a sua maneira de escrever.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, J. de. *Ao correr da pena*. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2015.
- _____. *Ao correr da pena (folhetins inéditos)*. Estabelecimento de texto e introdução de Wilton José Marques. São Carlos: Edufscar, 2017.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu; tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- _____. *Paris, a capital do século XIX e outros escritos sobre cidades*. Tradução do alemão de Claudia Abeling. Porto Alegre: L&PM, 2022.
- BROCA, B. *A vida literária no Brasil — 1900*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CASTRO, R. B. de. *José de Alencar: entre o jornalismo e a ficção*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2020.
- COUTINHO, F. “Um Alencar flâneur: o Rio de Janeiro de seu tempo”. *Revista Brasileira*. Ano XV, n. 60, fase VII, jul./ago./set. 2009.
- DICIONÁRIO Moderno de Francês-Português*. Porto Editora. Kindle e-book, 2012.
- O'DONNELL, J. *A cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- RIO, J. do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. *Cinematógrafo (crônicas cariocas)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- _____. *Vida vertiginosa*. Introdução, preparação e notas de Giovanna Dealtry. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.
- SOARES, M. V. N. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. São Paulo: É Realizações, 2014.

A caminhada de João do Rio: *flâneur*, etnógrafo e cartógrafo das ruas

VANESSA MEDEIROS DE LIMA

Entre *flâneries*

No jogo entre utopia e realidade, o ato de caminhar revela-se um catalisador da invenção literária. Escritores, ao percorrerem a cidade, registram suas impressões, opiniões e julgamentos sobre as cenas que observam ao longo do trajeto. Há, assim, uma forte conexão entre o corpo na cidade e o hábito da *flânerie*. O *flâneur* é a figura que percorre as ruas de maneira lenta e contemplativa, absorvendo a vida urbana ao seu redor. Ele ocupa e observa a esfera pública, sobretudo nas grandes cidades em constante transformação. A origem do termo é incerta, podendo derivar de uma palavra irlandesa para “libertino”. Historicamente, o *flâneur* era visto como alguém ocioso ou um mero gastador de tempo, justamente por se dedicar à observação da multidão e dos passatempos urbanos. No entanto, sua caminhada, aparentemente despretensiosa, está impregnada de um olhar investigativo sobre as novas tendências da cidade. Nesse sentido, o *flâneur* se aproxima da figura burguesa, que dispunha de melhores condições financeiras e, portanto, de tempo livre para se dedicar à contemplação urbana.

Para Wilson (2005), o *flâneur* é uma figura restrita a uma parcela letrada da população, mas não a uma única classe social. Ele transita entre espaços da elite, como cafés e teatros, enquanto observa a pobreza e as tensões das classes baixas, percorrendo a cidade tanto física quanto socialmente. Nos estudos de Walter Benjamin sobre Baudelaire e a modernidade, o espaço urbano adquire um caráter singular e o *flâneur* destaca-se como um observador atento da vida cidadina. Para Benjamin, ele vagueia sem destino fixo, absorvendo as impressões sensoriais do ambiente. Mais que um simples transeunte, busca experiências estéticas e poéticas, transformando o efêmero da cidade em arte. Nos escritos de Baudelaire, Benjamin vê uma articulação entre in-

divíduo moderno e cenário urbano. A cidade, com suas ruas labirínticas e surpresas, fascina o *flâneur* pela diversidade de experiências. Ao percorrer galerias, bulevares e mercados, ele não busca explicar o mundo, mas revelar sua vida pulsante. Nesse sentido, Benjamin (2006) ressalta que cabe ao *flâneur*:

[...] construir a cidade topograficamente, dez vezes ou cem vezes, a partir de suas passagens e suas portas, seus cemitérios e seus bordéis, suas estações e seus [...], assim como antigamente ela se definia por suas igrejas e seus mercados. E as figuras mais secretas, mais profundamente recônditas da cidade: assassinatos e rebeliões, os nós sangrentos no emaranhado das ruas, os leitos de amores e incêndios (Benjamin, 2006, p. 122).

Para Frisby (2007) e Ramos (2021), o *flâneur* se destaca por explorar espaços fragmentados e se posicionar de forma dupla: observa a cena de fora, mas também a compõe. Ele é um observador ativo que incorpora os signos do espaço, diferentemente de um espectador passivo. Tanto o *flâneur* quanto o cronista são produtos da modernidade e, ao mesmo tempo, produtores de textos, imagens e saberes sobre a cidade. Frisby (2007) afirma que a *flânerie* exige observação, escrita e interpretação da vida urbana, permitindo ler a cidade, sua arquitetura e sua população. O sucesso literário dessa prática surgiu no folhetim do século XIX e consolidou-se no jornalismo, em que o cronista, assim como o *flâneur*, percorre as ruas em busca de personagens. A *flânerie* mantém uma relação estreita com o jornalismo, especialmente com a crônica e reportagens de estilo literário. Suas experiências urbanas servem como matéria-prima para narrativas que atravessam o espaço de forma alegórica e fragmentada. Renato Cordeiro Gomes destaca João do Rio como um dos principais cronistas da *flânerie* no Brasil, comparando-o a Baudelaire. Para Gomes (1996), João do Rio inaugura o jornalismo investigativo, elegendo a rua como campo de trabalho e documentando tanto os espaços ricos quanto os marginalizados do Rio de Janeiro, evidenciando seus contrastes sociais.

Em “A rua” (1905), João do Rio se autointitula *flâneur* e define flunar como “ser vagabundo e refletir, ser basbaque e comentar” (Rio, 1995, pp. 2-3). Para ele, a rua é um palco em constante movimento, onde a vida urbana se manifesta por meio

de múltiplas cenas e personagens. Seu olhar atento captura os detalhes mais sutis da cidade, transformando-os em narrativa. Assim, a *flânerie* torna-se um método sensível de observação e registro do espaço urbano, abrangendo tanto os cenários mais sofisticados quanto os recantos mais humildes. Além disso, João do Rio estabelece um diálogo com outros *flâneurs*, como Paul Adam, Honoré de Balzac e Edgar Allan Poe. A esse respeito, ele menciona:

Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. Do alto de uma janela como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta do café, como Poe no Homem da Multidões, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes (Rio, 1995. p. 5).

O cronista flana por meio de poemas, cantigas e dos *flâneurs* do passado. A menção a nomes como Paul Adam, Poe, Balzac, Lorrain e Wilde legitima sua escrita e indica um ato de leitura intrínseco à prática de caminhar pela cidade. Assim, essa atividade combina observação e contemplação. Frisby (2007) destaca que essa abordagem envolve uma leitura peculiar da cidade, analisando suas representações espaciais, arquitetura e dinâmicas humanas. O observador percorre as ruas como quem folheia um livro, absorvendo narrativas urbanas. Além disso, Frisby ressalta a dimensão textual dessa experiência. Ler sobre a cidade do século XIX é como explorar seus labirintos urbanos, indo além da descrição para oferecer uma vivência complexa. Nesse processo, o caminhar não se limita à observação e leitura, mas também à produção de textos literários.

Ainda na crônica “A rua”, o *flâneur* retratado por João do Rio, em sua jornada como observador perspicaz, gradualmente desvenda as diversas atmosferas da cidade, constituída por suas inúmeras ruas, como parte de um processo essencialmente coletivo e enraizado em um espaço construído a partir de elementos materiais e imateriais. Conforme João do Rio destaca:

Os dicionários só são considerados fontes fáceis de completo saber pelos que nunca os folhearam. Abri o primeiro, abri

o segundo, abri dez, vinte enciclopédias, manuseei *in-folios* especiais de curiosidade. A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações (Rio, 1995 p. 3).

A cidade moderna é frequentemente representada como um espaço racional e organizado, com ruas planejadas para otimizar a circulação. Essa visão predominante valoriza o que pode ser mensurado, mas João do Rio propõe uma perspectiva diferente, destacando o caráter afetivo e social da cidade. Para ele, as ruas não são apenas infraestrutura, mas espaços dinâmicos de encontro, cultura e identidade. Como afirma: “A rua é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! [...] A rua é generosa [...] transformadora da língua [...] criando o calão que é patrimônio clássico dos léxicos futuros” (Rio, 1995, p. 4). O narrador ressalta também que ao mesmo tempo em que o *flâneur* se apresenta como um observador sereno, porém, ele é impulsionado por um espírito investigativo, curioso, reflexivo e destemido durante suas jornadas em busca de compreender os sentidos da vida social. A dualidade de sentimentos, como alegria, paixão, insubordinação e crítica, permeia as reflexões do *flâneur* sobre a rua. Assim, a rua se apresenta como um convite eterno e irresistível para o ato de perambular, explorar, conhecer e viver no redemoinho da vida, no centro do furacão que é a rua. Na caminhada pela rua, o *flâneur* absorve “todos os ideais, os mais confusos, os mais antagônicos, os mais estranhos” (Rio, 1995, p. 14), desde noções abstratas como liberdade e difamação até aspirações específicas como dinheiro, alegria e amor. Assim, a cidade se revela como o espaço onde o *flâneur* experimenta emoções, sentimentos e paixões, vivenciando o jogo da diferença e contribuindo para a construção da trama social por meio de vozes anônimas que se entrelaçam em uma mistura alucinógena de sentimentos e conflitos. Ao proporcionar autonomia e liberdade, a cidade também enfatiza que o indivíduo só existe em relação ao outro, na convivência e sob o olhar do outro.

No entanto, ao adotar essa perspectiva, o narrador busca manter uma certa distância do objeto, assumindo uma voz narrativa onisciente que tem acesso aos pensamentos, sentimentos e aspirações das personagens, mas prefere observar os acontecimentos sem se envolver diretamente. Quando se aproxima do papel de *flâneur*, sua estratégia é desenvolver empatia com as pessoas e profissões encontradas nas ruas. Em

“Os trabalhadores de estiva”, por exemplo, ele embarca com estivadores para observar seu trabalho, mas sem se apropriar de sua vivência. Sua posição de observador externo é reforçada em momentos como ao descrever um chateiro-vigia no porto: “Civilizado, tive este comentário frio: Deve estar com sono, o José” (Rio, 1995, p. 108). O narrador em João do Rio se coloca como um “convidado” na cena urbana, guiado por intermediários que lhe apresentam diferentes realidades. Enquanto esses guias pertencem ao ambiente descrito, o jornalista permanece o estrangeiro — um espectador que interpreta, mas não se funde ao cenário.

Paola Berenstein Jacques (2012) também classifica João do Rio como *flâneur*, enfatizando sua abordagem literária fundamentada em suas caminhadas pelas ruas do Rio de Janeiro no início do século XX. A vivência física do *flâneur* no meio da multidão emerge como um vasto campo de novas sensações, prazeres e possibilidades, que vão desde a oportunidade de se perder ou se encontrar na anonimidade coletiva até o momento de se desligar e mergulhar na multidão, ou mesmo de se sentir solitário entre desconhecidos. A desorientação, ou a experiência de se perder, é uma parte intrínseca da busca por se perder mesmo na cidade mais familiar, ao errar deliberadamente o caminho e, por meio desse erro — e da errância que ele provoca — obter uma percepção espacial diferenciada de sua própria memória local. Nesse sentido, Jacques aproxima a prática da errância da *flânerie*, ao traçar um histórico das narrativas errantes, dividido em três momentos, sendo o primeiro deles o período das flanâncias.

Embora a *flânerie* remeta à errância, sua prática consolidou-se no século XX, ainda que já estivesse presente no século XIX, como nos passeios contemplativos de José de Alencar. Em *A alma encantadora das ruas*, João do Rio revela uma abordagem mais intencional do que acidental, direcionando suas incursões com um método jornalístico. Portanto, é difícil caracterizá-lo como um errante no sentido de estar descompromissado com o que encontraria, pois sua abordagem revela um controle e um rigor típicos do jornalismo. Entende-se, portanto, que a desorientação que pode ocorrer com o cronista ao se aproximar da *flanerie* é a dada a partir de uma sobreposição de imagens, como ocorre em “A rua”, em que o narrador sobrepõe a cidade do Rio a Buenos Aires, Londres, Benarês e Amsterdã (Rio, 1995, p. 4). Essa sobreposição é um recurso utilizado por João do Rio para ressaltar que, independentemente do local ou das condições climáticas, a rua é onde os desafortunados encontram algum conforto, pois oferece uma sensação de conexão e continuidade. A referência a diferentes cidades destaca a universalidade desse aspecto da

vida urbana, mostrando como a rua desempenha um papel semelhante em contextos diversos ao redor do mundo. Esse mesmo mecanismo ocorre em “Visões d’ópio”, em que há imagens da China e Cingapura sobrepondo-se predominantemente à cidade do Rio de Janeiro, mas esses não são os únicos locais que são sobrepostos, pois ainda são mencionadas Argélia e Nise. Por esse motivo, o sentimento que toma o cronista é o do desenraizamento. A cartografia é despedaçada diante da multiplicidade espacial, isto é, tantos são os signos chineses que o *flâneur* não é mais capaz de reconhecer a urbe carioca.

Jacques (2012) observa que João do Rio vai além dos limites da *flânerie* ao expressar uma “sensibilidade etnográfica”. Seu relato jornalístico-literário é permeado por uma série de diálogos e informações importantes, na qual as opiniões manifestadas se misturam com o texto, tornando por vezes difícil identificar quem as profere, se é o próprio João do Rio ou seu intermediário. Julia O’Donnell, por sua vez, classifica esse tipo de comportamento como “temperamento etnográfico”, o que também aborda a habilidade necessária para observar cuidadosamente os diferentes tipos da metrópole, especialmente aqueles envolvidos em atividades consideradas marginais ou consideradas sem importância, para então documentar e divulgar essas realidades que estão presentes no cotidiano da cidade.

Vivendo as ruas: a etnografia

Outro olhar que é perceptível nas crônicas de João do Rio é o próximo do etnográfico, isto é, a abordagem sensível e, de certa forma, subversiva, que ele direciona às camadas sociais consideradas marginais na sociedade da Belle Époque. O escritor buscou retratar a vida cotidiana na cidade com uma compreensão mais profunda do modo de vida urbano. Seu foco estava na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, mas ele estava interessado em ir além das idealizações de uma “cidade higienizada”. Na crônica “Visões d’ópio”, ele introduz o Rio como uma cidade portuária rica em cultura e caracterizada pela presença de uma população diversificada em termos de origens étnicas, de nacionalidades e de crenças.

Os senhores não conhecem esta grande cidade que Estácio de Sá defendeu um dia dos franceses. O Rio é o porto de

mar, é Cosmópolis num caleidoscópio, é a praia com a vasa que o oceano lhe traz. Há de tudo. Vícios, horrores, gente de variados matizes, niilistas, rumaicos, professores russos na miséria, anarquistas espanhóis, ciganos debochados [...]. Todas as raças trazem qualidades que aqui desabrocham numa seiva delirante (Rio, 1995 p. 59).

Desse modo, o narrador de João do Rio se afasta das visões higienistas da cidade e, em vez disso, concentra-se em apresentar uma imagem multifacetada da vida urbana carioca. Seu trabalho reflete a complexidade e a diversidade cultural da cidade, destacando como diferentes grupos étnicos, imigrantes e culturas coexistem e interagem nas ruas do Rio de Janeiro.

Em “Pequenas profissões”, João do Rio destaca que:

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças da Paris, a geografia de Manchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece nem a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma (Rio, 1995, p. 27).

O narrador em João do Rio desloca o foco da análise para a rua, transformando-a em um espaço estratégico para observar a vida urbana e as diferenças culturais. Sua relação com a cidade vai além da mera observação; seu corpo se entrelaça com a trama urbana, e sua presença física se torna uma ferramenta essencial para compreender o espaço. A rua é vista como um recorte etnográfico, permitindo a percepção da cidade como um “processo vivo” e relacional, impossível de ser apreendido em sua totalidade. João do Rio adota uma “etnologia das vielas” para revelar a cidade invisível, aquela vivida, mas muitas vezes ignorada. Assim, a rua se torna personagem central em sua antropologia urbana (O’Donnell, 2008, p. 16). Ao documentar o processo de urbanização do Rio de Janeiro, o cronista busca captar as transformações nos hábitos, interações e modos de vida da população. Sua observação sensível e detalhada reve-

lava um olhar etnográfico aguçado, tratando a cidade como um verdadeiro laboratório de exploração (O'Donnell, 2008, p. 19).

Segundo O'Donnell (2008, p. 21), ao escolher as ruas do Rio de Janeiro de um século atrás como seu campo de investigação, João do Rio realiza um processo semelhante ao de decifrar um antigo e enigmático manuscrito, desgastado pelo tempo, com ocorrência de lacunas, contradições, edições suspeitas e comentários tendenciosos. Portanto, na análise das crônicas escritas por João do Rio se abre uma oportunidade de explorar minuciosamente os dados nelas contidos, com o intuito de compreender os códigos socioculturais que orientavam a sociedade, naquele contexto e naquela época. O cronista também traz à tona a questão do contato impessoal e da alta densidade de pessoas que, ao compartilharem e movimentarem-se pelas ruas, gradualmente moldam o cenário urbano. Em “Pequenas profissões” ele afirma que “o Rio tem também as suas pequenas profissões exóticas, produto da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio; o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados” (Rio, 1995, p. 24). Desse modo, no trecho, João do Rio evidencia a persistente segregação social e urbana que ainda caracteriza o Rio de Janeiro contemporâneo. Isso é feito sem negligenciar as estratégias individuais e as maneiras pelas quais os sujeitos que enfrentam condições sociais desfavoráveis se adaptam, forjando modos de vida e práticas diárias de resistência.

Julia O'Donnell descreve João do Rio como um cronista de “temperamento etnográfico”, que oferece uma visão sensível da urbanização e dos habitantes da cidade. Adotando uma postura de estranhamento, ele humaniza a modernidade, revelando expressões, gestos e valores intersubjetivos das ruas (O'Donnell, 2008, p. 15). Suas crônicas exemplificam essa postura de “observação participante”, mergulhando na vida dos “nativos” com a ajuda de informantes locais. Guiado por esses conhecedores, João do Rio acessava lugares e pessoas inacessíveis a observadores externos, conferindo autenticidade e credibilidade aos seus relatos (O'Donnell, 2008, pp. 122-3). Esse olhar etnográfico, evidente em *A alma encantadora das ruas*, já havia sido explorado em *As religiões no Rio*, que aborda festas, costumes e a participação de pessoas negras no mercado de trabalho carioca. Na sua incursão ao universo das religiões africanas, o papel do informante foi essencial. Antônio, por exemplo, conduziu-o a casas de candomblé em ruas como São Diogo e Barão de São Félix, revelando um mundo pouco familiar ao cronista. Em suas crônicas, João do Rio explora o trabalho urbano, revisitando

locais previamente conhecidos e expondo as condições brutais dos trabalhadores. Ora como informante, ora como etnógrafo, ele interpreta as interações das ruas, oferecendo *insights* sobre aspectos culturais e urbanos. Suas crônicas, embora baseadas na realidade, são construções deliberadas, próximas da ficção no sentido de serem fabricadas, mas expressando visões de mundo de grupos sociais específicos (O'Donnell, 2008, p. 15). Assim, sua obra não só reflete o movimento urbano, mas o representa literariamente, afetando os leitores e ampliando nossa compreensão da cidade.

Nesse sentido, Ramos (2009, p. 237) destaca que a crônica impacta os leitores ao reinterpretar e reinventar o espaço coletivo da cidade. Ele aponta a dificuldade crescente de conceber uma esfera vital compartilhada na cidade moderna, marcada pela fragmentação e deslocação urbana. Assim, a crônica não apenas informa sobre a cidade, mas também estimula uma reflexão crítica sobre as transformações sociais e a perda da esfera pública na vida urbana. Nesse cruzamento entre ficção e realidade, ou literatura e sociedade, as crônicas atuam como mediadoras, ligando o simbólico ao vivido. A dimensão simbólica, permeada por valores, crenças e linguagem, utiliza metáforas e símbolos para transmitir significados profundos, enquanto a dimensão vivida abrange a experiência concreta do cotidiano, com suas ações e interações. Sob essa perspectiva, a literatura se torna um meio poderoso de refletir sobre as dinâmicas culturais e sociais. Nesse contexto, analisamos “Os tatuadores”, cuja interação entre o petiz e o rapazola louro na esquina da rua Clapp ilustra práticas e significados relacionados à tatuagem.

— Quer marcar? Era um petiz de doze anos talvez.

— Por quanto?

— É conforme, continuou o petiz. É inicial ou coroa?

— É um coração!

— Com nome dentro?

O rapaz hesitou. Depois: — Sim, com nome: Maria Josefina.

— Fica tudo por uns seis mil réis (Rio, 1995, p. 29).

O trecho revela que, apesar da pouca idade, o menino está imerso no ofício, indicando que a prática é comum e aceita no contexto. A negociação sobre o desenho (“é inicial ou coroa?”) e o preço (“fica tudo por uns seis mil réis”) destaca a informalidade e a relevância cultural da tatuagem. A hesitação do rapaz loiro sobre o nome dentro do

coração sugere significados pessoais e emocionais associados à escolha do desenho. A crônica, rica em detalhes e diálogos, humaniza o contexto e captura as emoções e conflitos presentes. João do Rio descreve desde a proximidade ao cais até os símbolos de status de vida do rapaz, ressaltando sua origem humilde.

Os corpos nas crônicas de João do Rio carregam sinais da introspecção urbana, que O'Donnell (2008) define como *modus vivendi*, um diagnóstico das sensações que reflete a conjuntura social. O cronista detalha cores, cheiros e contrastes, como em: “No céu, muito azul, o sol derramava toda a sua luz dourada” (Rio, 1995, p. 23) e “se embebia de todos aqueles cheiros de maresia, de gordura, de aves presas, de verduras” (Rio, 1995, p. 23). Ele combina narração e diálogos, construindo uma argumentação que evita opiniões unilaterais e explora múltiplas vozes. Essas interações sociais revelam tensões urbanas e situam os habitantes no contexto de transformação. A dialética presente em suas crônicas reflete uma aspiração etnográfica de traduzir a cultura (O'Donnell, 2008, p. 110).

Nesse sentido, o cronista atua como intermediário cultural, revelando as fissuras da cidade-capital e expondo a organização de grupos sociais com valores e experiências próprias. As crônicas de João do Rio aproximam os leitores do universo da miséria, do trabalho e da cultura popular. Entretanto, a imprensa, influenciada pela elite, incorpora fragmentos dessa cultura à memória coletiva, enquanto tenta idealizar o ambiente urbano. Em contraste, João do Rio adota uma abordagem mais realista e crua, embora ainda preserve o ideário de “civilização”. Seus textos se abrem para retratar as camadas sociais mais baixas, resgatando identidades excluídas pelas reformas urbanas. O narrador das crônicas busca decodificar os códigos urbanos para os leitores, tornando acessíveis aspectos desconhecidos do cotidiano. Isso é evidente em “Os urubus”, em que são explorados diálogos entre o narrador, agentes do serviço mortuário e os próprios “urubus”. O cronista destaca a riqueza da linguagem oral, com gírias e expressões como “naufra-gou” (indicando a inutilidade de abordar alguém que não comprará coroas funerárias) e “grinalda” (um código entre os urubus para coordenar ações). Já “combate” refere-se a disputas entre eles. Esses elementos capturam a dinâmica das interações urbanas e tornam os códigos sociais mais compreensíveis para o leitor.

Quando aparece por acaso algum freguês conhecido de um dos agenciadores dá-se o “combate”. Os três que ficaram

“desempregados”, desejando “furar” o agenciador amigo, quando não conseguem convencê-lo arranjam meio de o cacetear até que o negócio não se realize. Nessa ocasião assistimos a cenas calorosas, a conflitos sérios, em que se faz sentir a intervenção da polícia. Mas à noite, graças aos deuses, acabado o trabalho, vão todos para a venda do Antônio, à Rua da Misericórdia, beber cerveja (Rio, 1995, pp. 44-5).

O diferencial desse olhar que se aproxima da etnografia está na capacidade de João do Rio de transcender estereótipos e enxergar a humanidade em situações e pessoas que, para muitos, passavam despercebidas. O exemplo da crônica “Os urubus” mostra que, apesar de inseridos em um ambiente competitivo e hostil, há momentos de “camaradagem” entre os trabalhadores após o expediente. A cena no bar não apenas humaniza os personagens, mas também revela a dinâmica social e cultural desses trabalhadores, explorando espaços de encontro e lazer, bem como as relações e hierarquias que emergem nesses ambientes.

Essa vivência da alteridade, acessada pelas caminhadas, permite compreender elementos de uma cidade marginalizada, traçar circuitos de seus atores e captar dinâmicas de uma vida social “alternativa”. Michel de Certeau (1998, p. 170) observa que a ascensão de edifícios modernos contrasta com as estruturas antigas, distanciando os habitantes das ruas. Eles se movem pela cidade de forma “opaca”, fora do controle das autoridades. Essa mobilidade é física e simbólica, reinterpretando e subvertendo os significados dos espaços urbanos. Certeau (1998, p. 172) argumenta que essas práticas cotidianas invisíveis são formas de resistência e apropriação do espaço urbano pelos excluídos das narrativas dominantes.

Um aspecto marcante é a consciência do narrador sobre sua abordagem, que se aproxima da etnografia na coleta de dados. Em “Os que começam”, ele relata ter entrevistado noventa e seis garotos de diferentes origens étnicas e sociais em quatro dias (Rio, 1995, p. 134), evidenciando a importância de obter uma amostra diversificada para compreender a exploração infantil. João do Rio destaca a presença de estrangeiros, negros e “mulatos” (Rio, 1995, p.134), ilustrando os variados contextos e adversidades enfrentados por essas crianças. Ele também descreve atividades que vão desde o sustento familiar até o crime precoce, ressaltando a complexidade do

problema e a necessidade de abordagens abrangentes e sensíveis para lidar com essas questões sociais.

O narrador adota diversas estratégias para coletar informações, além do uso de guias e entrevistas. Em “Visões d’ópio”, por exemplo, ele e um amigo visitam casas de imigrantes chineses se passando por vendedores para observar o consumo de ópio. O diálogo revela a naturalização do ópio na sociedade da época, onde era facilmente comprado em farmácias: “— Chego de Londres, com um quilo de ópio, bom ópio. — Ópio?... Nós compramos em farmácia... Rua S. Pedro...” (Rio, 1995, p. 60). Já em “A fome negra”, o cronista oferece dinheiro para obter informações: “Fui para outro e ofereci-lhe uma moeda de prata. — Isso é para mim? — É, mas se falares a verdade...” (Rio, 1995, pp. 115-6). Esse episódio reflete o ambiente hostil que enfrentava, com mineradores controlados por dívidas às empresas, embora fossem teoricamente livres. No entanto, é importante ressaltar que o ato de oferecer dinheiro não garante a veracidade das informações obtidas, pois João do Rio era um observador incomum e especulativo nesse ambiente.

Nas crônicas de *A alma encantadora das ruas*, o narrador de João do Rio oferece uma perspectiva imersiva do cotidiano do Rio de Janeiro. Diferentemente dos *voyeurs* descritos por Certeau (1998), que observam de forma passiva e distanciada, o narrador adota uma postura ativa, envolvendo-se com as diversas facetas da vida urbana. Ele não apenas registra, mas vivencia as pequenas profissões, os trabalhos árduos e os aspectos mais sombrios da cidade. Ao acompanhar tatuadores, estivadores e “urubus” o cronista evidencia um compromisso com a compreensão das realidades urbanas. Sua jornada começa no porto, destacando não apenas o fluxo de mercadorias, mas também as vidas dos habitantes marginalizados, expandindo-se para o centro da cidade. Sua abordagem, próxima à etnografia, concentra-se em três eixos principais: a análise das classes sociais, as “profissões da miséria” e os novos espaços urbanos em transformação. Essa imersão permite que o autor vá além do relato, interpretando e contextualizando as experiências dos habitantes. Ao explorar temas como feitiçaria, pequenos golpes, malandragem e sobrevivência nas ruas, o narrador de João do Rio desvenda uma sociedade rica e diversa. Ele reflete sobre a necessidade de compreender essa complexidade social, como enfatiza:

“É preciso estudar a sociedade complicada e diversa” (Rio, 1995, p. 125).

Torna-se, assim, importante analisar como João do Rio caminha pela cidade focando sua análise principalmente nos espaços opacos¹, refletindo seu interesse pela diversidade da vida urbana. Seu objetivo era expor atividades e profissões que frequentemente escapavam da atenção de sua época, transformando suas crônicas em uma “radiografia” dos aspectos menos iluminados da sociedade carioca. Embora não ignorasse os espaços luminosos, o cronista buscava destacar o que era frequentemente negligenciado, trazendo à tona as nuances da vida urbana. Essa abordagem oferece uma chave para entender como ele acessava e compunha as cenas narradas, garantindo um olhar único sobre personagens, hábitos, costumes e dinâmicas dos espaços que explorava. Isso garante a João do Rio uma situação privilegiada de acesso a um verdadeiro universo de espaços, percursos, personagens, suas atividades, hábitos e costumes, entre outros. É nessa posição, obtida a partir da caminhada, que João do Rio se torna capaz de registrar em suas crônicas os elementos desse universo associados às suas localizações. Conforme sugerido por ele, a rua se apresenta na coletânea de *A alma encantadora das ruas* como uma realidade social dinâmica, disponível para ser observada apenas por aqueles dispostos a percorrê-la em seus diversos caminhos, com seus variados personagens e situações. Nesse sentido, ele propõe uma espécie de etnografia também dos espaços, advogando pelo registro do que percebe como novas dinâmicas urbanas em desenvolvimento. Assim, o cronista também se aproxima do papel de cartógrafo de um Rio de Janeiro pouco representado e em vias de apagamento.

A cartografia literária

A exploração da cidade através da caminhada ganha força sob a ótica do “cartógrafo”, ampliando a compreensão das relações entre corpo, subjetividade e espaço urbano. Para Rolnik (2011, p. 23), a cartografia, ao contrário do mapa estático, se constrói junto às transformações da paisagem. João do Rio, ainda que se aproxime do *flâneur*,

1 Segundo Michel de Certeau, a “mobilidade opaca” representa formas de movimento na cidade que escapam à visibilidade das estruturas e instituições dominantes. Esse conceito destaca as práticas cotidianas dos indivíduos comuns, muitas vezes ocorrendo nos espaços menos visíveis da vida urbana. Enquanto as instituições impõem uma ordem aparente à cidade, a “mobilidade opaca” refere-se aos comportamentos e movimentos mais fluidos e criativos dos praticantes diários, que escapam à categorização fácil.

diferencia-se dele ao se inserir ativamente na cidade, criando uma narrativa visual moldada por suas itinerâncias pessoais que transcende a visão bidimensional do mapa. Sua cartografia literária, desenvolvida durante a Belle Époque tropical, registra nuances e detalhes que escapam aos olhares apressados. Ao se aproximar do cartógrafo, o narrador de João do Rio busca mergulhar nas intensidades do seu tempo para criar cartografias que refletem essas experiências. Sob essa ótica, o corpo do cronista se torna o veículo principal de interação com o espaço, sendo o ponto de vista que orienta a compreensão e a construção de narrativas. Esse olhar permite a exploração de múltiplas dimensões da cidade. Tais perspectivas não são limitadas a visões objetivas, mas incorporam o afeto, a memória e a subjetividade, convergindo para uma apreensão enriquecida e multidimensional do espaço. Mais do que um mero observador, o narrador cartógrafo ajuda a construir a história urbana, uma voz singular em meio ao coro de experiências urbanas.

O termo “cartografia” nesse contexto não se refere apenas a mapas geográficos, mas sim a representações e análises de fenômenos complexos, como a cartografia “do afetar e do ser afetado”. O estilo adotado por João do Rio ao se aproximar do cartógrafo é narrativo, caracterizando-se como um roteiro que se desenvolve em paralelo aos territórios e paisagens que são explorados, bem como às personagens fictícias, que parecem mais reais do que imaginárias. Essa abordagem, conforme discutido por Rolnik (2011, p. 231), sugere que a criação do roteiro acontece simultaneamente à exploração dos lugares, assim como à introdução das personagens, que ganham vida ao longo do processo.

Nesse direção, Michel de Certeau (1998, p. 176) argumenta que destacar trajetos no mapa pode levar à perda da experiência real de caminhar. A ação de vagar, observar vitrines ou percorrer a cidade se torna apenas pontos em uma representação abstrata, totalizante e reversível. Assim, o que é capturado no mapa é apenas um resíduo da vivência real, tornando invisível a experiência sensorial da caminhada. Certeau diferencia duas formas de descrever o espaço: os “mapas”, que oferecem representações estáticas e enfatizam a posição dos elementos, e os “percursos”, que destacam a dinâmica do deslocamento e as ações espaciais (1998, p. 204).

Em narrativas cotidianas, Certeau identifica uma prevalência de descrições do tipo “percurso”, indicando que estas refletem a natureza essencialmente voltada para a ação e experiência prática do espaço. Nesse contexto, as pessoas se dedicam mais a re-

lutar seus movimentos em um lugar do que a criar representações estáticas e totalizantes desses locais. Essa ênfase em “percursos” também pode ser compreendida como uma continuação de uma tradição mais antiga de narrativas itinerantes e de viagem, em que as ações e movimentos desempenham um papel central. No entanto, ao longo do tempo e com o avanço do discurso científico moderno, os “mapas” adquiriram autonomia, transformando-se em representações mais abstratas e geométricas, dissociando-se dos itinerários que inicialmente os condicionavam. Esses mapas passaram a ser concebidos como sistemas de lugares geográficos abstratos, gradualmente eliminando as figurativas pictóricas das práticas que os originaram. Assim, as descrições de percurso foram substituídas por representações cartográficas, nas quais o mapa se torna uma descrição reduzida do espaço e o percurso, um conjunto de caminhos para alcançar um destino. Esse conceito de demarcações constrói um relato multifacetado, combinando diferentes formas de expressão, como a fala e até o teatro (Certeau, 1998, p. 209).

João do Rio não se limita a descrever as ruas do Rio de Janeiro no início do século XX, mas traça uma cartografia literária das interações e estratos sociais que compõem o tecido urbano. Sua exploração começa nos espaços visíveis, como o cais e os boulevards que conduzem a ele, revelando a “vida tumultuária da cidade” (Rio, 1995, p. 23). Contudo, é nos detalhes das interações humanas e nas profissões marginalizadas que sua cartografia se aprofunda. A tensão entre o catraieiro e o cigano exemplifica os contrastes sociais que permeiam a cidade, enquanto vendedores ambulantes e trabalhadores anônimos tornam-se personagens vivos nesse “mapa humano”. As ruas se enchem não apenas de movimento, mas de vida, de tragédia e de comédia. Em última análise, João do Rio transcende a mera descrição geográfica; ele cria uma cartografia da cidade, pintando com suas palavras uma imagem não apenas dos lugares, mas das pessoas e suas vidas entrelaçadas no intrincado palco urbano.

Para o cartógrafo-literário, a linguagem não é apenas um meio de comunicação, mas uma ferramenta criativa que possibilita a transcrição para novos mundos. Sua missão é dar voz aos que clamam por expressão, o que exige imersão no tempo presente e atenção às diversas linguagens que encontra, incorporando aquelas que enriquecem suas cartografias (Rolnik, 2011). Constantemente em busca de elementos para enriquecer suas cartografias, suas escolhas são orientadas pela descoberta de quais materiais de expressão, combinados com quais outros, favorecem a transmissão das intensidades que atravessam seu próprio corpo ao encontrar-se com outros corpos que

busca compreender. Em *A alma encantadora das ruas*, o narrador-personagem expõe seu corpo ao impacto, isto é, ao contato com estímulos que lhe são inabituais. O estranhamento em relação aos espaços da cidade promove inter-relações entre elementos aparentemente apartados e até opostos, sem, no entanto, reconciliá-los completamente. Ao se aproximar da lente do cartógrafo, João do Rio participa da construção do território — a cidade do Rio. Assim, ele não apenas documenta a cidade, mas também contribui ativamente para a sua existência e evolução, tornando-se parte da cartografia da experiência urbana.

O narrador em João do Rio oscila entre os extremos da cidade, sem definir claramente seu posicionamento. Em “Sono calmo”, surge a questão: como sentir em relação àquelas pessoas descritas como “canalha” e “gado humano”? (Rio, 1995, p. 122). Ele expressa profundo desconforto ao testemunhar o sofrimento dos mais pobres: “Para se livrar da polícia, dormiam sem ar, sufocados, na mais repugnante promiscuidade. E eu, o adido, o bacharel, o delegado amável estávamos a gozar dessa gente o doloroso espetáculo!” (Rio, 1995, p. 122). Ao notar sua reação, o delegado comenta: “Não se emocione [...] Há por aqui gatunos, assassinos, e coisas ainda mais nojentas” (Rio, 1995, p. 122), tentando distanciá-lo daquelas pessoas. Ignorando o conselho, o narrador se aproxima de uma idosa aparentemente miserável e a questiona sobre o preço de algo. Ela menciona ter pagado apenas “dois tostões”, indicando extrema pobreza (Rio, 1995, p. 122). Ele lhe dá dinheiro, e ela, em um momento de intimidade, expressa medo de serem presos. Enquanto isso, o delegado e seus convidados se afastam, deixando o narrador tomado por incerteza e desconforto diante da cena.

O narrador se torna permeável ao ambiente: cheiros, visões e ruídos se entrelaçam em uma experiência sensorial intensa. Em vez de observar a distância, ele se entrega à imersão, sendo atravessado pelos estímulos ao redor. O sufocamento, a vertigem e a sobrecarga sensorial reduzem seu controle sobre a observação, levando-o a um estado de desgoverno:

Eu tapava o nariz. A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentáramos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnava-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos

corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem (Rio, 1995, pp. 122-3).

Momento semelhante ocorre em “Visões d’ópio”, em que João do Rio vai com um amigo conhecer as casas onde os chineses viciados em ópio se reúnem para fumar e compartilhar o vício. É possível identificar na crônica uma forte imagem estereotipada de repulsa e hostilidade para com os chineses, e a ambientação na qual se encontram “tem um cheiro inenarrável, os corpos movem-se como larvas de um pesadelo” (Rio, 1995, p. 61). A própria segurança do cronista é questionada, já que seu corpo é afetado ao sentir “câimbras no estômago”. Não é possível saber se ele ingeriu ou não a substância, apenas sabemos que ele se sentiu nauseado. A cidade social está em xeque, de forma que espaço e sociedade, a cidade e seus corpos, passam a exprimir diferentes formas de ser, estar e viver no espaço urbano. O narrador em João do Rio não apenas vê, mas também cheira, ouve e sente as sensações do ambiente urbano. Essa fusão do corpo do narrador com o ambiente destaca a ideia de que cartografar a cidade não é apenas uma atividade intelectual ou técnica, senão que também uma experiência corporal e sensorial.

Quando pensamos em uma cidade, não a vemos apenas como um mapa de ruas e prédios, mas como uma imagem mental moldada por nossas experiências e memórias. Essa construção se forma ao longo do tempo, através de nossas caminhadas, encontros e interações com o espaço urbano. As representações urbanas resultam de disputas simbólicas e são sempre parciais, simplificadas e distorcidas — não retratam fielmente a cidade, e sim a interpretação dessa realidade. Frequentemente, essas imagens se cristalizam e influenciam modelos políticos urbanos, imaginários e práticas sociais. Elas servem de base para discursos e valores, sendo que algumas se tornam hegemônicas em meio às disputas sociais, buscando moldar comportamentos e impor projetos urbanos (Lacarrieu, 2007). Assim, ao confrontar mapas oficiais com relatos de cronistas da época, pode-se revelar uma cidade diferente daquela representada oficialmente (Casco, 2009).

Na crônica “A pintura das ruas”, o cronista explora a arte mural espalhada por botequins, cafés e ruas da cidade. O narrador se encanta com uma pintura comemorativa da Avenida Central em um botequim na Rua de São Pedro (Rio, 1995, p. 53). Em seguida, visita o Café Paraíso, onde Viana retrata Lourenço Marques, e um botequim

na Rua da Conceição, onde o pintor espanhol Colón cria paisagens campestres com um estilo peculiar. Os ateliês Cunha dos PP e Garcia Fernandes, na Rua do Senhor dos Passos, são descritos como estúdios remissivos da Flandres antiga, onde mestres assinavam trabalhos de discípulos. O ponto alto ocorre na Rua Frei Caneca, n. 1660, com a apresentação da obra do pintor Xavier. O narrador descentraliza a arte, destacando pintores anônimos cujas obras, espalhadas por bodegas e botequins, enriquecem a paisagem urbana. A crônica expressa uma desconfiança em relação à notoriedade artística convencional, sugerindo que o verdadeiro valor artístico reside nos espaços menos explorados, longe das galerias tradicionais e das celebridades reconhecidas.

Os locais mencionados podem ser considerados como pontos no mapa, oferecendo uma visão geral da cidade e de seus espaços urbanos. Porém, o destaque está nos percursos que conectam esses espaços. Ruas, bodegas e praças integram o trajeto dos artistas, moldando sua vivência e interação com a cidade. Enquanto o mapa oferece uma visão estática e abstrata, os percursos introduzem a dimensão dinâmica da vida urbana. Os artistas não apenas ocupam espaços, mas criam significados através de seus deslocamentos e interações. Logo, a análise sob a perspectiva de Certeau (1998) permite diferenciar entre a visão macroscópica dos espaços urbanos (mapa) e a vivência individual e efêmera dos pintores e artistas ao percorrê-los (percurso). Essa distinção ressalta a importância de considerar não apenas os lugares físicos, mas também as práticas e experiências que dão vida a esses espaços na cidade. A cidade, nesse contexto, é entendida não apenas como um mapa de lugares conhecidos, mas como um percurso dinâmico que se revela mediante as peculiaridades artísticas e musicais de cada rua e bairro.

A cidade lida por João do Rio nas crônicas de *A alma encantadora das ruas*, assim como o seu próprio olhar, distingue-se em vários sentidos da cidade mapeada pelo projeto oficial. Pela descrição dos lugares podemos perceber os diferentes usos e populações que circunscreviam territórios no interior da cidade como, por exemplo, a presença dos chineses “traficantes” de ópio entre a Lapa e a Praça Tiradentes em “Visões d’ópio”, ou o cais da Praça XV e arredores permeado por comércio ambulante em “Pequenas profissões”, o que evidencia transações à margem dos padrões tradicionais, enquanto a prática do tatuador ocorre ao ar livre, possivelmente nas imediações da Rua Fresca ou próximo ao cais. A narrativa ainda destaca a vida em áreas menos privilegiadas, como a Gamboa e a Cidade Nova, onde há personagens envolvidos em atividades

não oficiais, como caçadores de ratos e selistas, que contribuem para a diversidade do mosaico humano urbano.

João do Rio, que se inspirou em suas próprias caminhadas pela cidade em transformação, descreveu paisagens urbanas e personagens das ruas em extinção. A liberdade de ação sem uma metodologia preestabelecida garante ao caminhante uma sensibilidade diferente para se aproximar da cidade. Inspirado por essa perspectiva, produz itinerários também no pensamento emergente da relação do corpo com a cidade. A representação do urbano de João do Rio é um objeto dinâmico, porque não está finalizado, mas sempre em movimento, e transforma-se a partir das mudanças que ocorrem na cidade do Rio de Janeiro: “Olhai o mapa das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical. As ruas são perecíveis como os homens” (Rio, 1995, p. 19). Logo, João do Rio “registra o que está destinado a desaparecer” (Gomes, 1996, p. 39), pois, conforme há a passagem do tempo e o surgimento de novas tecnologias e novos hábitos culturais, a tendência é a de que não somente a sociedade, como a cidade também acompanhe essa transformação.

De um lado, a cidade dos urbanistas é vista de forma homogênea e impessoal, mapeada de cima. Do outro, há cartografias múltiplas e sobrepostas, construídas pelo cartógrafo literário por meio de experiências corporais na cidade em transformação. Enquanto os urbanistas modernos elaboram mapas e planos para orientar o espaço, o transeunte se torna um ator ativo, explorando suas camadas e conflitos. O objetivo é romper com noções preestabelecidas, permitindo um olhar mais próximo das vivências urbanas. Assim, o cartógrafo literário assume um posicionamento crítico, experimentando a cidade com seu corpo sensível às transformações. O desejo do trabalho de João do Rio emerge em cartografar a cidade, passando desde o senso comum dominante à heterogeneidade e particularidades das experiências urbanas com o outro, consigo mesmo e com o espaço.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- CERTEAU, M de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- FRISBY, D. *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*. Trad. Lilia Mosconi. Universidad Nacional de Quilmes, 2007.
- GOMES, R. C. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.
- JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Scielo-EDUFBA, 2012.
- LACARRIEU, M. “La ‘insoponible levedad’ de lo urbano”. *Revista eure*, vol. XXXIII, n. 99, pp. 47-64. Santiago de Chile, ago. 2007.
- O’DONNELL, J. G. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- RAMOS, J. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.
- RIO, J do. *A alma encantadora das ruas*. Coleção Biblioteca Carioca, vol. 4. Rio de Janeiro, 1995.
- ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. UFRGS, Porto Alegre, 2011.
- WILSON, E. “O flâneur invisível”. *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 7, n. 11, jul./dez. 2005, pp. 137-57.

Meninas modernas: a construção do sujeito feminino na literatura de João do Rio

KAREN MIRANDA

Introdução: um pouco de contexto

João do Rio (2006, p. 5), ao introduzir sua coletânea *Vida vertiginosa*, disse que o recorte de tempo em que escrevia era “o mais curioso período da nossa vida, que é a transformação dos usos, costumes e ideias”. Esse foi o período em que se verificou a chegada do que se entende por modernidade no Rio de Janeiro, quando a cidade sofreu uma das maiores transformações vistas em sua história, com cidadãos sendo “convidados” às ruas para aprenderem o novo estilo de vida carioca.

As grandes mudanças ocorridas no início do século XX impactaram profundamente a vida dos habitantes da cidade. Inspirada nos padrões europeus, especialmente os de Paris — cidade considerada modelo da época —, a modernização da capital brasileira redefiniu costumes, alterando as formas de ser, viver e sentir desses indivíduos, moldando-os para uma nova experiência urbana.

O Brasil havia passado recentemente por uma transformação governamental, transitando de monarquia para república. Sua capital era insalubre, com redes de água e esgoto precárias, e grandes dificuldades nas vias de comunicação, o que inviabilizava a circulação de mercadorias e dinheiro. Além disso, a cultura urbana da época também apresentava questões que destoavam das demandas da modernização, pois ainda refletia práticas coloniais.¹

O Rio de Janeiro enfrentava uma crise de imagem perante os demais estados, especialmente São Paulo. A cidade carioca era vista como inadequada para abrigar a

¹ Os sujeitos passeavam pela zona central da cidade com animais de grande porte, como vacas leiteiras, faziam fogueiras, andavam descalços, soltavam balões, expunham carnes para venda, entre outras práticas que foram proibidas com o intuito de serem substituídas por novas práticas tidas como “civilizadas” (Azevedo, 2016, p. 205).

capital, uma vez que seus líderes não demonstravam a seriedade necessária, algo diretamente associado à ordem e à responsabilidade — “[...] requisitos indispensáveis ao exercício da liderança política” (Velloso, 2015, p. 24). Esse tema era discutido de forma explícita por diversos “[...] artigos, charges e caricaturas cuja argumentação convergia para um mesmo ponto: a desqualificação da cidade do Rio de Janeiro em relação à cidade de São Paulo” (Velloso, 2015, p. 26).

Diante dessa conjuntura de problemas, era imperioso que os governantes e a classe dirigente promovessem melhorias na cidade, tanto em sua infraestrutura quanto em seus aspectos comportamentais e culturais. Assim, foram implementadas grandes reformas urbanas, comandadas pelo então presidente Rodrigues Alves e pelo prefeito Pereira Passos. O objetivo era modernizar a aparência da cidade, inspirado-se no modelo da capital francesa, melhorar a circulação de mercadorias e, ao mesmo tempo, educar os cidadãos para uma nova ordem social.

Os indivíduos deveriam ser civilizados e modernos, condizentes com os novos parâmetros que os governantes almejavam para a cidade. Buscando alcançar essa adequação, uma série de ações moduladoras foi aplicada. Além da instauração de decretos e ações coercitivas, destacava-se a educação pelo olhar, que consistia em expor as pessoas aos novos modelos urbanos enquanto circulavam pelas ruas, incentivando-as a aprender com os exemplos apresentados.

A transformação pela via educativa é o aspecto mais relevante para o recorte estudado neste trabalho. As reformas estavam fundamentadas em uma visão eurocentrista, pautando-se nos padrões e definições europeus. Ou seja, o Brasil não buscava melhorias tendo a si mesmo como referência, mas sim a Europa, cuja sociedade era majoritariamente branca: “[...] a voga do conceito de raça no Ocidente fazia com que o embranquecimento fosse desejado como elemento importante na busca que se entendia como ‘progresso’” (Azevedo, 2016, p. 24).

Contudo, é importante destacar que, além das questões específicas ocorridas no Rio de Janeiro, observava-se no mundo uma nova dinâmica social urbana, na qual a metrópole influenciava a subjetividade e a vida mental dos seus habitantes, intensificando as relações humanas com o meio.

A virada do século XIX para o XX trouxe mudanças sem precedentes, intensificadas pela migração em massa, o que impulsionou o comércio e criou complexas redes de trânsito. As demandas capitalistas, as novas tecnologias e outros fatores ex-

puseram os habitantes urbanos a um constante bombardeio de estímulos. Nas ruas, eles enfrentavam uma outra velocidade, sons, paisagens visuais e até choques físicos, resultando em uma “nova intensidade de estimulação sensorial” (Singer, 2001, p. 96).

Os cidadãos urbanos eram envolvidos em diversas tensões, enquanto a cidade estabelecia suas próprias normas, transformando os indivíduos e moldando-os a essas novas exigências. A virada do século foi um período que demandou profundas alterações físicas e psicológicas. O ritmo de vida urbano fora acelerado, impondo novas maneiras de se comportar e despertando desejos por novas mercadorias. Em suma, os indivíduos eram transformados assim como as ruas e tinham que acompanhar as rápidas mudanças.

É nesse cenário que encontramos João do Rio nas ruas, captando o movimento de convulsão urbana e transformando tanto a rua quanto os sujeitos em personagens de suas crônicas. Um dos personagens retratados pelo cronista foi a mulher carioca, sob diversas perspectivas: desde a infância, passando pela vida adulta, sua relação com o trabalho, os estigmas sociais, seu papel como objeto propagador do capitalismo e, ao mesmo tempo, como vítima do racismo, da misoginia e de uma sociedade patriarcal que buscava a modernidade, mas ainda mantinha costumes retrógrados.

A influência das ruas na construção dos sujeitos femininos

Segundo João do Rio (2012, p. 19), as ruas influenciavam significativamente na construção dos indivíduos que, por sua vez, eram os responsáveis por construir os espaços urbanos tanto física quanto culturalmente. Essa relação de interdependência fica evidente na crônica “A rua”,² que narra de maneira visceral a conexão entre os sujeitos e as ruas.

A crônica inicia-se com uma declaração do narrador à sua musa inspiradora: “Eu amo a rua” (Rio, 2012, p. 19). Ao expressar esse sentimento em primeira pessoa, ele estabelece uma relação íntima com a urbe e, posteriormente, convida os leitores a compartilharem dessa conexão. A estratégia narrativa não apenas aproxima o público

² A crônica é originada de um discurso proferido por Paulo Barreto para uma conferência em homenagem à inauguração da Avenida Central, no ano de 1905. Posteriormente, foi incorporada como texto de abertura da coletânea *A alma encantadora das ruas*, publicada no ano de 1908.

da relação narrada, entre o indivíduo e a rua, mas também permite que experimente um sentimento de pertencimento à cidade.

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua (Rio, 2012, p. 19).

O cronista não deixa espaço para dúvidas sobre essa conexão, pois o sentimento que os une é “imperturbável e indissolúvel” (Rio, 2012, p. 19). O narrador sinaliza aos leitores que, apesar do passar dos anos e das transformações físicas, sensoriais e culturais da cidade, a relação entre o espaço urbano e o cidadão é um legado que persiste por gerações. Esse vínculo só se torna possível porque, pela visão do narrador, a rua deixa de ser um simples alinhado de construções civis e passa a fazer parte da história humana, ganhando vida própria. Afinal, “as ruas têm alma” (Rio, 2012, p. 25).

A perspectiva humanizada dos espaços urbanos nos remete aos estudos posteriores de Néstor García Canclini (1997, p. 110), que abordam a rua como a união de um patrimônio histórico (tangível) e mental. Por essa ótica, gera-se um valor simbólico enraizado no processo social. As vivências urbanas criam espaços significativos a partir das experiências compartilhadas e das memórias coletivas, que ficam marcados na história de vida dos cidadãos. Assim, é possível criar uma relação muito intensa entre a rua e o sujeito, tão intensa como a de uma mãe e seu filho, como caracterizado pelo cronista:

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão

triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas (Rio, 2012, p. 20).

Os espaços urbanos não apenas constroem, mas também moldam as características dos indivíduos, onde “nas cidades grandes, a rua passa a criar o seu tipo, a plasmar o moral dos seus habitantes, a inocular-lhes misteriosamente gostos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas” (Rio, 2012, p. 31).

O Rio de Janeiro passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo um sistema de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima (Sevcenko, 2021, p. 415).

É com essa perspectiva que a discussão sobre a mulher carioca atravessa este trabalho. A construção da subjetividade feminina na virada do século emerge na obra de João do Rio de maneira expressiva. O autor dedica diversas obras à vida das mulheres cariocas, apresentando narradores que ora são apoiadores das causas femininas, ora nitidamente machistas e racistas. Para entender melhor o processo de modulação da mulher carioca no início do século XX, achamos necessário voltar um pouco no recorte de tempo de modo a esclarecer por que a mulher foi um elemento importante no processo de modernização e como João do Rio narrava essa questão, interligando o sujeito feminino com a cidade.

Durante o período colonial, as famílias burguesas no Brasil tinham uma divisão clara de papéis e espaços: os homens passavam a maior parte do tempo fora de casa, dedicando-se a atividades laborais e sociais, enquanto as mulheres permaneciam no lar, cuidando dos filhos. A casa era o centro da vida feminina, mas, apesar de sua importância, muitas residências eram insalubres e careciam de cuidados estéticos. As mulheres eram sobrecarregadas com afazeres domésticos e muitas vezes negligenciavam sua própria aparência. Essa falta de zelo com o lar e consigo mesma foi duramente criticada pelos estrangeiros (Costa, 1999, p. 82).

A mulher colonial era responsável por administrar não apenas o lar, mas também uma espécie de “pequena empresa” que atendia às necessidades da família. Ela cuidava da casa, dos filhos, do marido e dos criados, além de produzir boa parte dos alimentos e utensílios domésticos. Tal atividade não passou despercebida aos olhos do cronista. Na crônica “Feminismo ativo”,³ ao tratar do labor feminino nas ruas, o autor narra o papel da mulher na sociedade trabalhista e relata que ela era “o respeitável fabricante do prolongamento das famílias” (Rio, 2007, p. 188).

A situação mudou de perspectiva com a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, trazendo transformações significativas nos hábitos e costumes sociais. A nobreza introduziu práticas de ostentação e sociabilidade, como bailes e festas, que contrastavam com a simplicidade das famílias coloniais. Para se adequar a essa nova realidade, as famílias brasileiras começaram a valorizar a aparência e o embelezamento das casas — devido à prática de receber visitas, que não acontecia anteriormente —, buscando reconhecimento social e econômico.

Esse período também viu a medicina higienista ganhar destaque e prestígio como controladora de comportamentos e espaços, a ponto de se tornar um órgão regulador do Estado. Os médicos passaram a intervir na organização dos lares, recomendando melhorias na ventilação e salubridade, o que gradualmente conectou os ambientes internos às ruas. A medicina atuou como uma força modernizadora, “ajudando” na adaptação das famílias ao processo de urbanização enquanto controlava os corpos e o comportamento das mulheres.

Foi nesse período de anomia interna que favoreceu a aceitação da medicina como padrão regulador dos comportamentos íntimos. A higiene ajudou a família a adaptar-se à urbanização, criando, simultaneamente, normas coerentes de organização interna. O objetivo higiênico de recondução dos indivíduos à tutela do Estado redefiniu as formas de convivência íntima, assinalando a cada um dos membros da família, novos papéis e novas funções. Estimulando a competição interna entre eles, freando aqui e ali os excessos individuais, dando novas

3 A crônica publicada pela primeira vez em 1906, no jornal *Gazeta de Notícias*, posteriormente foi organizada na coletânea *Vida vertiginosa* (1911).

significações aos vínculos entre os homens, mulheres, adultos e crianças, a medicina higiênica formulou, enfim, uma ética compatível com a sobrevivência econômica e a solidez do núcleo familiar burguês (Costa, 1999, pp. 109-10).

A preocupação com os lares focava-se principalmente nas mulheres e crianças, que passavam a maior parte do tempo em ambientes fechados e nocivos. Para combater os efeitos negativos desses locais, recomendava-se a circulação em espaços luminosos e arejados (Costa, 1999, p. 110). No entanto, o acesso ao meio urbano não era visto como plenamente benéfico. Havia o temor de que o contato com as ruas pudesse corromper a moral e os costumes estabelecidos pela sociedade patriarcal.

À medida que as mulheres começaram a participar de eventos sociais, como jantares e teatros, cresceu a preocupação com sua “corrupção moral”. A medicina higienista então passou a definir o que era aceitável ou não. Afinal, as figuras femininas eram vistas como pilares da família burguesa, responsáveis pela criação das novas gerações e manutenção dos valores tradicionais.

O narrador de “Feminismo ativo” retrata bem essa problemática em torno do corpo feminino. Ele descreve o impasse por meio do qual, ao mesmo tempo, “liberava-se” a mulher para ir às ruas e se a aprisionava com justificativas supostamente científicas, mas preconceituosas, definindo-a como frágil, volúvel e facilmente controlável. A mulher se torna um “cabo de guerra”, puxada entre o espaço público e o doméstico.

Mas a situação de obrigar a mulher à escravidão social com o argumento de sua fragilidade, fechando-a no limite de ou a ser dona de casa, mantida pelo homem como um aparelho do lar, mais ou menos estimável, ou virar a esquina da honra com a dor maior de ser ainda mantida pelo homem devia acabar (Rio, 2007, p. 188).

A modernização da cidade e dos costumes incentivou os passeios urbanos como forma de educar os cidadãos para a nova ordem social. Caminhar pela cidade significava conhecer novos produtos e estimular a economia, não apenas por meio da compra de mercadorias, mas também da adoção de um estilo de vida moderno.

A moda desempenhou um papel crucial nesse processo civilizador. Para se adequar aos novos padrões sociais, era essencial seguir as tendências impulsionadas pelas elites e pelo governo durante a reforma urbana. A mulher tornou-se peça fundamental na modernização e no consumo, propagando o capitalismo. Não bastava somente ter os bens de consumo, era preciso ostentá-los publicamente, nos salões, casas de chá e espaços urbanos.

A cultura da exposição inseriu na mulher o desejo pela compra como forma de adaptação aos novos tempos. Isto é, se a mulher tivesse posse do último lançamento, poderia ser considerada civilizada, modernizada e higienizada como as mulheres europeias. Contudo, em um país com ampla diversidade cultural e grande parcela da população em extrema pobreza, esse incentivo se tornava cruel com a brasileira pobre, preta e que estava longe de se parecer com uma francesa.

As mudanças estruturais na sociedade forneceram uma liberdade tutelada por um órgão regulamentador que dizia como se comportar, quando e como ir às ruas, visto que o ambiente externo ameaçava a sua moral. Em suma, a mulher era um sujeito que sofria com os estigmas sociais desde o século XIX. Caracterizada como desleixada, extremamente manipulável e frágil, além de não ser valorizada pelo trabalho doméstico, o que se perpetua até os dias atuais.

A situação era ainda pior nas camadas mais carentes da população. A mulher pobre, e preta principalmente, não tinha outra escolha a não ser ir às ruas para sobreviver, tampouco tinha como seguir os parâmetros normatizadores europeus. Tal questão já era percebida pelos olhos do cronista, que narrava esses matizes da vida feminina carioca desde a infância.

Meninas modernas: a infância nas ruas cariocas

Na obra de Paulo Barreto, a infância surge inicialmente como tema secundário, mas ganha protagonismo quando o cronista focaliza sua construção como parte integrante dos sujeitos urbanos. Ele retrata crianças pobres que resistem, à sua maneira, às transformações impostas pela modernidade.

Com narradores que oscilam entre a compaixão e a crítica, João do Rio narra as opiniões divergentes da época, convidando os leitores a refletirem sobre a realidade dessas crianças. Ao destacar sua presença nas ruas, o autor confronta a elite carioca do

início do século XX com a invisibilidade imposta a esses jovens, ressaltando que “o pior cego é aquele que não quer ver”. A infância, desta forma, é marcada pela tensão entre o progresso da cidade e a marginalização social.

Na crônica “Os que começam...”⁴, João do Rio apresenta a exploração infantil para seus leitores com uma dinâmica de narração diferente, na qual vemos um narrador que aparenta ser um jornalista em busca de crianças que possam ser entrevistadas. Esse narrador é caracterizado por opiniões muito duras sobre o tema de maneira em geral e expressa uma falsa comoção diante da situação dessas crianças. Ao dizer “falsa”, nos referimos à contradição gerada diante dos duros qualificativos que são mesclados com ironia e suaves ponderações, estas últimas quase que imperceptíveis.

Não há decerto exploração mais dolorosa que a das crianças. Os homens e mulheres ainda pantominam a miséria para lucro próprio. As crianças são lançadas no ofício torpe pelos pais, por criaturas indignas, e crescem com o vício adaptando a curvilínea e acovardada alma da mendicidade malandra (Rio, 2012, p. 165).

No trecho acima, a opinião do narrador condena pais e mães que mandam os filhos às ruas em busca do sustento das famílias. Segundo ele, as crianças são ensinadas a praticar ações indecorosas e crescem com essas lições, sendo moldadas para o crime e para a mendicância, em suma, tornando-se aproveitadoras e enganadoras.

Apesar de responsabilizar os adultos, a crônica não exime de maneira nenhuma a culpabilidade dos petizes. Sim, os pais são descritos como exploradores, mas essas crianças são imputáveis. O julgamento do narrador no que tange à vida desses meninos e meninas é claro e comprovado por meio das palavras com as quais ele os qualifica: punhuistas⁵, vagabundos, bandidos e prostitutas. São os futuros criminosos que irão obumbrar⁶ as galerias de detenção.

⁴ A crônica foi publicada originalmente no livro *A alma encantadora das ruas*, lançado em 1908.

⁵ Batedores de carteira.

⁶ Cobrir de sombras.

Há no Rio um número considerável de pobrezinhos sacrificados, petizes que andam a guiar senhoras falsamente cegas, punguistas sem proteção, paralíticos, amputados, escrofulosos, gatunos de sacola, apanhadores de pontas de cigarros, crias de famílias necessitadas, simples vagabundos à espera de complacências escabrosas, um mundo vário, o olhar de crime, o broto das árvores que irão obumbrar as galerias da detenção, todo um exército de desbriados e de bandidos, de prostitutas futuras, galopando pela cidade à cata do pão para os exploradores. Interrogados, mentem a princípio, negando; depois exageram as falcatuas e acabam a chorar, contando que são o sustento de uma súcia de criminosos que a polícia não persegue (Rio, 2012, p. 164).

Boa parte da crônica foca a situação dos meninos. São apresentados diversos rapazes ambigualmente caracterizados física e psicologicamente. Ao mesmo tempo que o narrador apresenta fraquezas e vulnerabilidades, como deficiências físicas, também relata que esses meninos são sagazes, ardilosos e por vezes manipuladores.

De fato, o narrador tece duras críticas aos meninos, mas seu olhar julgador se intensifica quando se trata das meninas. Elas são caracterizadas como “[...] cínicas de face terrosa às ingênuas e lindas” (Rio, 2012, p. 167). O narrador nos apresenta uma personagem chamada Elsinha em um estado deplorável, “embrulhada nuns farrapos, a tremer com os beicinhos roxos e as mãos no ar [...]” (Rio, 2012, p. 167). A menina, de apenas nove anos, passa os dias mendigando pelas ruas e raramente retorna para casa, com medo de ser agredida por não conseguir levar dinheiro para a família.

Jovita é outra menina que pede dinheiro nas ruas, alegando ser para a igreja ou uma promessa. Explorada por uma “terrível megera” (Rio, 2012, p. 167) que a ensinou a roubar, a garota divide as ruas com outras meninas, como Rosinha, Judite, Laura, Amélia, Josefina e Estela, que também mendigam até tarde. A lista de nomes usada pelo cronista serve para destacar certa individualidade de cada uma e aproximar o leitor da realidade vivida por elas. Ao expor uma lista com nomes, o cronista relata a grande incidência dessa situação nas ruas, revelando ser uma questão social que deveria ser importante para a cidade.

Vale ressaltar que a crônica não foi organizada de maneira aleatória, mas sim inserida em uma seção da coletânea *A alma encantadora das ruas* intitulada “O que se vê

nas ruas”. O narrador assume um papel social bastante comum: o de alguém que critica uma situação sem se interessar de fato em contribuir para sua melhora. Ele se coloca como um observador crítico que julga sem propor soluções ou ações concretas para transformar a realidade que descreve. O cronista, de forma intencional, chama a atenção dos leitores, convidando-os a refletir sobre o tema e, em certa medida, a participar da discussão.

Um exemplo dessa atitude julgadora é encontrada na descrição de Nicota, uma menina explorada pelo padrasto que a transforma em um objeto de consumo ao usar seu corpo como meio de conseguir dinheiro. O narrador diz com todas as letras que a exploração infantil ensina as meninas a se prostituírem e acrescenta que esses casos existem aos montes, pois a “série de meninas é enorme” (Rio, 2012, pp. 166-7). O narrador, que é um homem adulto, descreve uma menina de treze anos com uma “perigosa viveza no olhar”.

Nicota, moradora no Pedregulho, tem treze anos e perigosa viveza de olhar. A puberdade, a languidez dos membros rijos dão-lhe receitas grandes. É mandada pelo padrasto, um português chamado Jerônimo, que a industria. Explora a miséria no jardim de Eros, fazendo tudo quanto a não prejudica definitivamente, à porta dos quartéis, pelos bairros comerciais, ao escurecer (Rio, 2012, p. 167).

O que mais chama a atenção no caso das meninas é a forma como essa situação é narrada: de maneira tão natural e *blasé*.⁷ As crianças eram exploradas diariamente, a ponto de tal prática se tornar comum no cotidiano da cidade. A questão da mulher já apresentava múltiplas facetas desde a infância, revelando uma contradição social: enquanto a sociedade criticava o comportamento dessas meninas, ignorava completamente a miséria que as cercava.

Como mencionado anteriormente, a população pobre recorria às ruas em busca de sustento, e as meninas não estavam alheias a esse processo. No entanto, a busca dessas crianças pela sobrevivência era alvo de reprovação por parte da sociedade. O

⁷ A atitude *blasé* se caracteriza pela reação de indiferença perante o recebimento de estímulos constantes e mudanças rápidas. George Simmel (1973), ao analisar o período da modernidade, verificou que, diante dos infinitos estímulos recebidos, os sujeitos tinham a tendência a se mostrarem indiferentes como maneira de preservação.

narrador, por sua vez, nos oferece uma “lente” crítica que responsabiliza meninas de nove anos por encontrarem na mendicância e na prostituição — involuntária — uma forma de subsistência. Ainda que a prostituição não tenha sido uma escolha, mas uma coação dos adultos, o narrador vê “perigosa viveza no olhar” de uma menina que, longe de ser algo inato, foi ensinada e obrigada a agir dessa maneira.

O capitalismo, difundido na sociedade moderna, forçava meninas pobres a irem às ruas em busca de sobrevivência. Crianças que não se encaixavam nos padrões dos novos modelos de vida urbana eram duramente criticadas por tentarem escapar da miséria. Desde a infância, a mulher carioca era moldada por normas sociais, muitas vezes à beira da fome. Seus corpos eram vendidos e ensinados a serem usados como meio de sustento, uma realidade que persistia na vida adulta.

O trabalho feminino: o capitalismo e a mulher pobre

O controle moral e a modulação do sujeito feminino seguem ainda mais intensos na vida adulta. A mulher precisava se adaptar aos novos estilos de ser e viver na cidade. Entretanto, essa regulação devia ser feita com cuidado, pois as ruas poderiam corromper sua moral. Por tal razão, ao caminhar pela cidade, havia um excesso de atenção sobre a mulher burguesa. Para as mulheres pobres, a realidade era outra, uma vez que não tinham escolha a não ser ir às ruas em busca de trabalho para se manter.

A presença da mulher pobre nas ruas sempre foi motivada pela necessidade, não por equidade. Essas mulheres, especialmente as negras, enfrentavam desqualificações e condições de trabalho precárias. O ambiente fabril era marcado por hostilidade, com baixos salários, intimidação física, desvalorização intelectual e assédio sexual (Rago, 2004, p. 100).

Na crônica “Feminismo ativo”, João do Rio nos apresenta essa discussão, trazendo contrapontos através de um narrador que é a favor do trabalho feminino e um interlocutor que é contra. A crônica narra a história de uma senhora pobre que vai ao gabinete do narrador — cujo ofício não é especificado — em busca de uma carta de recomendação para conseguir um emprego de caixeira.

Fenômeno curioso! Só os pobres, a gente pobre que faz mais filhos estabeleceu no casal o comunismo do trabalho para o

direito igual à despesa — porque as mulheres dos trabalhadores braçais sempre trabalharam tanto quanto os maridos (Rio, 2007, p. 189).

A descrição de Madame Teixeira chama atenção por sintetizar as contradições da cidade: uma mistura de culturas, modernidade e miséria. Isso se reflete no uso do pronome francês *Mme* com o sobrenome português, simbolizando a influência europeia assimilada pela antiga colônia. O narrador a descreve como feia e pobre, e ela mesma admite ser uma necessitada em busca de trabalho. Madame Teixeira personifica a pobreza e a rejeição ao que era considerado “feio” no brasileiro, enquanto busca prestígio ao adotar elementos do novo mundo, como o pronome francês, sem abandonar marcas de um passado colonial português.

A mulher pede para trabalhar “como um rapaz”, e o narrador, aparentemente alguém com influência, a recomenda a um grande armazém, onde ela não só consegue emprego, mas também consegue empregar suas filhas, garantindo-lhes um salário digno e a sobrevivência. O narrador não se surpreende com o pedido nem questiona suas motivações, tratando a situação como algo natural do cotidiano.

Há dez anos, o ato dessa senhora seria um acontecimento. Hoje — graças aos deuses! — é natural entre as coisas naturais. O nosso antigo preconceito, o preconceito lusitano de afastar a mulher da atividade, obrigando-a à vida de parasitismo quando não serralhos abertos, pelo gineceu romano, onde a matrona era a augusta o respeitável fabricante do prolongamento das famílias — desaparece. É propriamente a libertação do sexo. E de modo lento e engenhoso (Rio, 2007, p. 188).

Apesar de se mostrar a favor do trabalho feminino, incentivando a independência econômica das mulheres e defendendo o fim do “parasitismo” feminino em relação ao homem, o narrador ignora totalmente o trabalho feito dentro de casa. Por mais que se mostre progressista à causa feminina, este narrador ainda carrega raízes preconceituosas acerca dos labores exercidos pelas mulheres, dentro e fora de casa.

— Mulher — dizia-me um conselheiro — é pra ficar em casa. Se eu tivesse uma filha querendo ser médica ou advogada, matava-a!

— É mesmo — acrescenta a conselheira — até parece incrível uma moça estudando livros de homens! (Rio, 2007, p. 189).

Para as classes dominantes, o lugar da mulher era em casa, cuidando dos filhos. Ressalta-se que no trecho acima da obra de João do Rio o interlocutor não só cita profissões consideradas prestigiosas, logo, acessíveis para quem tinha condições financeiras tanto para cursar estudos tão valorizados quanto para fazer viagens internacionais. “Em termos simplificados, a disputa pelo signo trabalho para mulheres brancas e burguesas é muito distinto do reservado para proletárias” (Dealtry, 2024, p. 71).

O trabalho feminino, de maneira geral, não era visto com bons olhos, sendo cotidianamente relacionado com a imoralidade social. O trabalho “ameaçava” a honra feminina e os postos de trabalhos onde essas moças se encontravam eram conhecidos como “antro de perdição”, “bordel” ou “lupanar” (Rago, 2004, p. 102). Além disso, o trabalho feminino praticado pelas classes mais baixas da sociedade era constantemente vinculado à prostituição.

A associação das mulheres com a prostituição está diretamente ligada ao contato com as ruas, vistas como um espaço de perigo físico e moral. Como consequência, elas eram cada vez mais vigiadas e controladas. Era “[...] preciso um cuidado enorme para andar na rua, estar num baile, entrar num café” (Rio, 2007, p. 192). Porém, as mulheres pobres não tinham escolha a não ser ir às ruas. Além de enfrentarem condições de trabalho extenuantes e precárias, precisavam lidar com outro desafio: o estímulo ao consumo, que as colocava diante de desejos muitas vezes inalcançáveis.

João do Rio relata na crônica “Mariposas do luxo”⁸ a forma pela qual o estímulo ao consumo, impulsionado pela modernização, incentivava a compra como forma de moldar as mulheres ao novo estilo de vida. O desejo de possuir bens se apresenta de forma cruel àquelas que mal tinham como sobreviver. O autor retrata de maneira

⁸ A crônica “Mariposas do luxo”, de João do Rio, foi publicada originalmente no jornal *Gazeta de Notícias* e depois incorporada à obra *A alma encantadora das ruas*, publicada em 1908.

expressiva como essa dinâmica — a mulher pobre diante do capitalismo e dos apelos ao consumo — revelava-se profundamente desigual e opressiva.

O narrador dessa história transita em três focos narrativos diferentes: ora como testemunha, descrevendo aquilo que vê, ora como narrador-câmera, focalizando um aspecto específico e, por vezes, um narrador onisciente intruso, que relata aquilo que está fora da cena e expressa opiniões acerca da história. Essa tática de João do Rio não só traz diversas perspectivas durante a narração, como também permite certo dinamismo ao leitor que transita com o narrador.

As duas raparigas curvam-se para a montra, com os olhos ávidos, um vinco estranho nos lábios.

[...] A montra reflete-lhe o perfil entre as plumas, as rendas de dentro; e enquanto a outra afunda o olhar nos veludos que realçam toda a espetaculização do luxo, enquanto a outra sofre aquela tortura de Tântalo⁹ cintura, parece pensar coisas graves. [...] Elas hão de voltar, pobrezinhas — porque a esta hora, no canto do bonde, tendo talvez ao lado o conquistador de sempre, arfa-lhes o peito e têm as mãos frias com a ideia desse luxo corrosivo. Hão de voltar, caminho da casa, parando aqui, parando acolá, na embriaguez da tentação — porque a sorte as fez mulheres e as fez pobres, porque a sorte não lhes dá, nesta vida de engano, senão a miragem do esplendor para perdê-las mais depressa (Rio, 2012, pp. 133-8).

Além da dinâmica criada pela movimentação das personagens, há outra estratégia na descrição do ambiente: o espaço, uma das ruas mais movimentadas da cidade, transforma-se em um lugar interminável, semelhante a um limbo, simbolizando o apagamento dessas mulheres. O tempo, por sua vez, é retratado como o momento em que a cidade já está vazia, reforçando a ideia de exclusão. Isso ocorre porque o narrador descreve a hora como “indecisa”, em que o dia ainda não acabou e a noite não começou.

9 Segundo a mitologia greco-romana, por tentar roubar os manjares dos deuses, Tântalo recebeu como castigo não poder jamais saciar sua fome e sede, pois os alimentos e as bebidas afastavam-se dele assim que estendia a mão para pegá-los. (Nota do editor.)

Essa construção literária do espaço e do tempo simboliza que estas mulheres jamais alcançariam os padrões estabelecidos, pois sempre estariam à margem da sociedade.

É a hora indecisa em que o dia parece acabar e o movimento febril da Rua do Ouvidor relaxa-se, de súbito, como um delirante a gozar os minutos de uma breve acalmia. Ainda não acenderam os combustores, ainda não ardem a sua luz galvânica os focos elétricos. Os relógios acabaram de bater, apressadamente, seis horas. Na artéria estreita cai a luz acinzentada das primeiras sombras — uma luz muito triste, de saudade e de mágoa. Em algumas casas correm com fragor as cortinas de ferro (Rio, 2012, p. 133).

Mais adiante, essa dissonância entre a presença das mulheres pobres e a rua repleta de bens de consumo é explicitada pelo narrador, que destaca a miséria que, cruelmente, as coloca diante do desejo. Elas são descritas como pássaros seduzidos pelo luxo, animais frágeis e que podem ser facilmente capturados. São chamadas de “coitaditas” por sonharem com um status inalcançável, seja pela falta de recursos, seja por serem vítimas de um sistema que as faz almejar o impossível.

O narrador as descreve com certo pesar. A sensação que passa para o leitor é de pena, parece que ele se compadece pela situação das mulheres, contudo não se pode negar que tal narração é feita em um tom de ironia. Essa ambiguidade de sentimentos expressos pelo narrador é bem característica nas crônicas de João do Rio e pode ser vista em outras crônicas supracitadas. O posicionamento dúbio que o narrador transmite nos faz pensar na opinião pública da época em relação a essas mulheres e nos convida a refletir sobre o tema nos dias de hoje, assim como em seus tempos de atuação.

Elas, coitaditas! Passam todos os dias a essa hora indecisa, parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil das hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento numa ninhada

de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxo será sempre a sua quimera. São mulheres. Apanham as migalhas da feira. São as anônimas, as fulanitas do gozo, que não gozam nunca. E então, todo dia, quando céu se rocalha de ouro e já andam os relógios pelas seis horas, haveis vê-las passar, algumas loiras, outras morenas, quase todas mestiças. A idade dá-lhes a elasticidade dos gestos, o jeito bonito do andar e essa beleza passageira que chamam — do diabo. Os vestidos são pobres: saias escuras sempre as mesmas; blusa de chitinha rala. Nos dias de chuva um parâgua¹⁰ e a indefectível pelerine. Mas essa miséria é limpa, escovada. As botas brilham, a saia não tem uma poeira, as mãos foram cuidadas. Há nos lóbulos de algumas orelhas brincos simples, fechando as blusas lavadinhas, broches “montana”, donde escorre o fio de uma chatelaine¹¹ (Rio, 2012, p. 134).

Esses ideais estabeleciam um padrão distante de suas realidades, mas que, mesmo assim, elas tentavam alcançar. Ao usarem roupas falsificadas e bijuterias, as mulheres descritas na crônica demonstram um esforço para se aproximar dos modelos sociais idealizados. A limpeza e o primor com os quais se apresentavam socialmente revelam também uma tentativa de amenizar essa diferença para a classe burguesa.

Participar da modernidade do Rio de Janeiro exigia seguir padrões rígidos e irreais, impostos por regras morais inalcançáveis para a população pobre, que não tinha escolha diante da miséria. O trabalho, embora visto como uma ameaça à moral feminina, era uma via de sobrevivência essencial para as mulheres pobres da sociedade carioca. No entanto, o controle, a crítica e a modulação sobre a vida dessas mulheres não paravam por aí: a situação se agravava ainda mais de acordo com a cor de sua pele.

10 Guarda-chuva.

11 Corrente.

Mulheres cariocas e o racismo

A modernização dos costumes queria “europeizar” o Rio de Janeiro e, em certa medida, “embranquecer” a população. No entanto, a cultura e as tradições locais impediam essa transformação. A população pobre, em grande parte composta por ex-escravizados sem assistência econômica ou social, mostrava-se como um obstáculo a esse projeto.

O discurso oficial defendia uma cidade “mais higiênica”, alegando o controle de doenças infecciosas. Por trás disso, havia um racismo evidente, herança de uma sociedade preconceituosa que persiste até os dias atuais. Embora João do Rio seja reconhecido por retratar a vida urbana do Rio de Janeiro, sua obra também reflete os preconceitos da época. Nas obras que trata sobre o racismo presente na sociedade, ele oscila entre a crítica social e a reprodução de estereótipos raciais e de gênero.

Na crônica “Gente de Music-hall”¹², é relatada a apresentação de uma dançarina em um teatro do Rio de Janeiro onde estavam presentes pessoas ilustres de títulos nobres. Verônica, a bailarina em questão, era filha de um rei jamaicano. É descrita como uma “crioula”, termo que no Brasil designava os sujeitos cujas origens eram uma mescla interracial entre negros escravizados e brancos escravizadores. O termo recebeu, e ainda recebe, uma pesada carga de preconceito para diminuir os indivíduos pelo tom de sua pele.

A apresentação de Verônica estava longe de ser vista pelo público como uma exibição de arte admirável. A caracterização da cena é feita como se fosse um animal, por vezes gracioso como um pássaro, por vezes malicioso como uma serpente. Além disso, a artista é vista como “uma negra qualquer”.

O racismo é claramente exposto quando personagens masculinos encontram a princesa jamaicana chorando porque um homem que a visitara antes não retornou. A justificativa para sua ausência é a cor de sua pele. Verônica, ao lamentar-se com o Barão de Belfort, questiona: “— O de ontem, aquele de ontem. E não pagam. Dizem que é pela minha cor. Há muitos aqui. *It is very*, Belfort?” (Rio, 2009, p. 13).

Cabe destacar que Verônica é descrita como uma figura exótica e sensual, reduzida a sua aparência e origem racial. Essa representação reforça estereótipos machistas, racistas e sexistas sobre as mulheres negras, vistas como “outras” em relação

¹² A crônica “Gente de Music-hall”, de João do Rio, foi publicada originalmente no jornal *Gazeta de Notícias* e depois incorporada à obra *Cinematógrafo*, publicada em 1909.

ao padrão branco e europeu. A dançarina recebe um elogio que mistura erotização e animalização, já que ora dança como pássaro, ora atua como uma leoa sanguinária.

— Como ela dança! A dança é tudo, é o desejo, a súplica, a raiva, a loucura... Ela dança como uma sacerdotisa, como uma estrela perdida nas nuvens. Tem desde o salto medroso das feras até o voo medroso das pombas. Há nos seus gestos a orgia sanguinária de uma leoa e a maravilha constelada de uma ave do paraíso (Rio, 2009, p. 11).

Descrita como bela e sensual, a mulher que se apresentava em espaços de elite, embora fosse uma artista reconhecida, fizesse parte da realeza e possuísse domínio sobre uma língua estrangeira, ainda enfrentava o racismo. Se, mesmo nesse contexto privilegiado, o preconceito por conta da cor da pele já era evidente, nos espaços de pobreza a situação era ainda mais precária e perigosa.

Na crônica intitulada “Mulheres detentas”¹³, João do Rio retrata a vida das mulheres cariocas na prisão. As personagens, majoritariamente negras, são encontradas lavando uma sala quando o narrador entra em cena. Essas mulheres são caracterizadas de forma degradante, associadas a adjetivos como sujas, promíscuas, libidinosas, loucas e alcoólatras, sendo comparadas a animais. O narrador ainda relata que o local onde estavam possuía “um cheiro especial, esquisito”, a ponto de provocar náuseas.

À falta de lugares, a promiscuidade é ignóbil nesses compartimentos transformados em cubículos. A maioria das detentas, mulatas ou negras, fúfias da última classe, são reincentes, alcoólicas e desordeiras. Olho as duas salas com as portas de par em par abertas e fico aterrado. Há caras vivas de mulatinhas com olhos libidinosos dos macacos, há olhos amortecidos de bode em faces balofas de aguardente, há perfis esqueléticos de antigas belezas de calçada, sorrisos estúpidos navalhando bocas desdentadas, rostos brancos de

¹³ A crônica “Mulheres detentas”, de João do Rio, foi publicada originalmente no jornal *Gazeta de Notícias* e depois incorporada à obra *A alma encantadora das ruas*.

medo, beijos trêmulos, e no meio dessa caricatura do abismo as cabeças oleosas das negras, os narizes chatos, as carapi-nhas imundas das negras alcoólicas (Rio, 2012, p. 200).

A descrição das mulheres encarceradas é brutal. Enquanto o narrador entrevista Olívia, uma jovem de 15 anos presa por matar o próprio filho, a cena é interrompida pela chegada de presos da Colônia, causando um “rebuliço”. O narrador descreve os gritos de um homem negro como “rugidos”, atribuindo-lhe características animalescas.

As mulheres que chegam são retratadas de forma desumana: a primeira, magra e doente, está sem cabelos e mantém as mãos em cruz sobre o peito; a segunda, desacordada, é arrastada pelos guardas; e a terceira, Maria José Correia, grávida, afirma ter sido professora e estar na prisão para realizar a cirurgia do filho. O guarda, no entanto, a acusa de ser alcoólatra e de usar a gravidez como meio de ganhar dinheiro. O narrador descreve-a como tendo uma expressão agonizante, chorando compulsivamente.

Nessa crônica, as mulheres perdem sua subjetividade e são tratadas como animais. Não são julgadas apenas por seus atos, mas também por sua classe social e, principalmente, por sua cor de pele. O narrador desqualifica suas características físicas constantemente, reforçando estereótipos raciais.

Para a mulher negra, o lugar que lhe é reservado é o menor. O lugar da marginalização. O lugar do menor salário. O lugar do desrespeito em relação a sua capacidade profissional. [...] A mulher negra é o grande foco das desigualdades [sociais e sexuais] existentes na sociedade. É nela que se concentram esses dois tipos de desigualdade, sem contar com a desigualdade de classe, com a desigualdade social (Gonçalves [Cultne], 2023).

As crônicas de João do Rio nos lembram que o racismo não é um problema do passado, mas uma realidade que persiste até os dias atuais. A violência policial, o encarceramento em massa e a desigualdade social são heranças diretas de uma sociedade

que historicamente marginalizou a população negra. A mulher negra sofre com esses estigmas ainda na contemporaneidade.¹⁴

Considerações finais

As mulheres descritas por João do Rio eram, em maior ou menor medida, controladas por uma sociedade patriarcal e machista. O autor mostra como as transformações urbanas do Rio de Janeiro interferiram diretamente em suas vidas, condicionando seus comportamentos e limitando suas possibilidades.

A leitura conjunta das crônicas nos leva a refletir sobre a falta de opções dignas para as mulheres da época. Se fossem dedicadas ao lar e ao cuidado dos filhos, eram vistas como desleixadas e, se tentassem trabalhar, eram estigmatizadas como meretrizes. Para as mulheres pobres, a luta pela sobrevivência era árdua. Para as pobres e negras, a situação era ainda mais desesperadora, sem qualquer perspectiva de melhora.

Se transportarmos essas crônicas para os dias atuais, poderíamos nos enganar ao ver mulheres conquistando espaços na política, na ciência e na literatura — lugares onde a sociedade de João do Rio não as imaginava. No entanto, ao nos depararmos com notícias cotidianas, percebemos que a luta por direitos e, principalmente, por respeito, ainda é longa. O Rio de Janeiro, assim como o resto do país, continua a ser um ambiente hostil para as mulheres.¹⁵

14 Autoras contemporâneas têm trabalhado para dar voz às mulheres negras e combater os estereótipos raciais, como Conceição Evaristo, em *Olhos d'água* (2014), e Djamila Ribeiro em *Pequeno manual antirracista* (2019).

15 O Rio de Janeiro é o segundo estado do Brasil em tentativas de feminicídios de acordo com o anuário de Segurança Pública, conforme publicado no portal “g1.globo” (ver referência completa na bibliografia).

Referências bibliográficas:

- AZEVEDO, A. “A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: o progresso sob égide da civilização e a civilização sob a égide do progresso”, in A. Azevedo. *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e os ideais de civilização e progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.
- _____. “A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração conservadora”. *Tempos Históricos*, [s. l.], vol. 19, n. 2, 2016, pp. 151-83.
- CANCLINI, N. G. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- COSTA, J. F. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- CULTNE. Entrevista com Lélia Gonzalez. Canal Cultne no YouTube, 9 nov. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aiTfzVKhsGw>>. Acesso em: 10 out. 2023.
- DEALTRY, G. “Modernas, sim. Feministas, não — breves considerações sobre a emancipação das mulheres em João do Rio e Júlia Lopes de Almeida”. *Convergência Lusíada*, [s. l.], vol. 35, n. esp., 2024, pp. 70-93. DOI: 10.37508/rcl.2024.nEsp.a1263. Disponível em: <<https://www.convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/1263>>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- RAGO, M. “Práticas feministas em novos modos de subjetivação”. *Revista Maracanã*, [s. l.], vol. 4, n. 4, 2014, pp. 13-45. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/maracanã/article/view/12946>>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, edição especial, 2012.
- _____. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.
- _____. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2006.
- SIMMEL, G. “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”. *Mana*, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 2, out. 2005.
- SEVCENKO, N. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”, in N. Sevcenko. *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.
- SINGER, B. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, in L. Cherney; R. Schwartz (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VELLOSO, M. P. “Introdução — O olhar inquieto dos caricaturistas”, in M. P. Velloso. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora KBR, 2015.



LITERATURA E PROCESSOS DE EDIÇÃO



Entreolhares em *O Ateneu*: A relação entre Sérgio e Bento Alves na edição ilustrada do romance de Raul Pompeia

KAIO DE CASTRO

O processo editorial de *O Ateneu*

Publicado em 1888, primeiramente no jornal *Gazeta de Notícias* e posteriormente, no mesmo ano, editado em formato de livro, *O Ateneu* tornou-se a obra de maior reconhecimento do escritor Raul Pompeia (1863-1895), consolidando-se como um dos grandes marcos da literatura brasileira no final do século XIX. Também artista gráfico, as primeiras publicações não contaram com as 43 ilustrações feitas pelo autor para o romance, desenhos estes que possibilitam mais interpretações para além da escrita.

Em 1894, Pompeia vendeu os direitos autorais do romance e das ilustrações ao editor Francisco Alves, um dos mais importantes nomes do mercado editorial brasileiro na época. No entanto, a publicação da edição definitiva de *O Ateneu*, que finalmente contasse com os desenhos originais do autor, demorou anos para concretizar-se. Somente após um longo processo editorial, em 1905/1906, dez anos após a morte de Raul Pompeia, a primeira edição do romance com as ilustrações foi lançada.

Antes de adentrar no estudo da narrativa em seus componentes verbal e visual, ou seja, nos textos e nos desenhos do autor, é de suma importância a compreensão de que *O Ateneu* não é originalmente um livro ilustrado, mas sim obra com ilustrações *a posteriori*. A diferença nessa classificação, apesar de não parecer relevante, apresenta uma importante característica no trabalho de Pompeia: a narrativa verbal não depende do visual para ser compreendida, embora a adição das imagens, promovendo a interação entre as duas linguagens mobilizadas pelo mesmo criador, acrescente camadas de sentido ao romance. Portanto, a leitura de *O Ateneu* sem as ilustrações é realizada sem nenhum ônus à compreensão da narrativa. Tal peculiaridade é contemplada pelas estudiosas Maria Nikolajeva e Carole Scott em *Livro ilustrado: palavras e imagens*:

Uma narrativa verbal pode ser ilustrada por uma ou várias imagens. [...] O mesmo texto pode ser ilustrado por diferentes artistas, que transmitem diferentes interpretações [...] mas a história continuará basicamente a mesma e pode ainda ser lida sem considerar as imagens. Essa relação é similar àquela entre os romances e suas versões para o cinema. As muitas edições ilustradas das histórias da Bíblia, contos populares, os contos de Perrault, Grimm ou Andersen entram nessa categoria. [...] o texto não depende de ilustrações para transmitir sua mensagem essencial (Nikolajeva e Scott, 2011, pp. 23-4).

Percebe-se que todos os exemplos dados no trecho são de obras que, ainda que tenham ilustrações, não se encaixam no conceito de livro ilustrado pelo mesmo motivo: a ausência dos desenhos, independente de quem os fez, não atrapalha nem impede a compreensão da narrativa verbal realizada primariamente.

Com o subtítulo de *Crônica de saudades*, indicado entre parênteses, outra questão pertinente à obra é o fato de ela ser lida como uma vingança de Raul Pompeia contra os anos de internato no Colégio Abílio, no Rio de Janeiro. Correta ou não, essa leitura endossa uma interpretação autobiográfica do livro, ou seja, reforça a ideia de que a narrativa carrega memórias e acontecimentos da vida do escritor. Em crítica a *O Ateneu*, publicada em 1941, Mário de Andrade baseia-se nessa possibilidade de leitura para definir o romance como “uma caricatura sarcástica [...] no sentido de se tratar de uma obra em que os traços estão voluntariamente exagerados numa intenção punitiva” (Andrade, 2016, p. 214). Ele ressalta um proposital exagero na narrativa de Pompeia que teria, por sua vez, o objetivo de castigar e punir o colégio. Segundo Andrade, ninguém teria escapado dessa vingança, desde o diretor até os colegas que Raul Pompeia teve durante o tempo em que estudou no Colégio Abílio.

Sérgio, Bento Alves e a virilidade no século XIX

Feitas as ressalvas teóricas e metodológicas a respeito da obra, é possível partir ao romance e ao recorte aqui proposto. *O Ateneu* conta a história de Sérgio, o narrador-protagonista,

um menino de 11 anos que é matriculado pelo pai em um internato masculino no Rio de Janeiro. Esse colégio, que dá nome ao livro, está inserido no contexto educacional do século XIX, momento em que crianças e adolescentes “desde cedo, deviam se submeter às prescrições de normas de conduta que lhes limitavam os movimentos” (Mauad, 2013, p. 174), marcado por um ensino voltado para o desenvolvimento da virilidade nos estudantes meninos, configurando um ambiente onde a valorização da masculinidade era imponente e constante. Nesse cenário, Sérgio desenvolve relações com colegas mais velhos ao longo da narrativa, sendo uma delas a que ele estabelece com Bento Alves.

A maneira como o personagem Bento Alves surge na história é reveladora para entender a natureza da aproximação entre ele e Sérgio. O jovem aparece ao final do capítulo V, quando há um assassinato no colégio e os alunos e funcionários se envolvem na tentativa de capturar o culpado, que foge desesperado pelas áreas externas da escola. É Alves quem, com coragem e destreza, agarra, derruba e imobiliza o criminoso. A partir desse momento, ele, descrito como misterioso, mais velho e mais forte que Sérgio, torna-se uma figura admirada e respeitada por todos na escola, sendo reconhecido como o salvador, não apenas por sua atitude, mas também pela sua força e coragem, que lhe conferem uma posição de destaque. Alves passa a ser aclamado e respeitado por toda a escola, tornando-se um herói à força. O próprio Sérgio narra que todos “limitavam-se a temê-lo em silêncio” (Pompeia, 1981, p. 88), reforçando que a personalidade pacata do menino era notada e acatada.

Nesse sentido, o rapaz encarna vários atributos de virilidade que vigoravam no sistema educacional oitocentista, empenhado em adequar os alunos aos padrões de masculinidade desejáveis. O historiador francês Ivan Jablonka, em capítulo inserido no segundo volume da obra *A história da virilidade*, desenvolve estudo específico sobre esse conceito no momento escolar do século XIX, concluindo que:

A virilidade é a plenitude da vida moral, a firmeza do homem em seu propósito [...] para tornar-se um homem digno desse nome é preciso fugir da moleza tanto quanto da dureza, da passividade como da indisciplina, e abrir seu coração às emoções sem, no entanto, efeminar-se. [...] A virilidade belicosa não é autorizada senão na perspectiva

da revanche, tanto é verdade que morrer pela pátria é “a sorte mais bela e mais digna de inveja” (Jablonka, 2013, pp. 46-7, destaques no original).

A palavra “belicosa” define, neste contexto, a virilidade que faz uso da violência. Jablonka diz que, naquele século, o uso da força para defesa da pátria era visto como uma atitude autorizada, nobre. O autor ainda afirma que a virilidade exige equilíbrio entre a moleza e a dureza, a passividade e a indisciplina e entre o ato de se emocionar sem se deixar efeminar. Bento Alves, além de usar sua força para defender o colégio de um assassino, manteve-se longe dos holofotes, renegando o posto de herói e preferindo manter-se justamente nesse equilíbrio descrito por Jablonka. Esses fatores colocam o personagem como a representação mais potente dessa almejada virilidade dentro do contexto do romance.

Por outro lado, temos Sérgio, que desde o início da narrativa busca se colocar em lugares de submissão e inferioridade, em atitude nem sempre privada de certo cinismo:

Os gênios fazem aqui dois sexos, como se fosse uma escola mista. Os rapazes tímidos, ingênuos, sem sangue, são brandamente impelidos para o sexo da fraqueza; são dominados, festejados, pervertidos como meninas ao desamparo. [...] Faça-se homem, meu amigo! Comece por não admitir protetores (Pompeia, 1981, p. 30).

O trecho acima é uma fala do personagem Rabelo,¹ a primeira relação de Sérgio no *Ateneu*, e deixa claro o entendimento da homoafetividade como delito dentro da instituição. A efeminação e a imoralidade, como cita tantas vezes o diretor do colégio, Aristarco, ao longo da narrativa, são fortemente proibidas e as consequências para os que são pegos em atos homoafetivos são severas.

¹ É possível encontrar, tanto nas diversas edições de *O Ateneu* quanto nos muitos textos críticos da obra, duas versões de escrita do nome deste personagem: Rabelo ou Rebelo.

Entreolhares na narrativa

No capítulo VI, Sérgio e Alves iniciam muito rapidamente uma amizade descomedida e até mesmo sigilosa, o que explicita a clandestinidade existente no contato entre os dois. Nesse momento, então, a questão do olhar ganha relevância:

Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer; porque me respeitava, quase tímido, como se não tivesse ânimo de ser amigo. Para me fitar esperava que eu tirasse dele os meus olhos. [...] Aquela timidez, em vez de alertar, enternecia-me, a mim que aliás devia estar prevenido contra escaldos de água fria. [...] No recreio não andávamos juntos; mas eu via de longe o amigo, atento, seguindo-me o seu olhar como um cão de guarda. Soube depois que ameaçava torcer o pescoço a quem pensasse apenas em me ofender; seu irmão adotivo! confirmava. Eu, que desde muito assumira entre os colegas um belo ar de impávida altanaria, modificava-me com o amigo, e me sentia bem na submissão voluntária, como se fosse artificial a bravura, à maneira da conhecida petulância feminina (Pompeia, 1981, pp. 96-7).

Existe um acordo tácito entre eles, no qual os entreolhares acontecem de maneira tímida, amedrontada e cautelosa. Não há nenhum tipo de contato físico entre os dois, as demonstrações afetuosas limitam-se às trocas de olhares e à maneira cuidadosa no tratamento entre eles. Tudo para evitar qualquer tipo de desconfiança ou suposição das pessoas ao redor a respeito da relação deles.

Sérgio estima o amigo femininamente, e os motivos dados são justamente as características físicas e viris existentes em Alves, que se transforma em uma espécie de protetor, chamando Sérgio até mesmo de irmão adotivo ao defendê-lo, para evitar mais uma vez as desconfianças.

Além dos entreolhares na relação entre o protagonista e Bento Alves, há um outro olhar que se destaca na narrativa: o de vigilância do diretor Aristarco. Esse olhar não se limita à sua presença física, mas se estende por todo o Ateneu, perpetuando-se

até mesmo em sua ausência por meio dos vigilantes — alunos designados para garantir a ordem, a disciplina e o cumprimento das normas. A presença desse olhar constante é fundamental para compreender a atmosfera autoritária que domina o colégio. O trecho a seguir mostra como esse sistema de patrulhamento ocorre:

Estes oficiais inferiores da milícia da casa faziam-se tiranetes por delegação da suprema ditadura. Armados de sabres de pau com guardas de couro, tomavam a sério a investidura do mando e eram em geral de uma ferocidade adorável. Os sabres puniam sumariamente as infrações da disciplina na forma: duas palavras ao cerra-fila, perna frouxa, desvio notável do alinhamento (Pompeia, 1981, p. 40).

Alfredo Bosi explorou essa perspectiva em um ensaio sobre *O Ateneu* publicado em *Céu, inferno*. O autor analisa a presença simbólica do olhar como ferramenta de controle e dominação e descreve como a vigilância do diretor, mesmo quando ele não está fisicamente presente, exerce uma influência opressiva sobre os alunos, funcionando como um lembrete constante da necessidade de manter a moralidade e a disciplina — ainda que esse controle seja imposto pelo medo. Esse olhar transforma-se em um mecanismo capaz de instaurar um terror coletivo. Bosi destaca passagens que evidenciam a maneira como essa dinâmica se manifesta, revelando momentos em que o olhar se torna instrumento de tirania:

As suas aparições eram súbitas, escancarando portas que se acreditavam para sempre emperradas: “Assim é que um simples olhar do diretor imobilizava o colégio fulminantemente como se levasse no brilho ameaças de despotismo cruento”. [...] O olhar do pedagogo-mor, “a fúria tonante de Júpiter-diretor”, vem multiplicado pelo dos bedéis de quem Sérgio espia a espionagem solerte, a começar pelo Sanches, que, frustrado nos seus desígnios, o rondava “temperando o olhar com um brilho de facadas” (Bosi, 2003, p. 65, destaques no original).

Discussões teóricas sobre a relação de Sérgio e Bento Alves

Dos diversos autores que discutiram as relações homoafetivas de Sérgio com seus colegas em *O Ateneu*, principalmente a com Bento Alves, destacam-se aqui duas críticas que interagem entre si: a de Mário de Andrade, publicada pela primeira vez em 1941, e a de César Braga-Pinto, doutor em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia, Berkeley.

A binaridade entre os amigos é discutida por Braga-Pinto em capítulo do livro *A violência das letras*, obra que se concentra em analisar a amizade e a inimizade na literatura brasileira a partir do final do século XIX. Ele destaca que o entendimento de Sérgio a respeito das características que definem o gênero masculino como forte e o feminino como fraco, e a maneira como essas definições são frágeis para o protagonista alteram a forma como ele se relaciona com Alves. Para além disso, Braga-Pinto também discute como o ambiente repressivo do colégio corrobora a necessidade de Sérgio de ser protegido, levando-o a ignorar o conselho de Rabelo:

A educação de Sérgio pode ser (e tem sido) lida como uma educação fundamentalmente sexual, apresentada, com algum desvio, em linha evolucionista de diferenciação sexual que vai da efeminação à virilidade heteronormativa. Não é de surpreender que a diferenciação do gênero seja compreendida por meio dos termos binários fraqueza/força [...] Da mesma maneira que o romance não adere ao darwinismo draconiano mais vulgar, que anuncia a morte aos fracos, a diferenciação sexual também não se completa de todo, e a identificação entre masculinidade e força nunca é total. Ou seja, os efeitos do mandato performativo do “Faça-se homem” é inevitavelmente ambíguo, imprevisível e, no limite, sujeito ao fracasso. [...] para sobreviver no mundo hostil e masculinista construído pela ordem disciplinadora da escola, Sérgio deve ignorar os conselhos de Rebelo para “fazer-se homem” e assumir o papel feminizado de protegido ou de “namorada”, aceitando a “comodidade da sujeição voluntária, vaidade fe-

minina de dominar pela fraqueza” (Braga-Pinto, 2018, pp. 131-2, destaques no original).

Ao contrário do contemporâneo Braga-Pinto, Mário de Andrade parece não se preocupar em considerar a questão sociocultural do século XIX. Ao adotar a hipótese autobiográfica, ele não diferencia o romance de seu autor, analisando ambos como se fossem um só. Andrade acusa o criador de *O Ateneu* de ser insensível ante o sentimento da amizade, desconsiderando uma possível intenção social de Pompeia na abordagem homoafetiva dentro da narrativa. Ele também tece críticas a respeito da maneira como é conduzida a relação entre Sérgio e Bento Alves, reduzindo-a a apenas mais um caso de homoafetividade dentro da obra:

O caso do Bento Alves [...] a gente percebe que Pompeia se entusiasma pela beleza moral e a nobre força física do rapaz. Ele confessa mesmo ser a recordação mais bela de adolescente que Sérgio conservará do colégio. Mas tudo se reduz a pó de traque. A atitude de Sérgio é a dum hábil pervertido, coisa que ele não é, e o nítido e forte Bento Alves se transforma em cinza mole, cruelmente desfeito por temores e ardores sem franqueza. Pompeia terá pretendido mostrar um caso de domínio do fraco sobre o forte. Não o consegue, e as relações entre os dois rapazes, sem calor dramático, parecem se reduzir a mais um exemplo comum e corriqueiro de homossexualismo. [...] E no mais, todas as relações íntimas, todas as “amizades” entre adolescentes do Ateneu, se reduzem a casos grosseiros de homossexualidade (Andrade, 2016, p. 219).

Essa leitura de Andrade, que evita distanciar a criação do criador, também é discutida no capítulo de César Braga-Pinto dedicado a *O Ateneu*. O autor de *A violência das letras* pontua a aproximação de Andrade com Pompeia a partir da forma como o texto de 1941 baseia-se majoritariamente na vida pessoal do escritor da *Crônica de saudades*:

A beleza e a relevância do texto de Mário residem justamente na intimidade, na maneira pela qual ele se deixa aproximar do autor de *O Ateneu*: censurando-o, talvez, mas também como que oferecendo sua mais profunda amizade. [...] sua repreensão soa também como uma promessa de compreensão solidária. E logo explica, ou se explica, em nome de Raul Pompeia: [...] Saudoso e compreensivo, parece que Mário promete sua amizade como consolo às frustrações sepultadas no passado do escritor [...] Mais importante e surpreendente, porém, é que, ao analisar o inabalável “ódio aos machos”, tão profundamente ressentido por Raul Pompeia, diga-se, por Sérgio, Mário faz também um raro estudo sobre a amizade, a sexualidade e as formas de sociabilidade que se instauram no final do século XIX (Braga-Pinto, 2018, pp. 142-3).

Em ambas as discussões, tanto na análise de Mário de Andrade quanto na de Braga-Pinto, o estudo da homoafetividade na relação entre Sérgio e Bento Alves emerge como um elemento central para a compreensão da construção narrativa de *O Ateneu*. Desde o momento em que essa relação se inicia no final do capítulo V, até sua dissolução nos capítulos seguintes, a dinâmica entre os dois personagens reflete a maneira como Raul Pompeia insere na obra a questão da virilidade como o eixo estruturante do modelo educacional oitocentista e como esse ponto se faz importante em toda a história, acompanhando o narrador-protagonista do momento em que ele chega à instituição até o final da narrativa, no qual ele deixa o Ateneu, já destruído pelo fogo.

O olhar no desenho

Em 1894, Raul Pompeia ilustra a relação entre os rapazes no desenho de número 21 de seu caderno de originais, hoje depositado no acervo físico e digital da Fundação Biblioteca Nacional. Nele, observa-se uma cena de gênero, durante o recreio: Alves, sentado, olha para Sérgio, que por sua vez está de pé, olhando de lado para Alves.

Figura 1 - Desenhos para a obra *O Ateneu*, n. 21

Fonte: Pompeia, [s. n.].

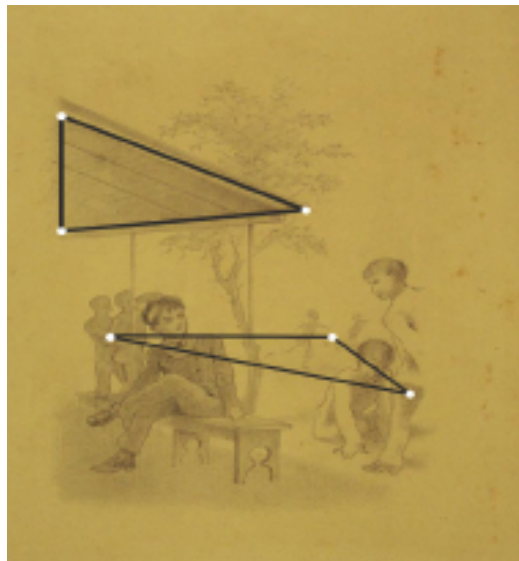
Um aspecto crucial que se destaca na ilustração é a simetria evidente entre os elementos da cena, que se apresentam em pares, criando uma harmonia visual que chama a atenção. As duplas são visíveis em diversos pontos: os dois meninos ao fundo, os dois mais à frente, encostados nas colunas, as próprias colunas que sustentam o teto e até mesmo a figura de Sérgio, que parece estar em dupla com o menino sentado no chão, brincando. A estrutura do banco em que Alves está sentado também segue essa lógica simétrica, com a sustentação lembrando o formato de duas pessoas posicionadas frente a frente. Esse padrão de pares é quase imperceptível em uma primeira observação do desenho, contudo, ao ser notada, essa repetição torna-se responsável por deixar a cena imponente.

Essa simetria, no entanto, é quebrada pela presença de Bento Alves; basta observar a diferença na ilustração do personagem em comparação aos demais presentes na cena. Alves é o único a ser retratado com ambas as mãos, ambos os pés, o rosto inteiro e o uniforme completo, o que lhe confere uma presença visual distinta dos outros meninos. Além disso, ele é o único personagem da ilustração que está protegido pelo teto, contrastando com os demais, que estão ao ar livre. Essa proteção simbólica do

teto acentua a ideia de superioridade de Alves em relação a Sérgio, sublinhando também que ele é o único a não formar uma dupla de maneira clara. Em contraposição, o corpo de Sérgio não é mostrado de forma íntegra, como se sugerisse que sua presença na cena é furtiva, sendo algo que acontece às escondidas.

Existe, porém, uma triangulação inquietante. Como pode ser observado na figura abaixo, as três duplas formam uma estrutura triangular dentro da cena, e essa mesma forma geométrica é repetida no formato do teto que cobre Alves. A presença dessa geometria ternária, que aparece de maneira camuflada, quebra os binarismos visíveis na imagem: forte x fraco, alto x baixo, sentado x em pé, másculo x efeminado. A introdução desses triângulos, que vão além das simples divisões binárias, sugere a introdução de uma nova dinâmica, mais complexa, gerada pela clandestinidade que permeia a cena. Isso é evidenciado nos olhares trocados entre os rapazes no primeiro plano, onde o comportamento deles se afasta das atividades comuns executadas pelos outros personagens, inclusive o menino sentado à frente de Sérgio. Enquanto todos os outros meninos seguem com suas ações cotidianas, ele e Bento Alves compartilham um momento de contemplação silenciosa, como se estivessem isolados, indiferentes, destoando dos demais componentes do desenho, em uma postura afetuosa e ao mesmo tempo acuada entre os dois.

Figura 2 - Desenhos para a obra *O Ateneu*, n. 21 (modificada)



Fonte: Pompeia, [s. n.]..

No livro *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo e historiador de arte Didi-Huberman explicita que:

O duplo que nos “olha” sempre de maneira “singular” (*einmalig*), única e impressionante, mas cuja singularidade se torna “estranha” (*sonderbar*) pela virtualidade, mais inquietante ainda, de um poder de repetição e de uma “vida” do objeto independente da nossa (Didi-Huberman, 2011, p. 229).

Por mais que o desenho evidencie uma simetria singular da dupla, essa mesma simetria é responsável por destacar, em uma segunda camada da ilustração, uma quebra através da presença desses elementos triangulares. Essa mesma quebra que ocorre na simetria do desenho é encontrada na narrativa através da clandestinidade existente na relação entre os dois meninos que, por meio das fortuitas trocas de olhares, permitem a quebra no cotidiano escolar que lhes é permitido no contexto oitocentista.

Conclusão

O recorte realizado a partir dessa relação de Sérgio e Bento Alves e de sua principal manifestação, a troca de olhares entre eles, presente tanto nos componentes verbais quanto visuais da obra de Raul Pompeia, revela camadas complexas referentes à homoafetividade, apontando para as contradições do ideal viril imposto aos jovens da época. A leitura crítica do romance, seja pela abordagem de caráter autobiográfico feita por Mário de Andrade ou pela análise de César Braga-Pinto, evidencia como a obra expõe a fragilidade das dicotomias entre força e fraqueza, proteção e submissão, masculinidade e efeminação, e como ela denuncia o funcionamento de um sistema opressivo e rigoroso no contexto educacional do século XIX. Ao acessar e analisar as camadas de sentido adicionadas a partir da ilustração presente no capítulo VI, com apoio nos estudos de Didi-Huberman, compreende-se também a quebra do modelo viril ao qual estão sujeitos os jovens no Ateneu. Dessa forma, *O Ateneu* ultrapassa a estrutura tradicional de um romance de formação, transformando-se em uma reflexão sobre a repressão dos afetos no ambiente disciplinador do internato.

Referências bibliográficas

- AMIM, M.; COUTINHO, E. F. (orgs.). *Coleção fortuna crítica 8: Raul Pompeia*. Foz do Iguaçu: Edunila, 2016.
- ANDRADE, M. de. “O Ateneu”, in _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- BARATA, M. “Posição estética dos desenhos de Raul Pompeia”, in R. Pompeia. *Obras. Volume X: miscelânea; fotobiografia*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Angra dos Reis; Olac, 1991.
- BOSI, A. “O Ateneu: opacidade e destruição”, in _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BRAGA-PINTO, C. *A violência das letras: amizades e inimizades na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2018.
- COUTINHO, A. “O texto de *O Ateneu*”, in R. Pompeia. *Obras. Volume II: O Ateneu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Olac, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- JABLONKA, I. “A infância ou a ‘viagem rumo à virilidade’”, in A. Corbin (dir.). *História da virilidade. 2. O triunfo da virilidade: o século XIX*. Tradução de João Batista Kreuch e Noéli Correia de Melo Sobrinho. São Paulo: Editora Vozes, 2011.
- MAUAD, A. M. “A vida das crianças de elite durante o império” in M. Del Priore (org.). *História das crianças no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PAES, J. P. “Sobre as ilustrações d’*O Ateneu*” in _____. *Gregos & baianos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- POMPEIA, R. *Desenhos para a obra O Ateneu*. [S. l.; s. n.]. Disponível em: <https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon530901/icon530901.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2025.
- _____. *O Ateneu*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- SCHWARZ, R. “O Atheneu”, in _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

Contribuições do *Diário do hospício* na composição narrativa do romance *O Cemitério Dos Vivos*

PATRÍCIA ROQUE TEIXEIRA DAS CHAGAS ROSA

Lima Barreto, durante sua segunda internação¹ como paciente do Hospital Nacional de Alienados, escreveu diversos relatos sobre o contexto manicomial da época. Esses registros foram realizados em folhas avulsas de um diário improvisado denominado *Diário do hospício*.

Grande parte das notas do seu diário foi reaproveitada para desenvolver um projeto literário anunciado pelo próprio escritor, durante uma entrevista concedida ao jornal *A Folha*, quando ele estava internado. Nessa entrevista, ele menciona a elaboração de um romance sobre “a vida interna dos hospitais de loucos” (Barreto, 1956, p. 257), determinando a escolha do título:

Tenho coligido observações interessantíssimas para escrever um livro sobre a vida interna dos hospitais de loucos. Leia *O Cemitério dos Vivos*. Nessas páginas contarei, com fartura de pormenores, as cenas mais jocosas e as mais dolorosas que passam dentro dessas paredes inexpugnáveis. Tenho visto coisas interessantíssimas (Barreto, 1956, p. 257).

O manuscrito do romance *O cemitério dos vivos* está dividido em cinco capítulos e foi escrito após a saída do autor do manicômio, porém ele não foi finalizado, devido ao falecimento de Lima Barreto em novembro de 1922. Apenas uma parte do

¹ O escritor ficou internado no Hospital Nacional de Alienados entre 25 de dezembro de 1919 e 2 de fevereiro de 1920.

primeiro capítulo, intitulado “As origens”, foi publicada na *Revista Souza Cruz*, em janeiro de 1921.

Ao compararmos o *Diário do hospício* e *O cemitério dos vivos*, são visíveis temas, recursos estéticos e procedimentos narrativos em comum. Embora o diário esteja vinculado ao romance, tendo em vista a reciprocidade dos enunciados, não se trata de afirmar que o primeiro seja apenas um rascunho literário do segundo. Além disso, apesar de fazerem parte do mesmo projeto literário, os respectivos textos foram escritos em momentos diferentes e possuem contornos próprios, como o fato de pertencerem a gêneros distintos, o que os difere quanto à voz e ao tempo da narrativa. Esses aspectos divergentes mostram os diversos caminhos percorridos pela escrita limiana durante o processo de criação literária.

Em contrapartida, os ecos existentes entre os dois textos, como o emprego dos mesmos elementos expressivos da linguagem e a transcrição de trechos quase que na íntegra, também nos possibilitam conhecer o movimento de criação e alguns dos princípios que regem o percurso criativo. Dentre esses princípios, destaca-se a intertextualidade, que ocorre pelo aproveitamento de trechos do acervo do próprio escritor e por meio das referências e analogias estabelecidas a textos teóricos e literários canônicos, os quais serviram substancialmente para a composição das obras.

A partir disso, faremos uma análise sobre a composição geral dos cinco capítulos de *O cemitério dos vivos*, relacionando-os a trechos do *Diário do hospício* que foram reescritos e modificados no romance. Durante a análise, serão evidenciados os recursos estéticos utilizados nas obras e os aspectos convergentes e divergentes entre os elementos da narrativa de cada texto.

A história do romance é narrada pelo personagem-protagonista Vicente Mascarenhas, que relata como se sucedeu seu relacionamento com sua esposa Efigênia até o momento da morte dela, fato que desencadeia o seu alcoolismo e, posteriormente, a internação no hospício. Nesse percurso, é notório o processo de recriação artística do romance que se plasma no espaço intervalar entre facto e ficção, assim como ocorre em *Diário do hospício*.

O primeiro capítulo revela um mergulho que Lima Barreto faz pelo plano da ficção ao esboçar as personagens relevantes da trama, Vicente Mascarenhas e sua esposa Efigênia, a trajetória de seus encontros até a sucessão do casamento. Há neste capítulo a introdução de novas personagens, que não estão no diário, como Clemen-

tina Dias, mãe de Efigênia e dona de uma pensão no subúrbio, local onde se hospeda Vicente, Ana e Nicolau, empregados de dona Clementina, e Chagas, colega de curso e leitor voraz, sendo ele um dos responsáveis pela inserção do narrador no mundo das letras. Há referências ao filho do casal, Boaventura, de quatro anos, sem que ocorra uma construção efetiva do personagem, uma vez que é apenas citado de forma breve ao longo das páginas do romance. É interessante notar que, exceto Efigênia, as personagens deste capítulo raríssimas vezes são mencionadas nos capítulos seguintes. Isso porque, ao narrar o drama de internação no hospício a partir do segundo capítulo, o narrador Vicente passa a dar foco às personagens do espaço asilar, que ganham destaque no decorrer da trama.

O movimento da narração de Vicente acompanha o tempo da memória. Ele inicia sua narrativa com a morte de Efigênia: “Quando minha mulher morreu, as últimas palavras que dela ouvi, foram estas [...] — Vicente, você deve desenvolver aquela história da rapariga, num livro” (Barreto, 1988b, p. 97). A partir disto, o narrador relata um pouco sobre sua trajetória de vida até conhecer sua esposa, o ingresso na atividade como escritor e o drama doméstico que afetou profundamente sua vida. Desse modo, ao longo dos capítulos, a narrativa vai intercalando as memórias da vida familiar com as experiências de internação.

Dentre os temas aproveitados do diário no primeiro capítulo, há discussões iniciais no romance realizadas sobre a presunção dos títulos acadêmicos e influências literárias de infância, bem como o reaproveitamento do tema acerca da hereditariedade como fator que causa loucura. Sobre este último, no romance foi escrita a seguinte passagem: “O povo diz: tal pai, tal filho; a ciência moderna também. [...] Conhecia filhos de alcóolicos, abstinentes, e abstinentes pais, com filhos alcóolicos” (Barreto, 1988b, p. 101). Tal passagem provavelmente derivou do esboço da quarta entrada do diário, que cita o mesmo exemplo: “De resto, quase nunca os filhos dos loucos são gerados quando eles estão loucos; os filhos de alcóolicos, da mesma forma, não o são quando seus pais chegam ao estado agudo do vício” (Barreto, 1988a, p. 39).

Nota-se, desde o primeiro capítulo, a composição peculiar de *O cemitério dos vivos*, que revela elementos distintos da narrativa, abordagens inéditas, bem como apropriações e modificações de trechos do diário.

No segundo capítulo ocorre uma ruptura com o primeiro, uma vez que há o deslocamento da narração para o contexto manicomial. O narrador Vicente Mascarenhas

passa a contar sobre sua entrada no hospício e os primeiros dias de internação. Há várias passagens do diário reaproveitadas, sobretudo as três primeiras entradas na construção deste capítulo, a começar pelo parágrafo de abertura: “Entreí no hospício no dia de Natal. [...] Estive no Pavilhão pouco tempo, cerca de vinte e quatro horas. O Pavilhão de observação é uma espécie de dependência do Hospício a que vão ter os doentes enviados pela polícia” (Barreto, 1988b, p. 121). Esta passagem assemelha-se à primeira entrada do diário, que ocorre da seguinte forma: “Estou no hospício ou, melhor, em várias dependências dele, desde o dia 25 do mês passado. Estive no pavilhão de observações, que é a pior etapa de quem, como eu, entra aqui pelas mãos da polícia” (Barreto, 1988a, p. 23). Nos dois textos, há a presença de elementos narrativos em comum, como a entrada no hospício na noite de Natal, a passagem pelo Pavilhão de Observação e a interferência da polícia que os encaminha ao hospício em sua primeira internação.

No romance, a observação inicial no segundo parágrafo é direcionada aos pacientes que vivem no hospício e às lembranças sobre a rotina manicomial. Mascarenhas conta o momento em que teve que baldear a varanda e o banheiro e relembra de ter sido intimado por um guarda a tomar banho nu junto com os demais internos. Nesta passagem, ele faz menção ao romance *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoiévski:

Lembrei-me de Dostoiévski, no célebre banho da ‘*Casa dos mortos*’; mas não havia nada de parecido. Tudo estava limpo e o espetáculo era inocente, de uma traquinada de colegas que ajustaram a tomar banho em comum. As duchas, principalmente as de chicote, deram-me um prazer imenso e, se fora rico, havia de tê-las em casa. Fazem-me saudades do Pavilhão... (Barreto, 1988b, p. 125).

A referência acima é derivada da nota do diário, escrita na primeira entrada, momento em que o diarista aproxima sua experiência de internação à experiência do cárcere representada pelo autor russo:

Da outra vez, fui para casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas

abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoiévski, na *Casa dos Mortos*. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoiévski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria (Barreto, 1988a, p. 24).

A partir da nota do diário sobre o banho coletivo dos internos, é possível observar os acréscimos e alterações realizadas por Lima Barreto ao transportá-la para o plano ficcional do romance. Houve alterações significativas, em que a cena reescrita ganha, inclusive, um novo sentido e densidade em sua reelaboração. O narrador Vicente Mascarenhas confessa se lembrar da obra do autor russo, confrontando-a com sua realidade, ao relacionar os episódios do banho na prisão e no hospício, entre os quais “havia nada de parecido”, já que o espetáculo do banho de duchas no Pavilhão era realizado com inocência pelos pacientes asilados.

No segundo capítulo, também são reaproveitados elementos estéticos do conto “Como o homem chegou”, no momento em que o narrador Vicente Mascarenhas descreve a cena em que ocorre o transporte de um sujeito no carro-forte da polícia até o hospício:

É indescritível o que se sofre ali [...] A carriola, pesadona [...] sobe, desce, tomba pra aqui, tomba pra ali; o pobre diabo lá dentro, tudo liso, não tem onde se agarrar e bate com o corpo em todos os sentidos, de encontro às paredes de ferro (Barreto, 1988b, p. 122).

Tal trecho, citado acima, possivelmente derivou da seguinte passagem do conto: “[...] o carro solavancava pelos maus caminhos; e o doente, à míngua de não ter onde se agarrar, ia ao encontro de uma e outra parede de sua prisão couraçada” (Barreto, 2010, p. 273).

Cabe apontar que o conto “Como o homem chegou” foi escrito logo após a primeira experiência de internação de Lima Barreto, em 1914. Ele foi publicado na primeira edição de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) e retrata a loucura, tendo em vista a ótica da vigilância e da punição policial. Nele, encontramos a ironia aos agentes do poder, que prendem um louco num carro-forte e o conduzem de Manaus ao

Rio de Janeiro durante um período de quatro anos. A figura de Dr. Barrado, representante da autoridade científica, participa do percurso *nonsense* da reclusão e da morte, que mostra a impotência do indivíduo dito “louco” em face da ordem instituída. A causa da prisão pela polícia, e que ocasionou o transporte do dito louco amanuense, foi simplesmente o seu gosto pelos estudos da astronomia: “O homem, [...], era um ente pacato, lá dos confins de Manaus, que tinha a mania da Astronomia e abandonara, não de todo, mas quase totalmente, a terra pelo céu inacessível” (Barreto, 2010, p. 264). O trajeto é feito por meio de lugares do interior do Brasil e a presa vive à mercê do tempo, sem água, nem comida, até que percebem que “[...] o homem parecia estar morto; havia um mau cheiro indicador” (Barreto, 2010, p. 277). Dessa forma, mais do que satirizar o contexto das prisões à sua época, Lima Barreto sinaliza no conto o tratamento animalizado e desumano para os que não são considerados “normatizados”, fora da dinâmica manicomial.

No terceiro capítulo, há reflexões do narrador sobre a loucura e as diversas manifestações da doença, questão explorada, sobretudo, na quarta entrada do diário. Ocorre também um reaproveitamento das anotações da primeira entrada, para descrever a seção Pinel, suas comodidades e vestuários precários, bem como as diversas origens dos pacientes, em especial os mais pobres, com algumas alterações e acréscimos. Nesse capítulo, destaca-se, ainda, o aproveitamento de um trecho da primeira entrada do diário que foi readaptado: trata-se da cena do encontro do narrador Mascarenhas com um inspetor, conhecido de seu pai, que lhe arranhou um dormitório “mais razoável” e o leva a tomar as refeições no refeitório com “os doentes mais escolhidos”:

Era o inspetor. Era bom homem, conhecera meu pai e se lembrava dele com amizade. Eu não me recordava dele; havia-o visto menino. Ele, entretanto, fez tudo para suavizar a minha sorte, sem pedido nem rogo meu. Era um mulato escuro, forte, mesmo muito forte, rosto redondo grande, olhos negros brilhantes, com uma pequena jaça de desconfiança. Deu-me uma cama num dormitório mais razoável, com melhor companhia; e, por sua iniciativa, fez com que eu tomasse as minhas refeições com os doentes mais escolhidos (Barreto, 1988b, p. 146).

No caso do diário, o esboço inicial denomina o inspetor de “Santana”, apontado como um antigo amigo de seu pai e empregado nas Colônias de Alienados da Ilha do governador:

O enfermeiro-mor ou inspetor era o Santana. Um mulato forte, simpático, olhos firmes, um pouco desconfiados, rosto oval, que foi muito bom para mim. Ele fora empregado na Ilha, quando meu pai lá era almoxarife ou administrador, e se lembrava dele com amizade. Deu-me uma cama, numa seção mais razoável, arranjou que eu comesse com os pensionistas de quarta classe e, no dia seguinte, fez-me dormir num quarto com um estudante de medicina, Queirós, que um ataque tornara hemiplégico e meio aluado (Barreto, 1988a, p. 26).

Percebe-se que a descrição do personagem no romance se assemelha aos apontamentos realizados no diário, sendo possível identificar as modificações realizadas de um texto para outro. Notamos ainda, desde a elaboração das notas da entrada, o uso de adjetivações que são reforçadas, sobretudo, no romance. Elas dão ênfase à estrutura física, como a força, a cor escura da pele e a personalidade do inspetor, traços que marcam sua origem social. Nas modificações são também notórios os cortes feitos de possíveis elementos biográficos, como o fato de o inspetor ter trabalhado em uma das colônias da Ilha do Governador, bem como o nome que lhe é atribuído. Tal dado nos mostra a escolha que o escritor faz acerca do que deve manter e do que deve ser retirado para compor o seu romance, além de evidenciar a manipulação que ele tece sobre esses elementos no espaço da criação literária.

No terceiro capítulo, ocorre uma alusão à célebre obra *A China e os chins* (1888), do diplomata brasileiro Henrique Lisboa, por meio da comparação estabelecida entre as manifestações da loucura e o espaço manicomial com o cemitério de vivos de Cantão, na China:

Parece tal espetáculo com os célebres cemitérios de vivos, que um diplomata brasileiro, numa narração de viagem, diz ter havido em Cantão, na China. [...] um lugar apropriado de

domínio público era reservado aos indigentes que se sentiam morrer. Dava-se-lhes comida, roupa e o caixão fúnebre em que se deviam enterrar (Barreto, 1988b, p. 148).

A analogia acima difere da comparação feita no diário para representar o hospício e os internos, já que no diário são associados respectivamente ao inferno e às sombras representados na obra *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Durante o período que esteve na seção Pinel, Lima Barreto, ao testemunhar a precariedade dos pacientes e o seu estado humilhante, por meio da apropriação do termo “bolgia”, explicita a analogia literária para retratar a completa nudez e o estado mortificante de alguns internos: “[...] não posso deixar de consignar a singular mania que têm os doidos, principalmente, os de baixa extração, de andarem nus. Na Pinel, dez por cento assim viviam, num pátio que era a bolgia do inferno. Por que será?” (Barreto, 1988a, p. 27).

Nota-se que o escritor, na posição de leitor, se vale dos referenciais de leitura, para produzir um sentido e efeito desejado de sua obra, não se furtando de fazer os ajustes, cortes e adições necessárias.

Um aspecto singular do terceiro capítulo está também na inserção do personagem Misael, um colega de dormitório de Mascarenhas com o qual o narrador trava relações. Este personagem apresenta Mascarenhas a outros internos e o leva para passear pelos arredores do hospício, apresentando os contrastes que permeiam o espaço asilar:

O domingo, que tinha amanhecido toldado, nevoento, com o correr do dia se tornou claro e luminoso. [...] Acabado o jantar, eu e Misael fomos dar um passeio pela chácara. [...] Uma horta, um pomar [...] sempre foi meu sonho; e estavam ali aqueles restos de uma grande chácara, com árvores de mais de meio século de existência, maltratadas, abandonadas, talvez de toda a contemplação sonhadora de olhos humanos, mas que ainda assim davam prazer. [...] Havia por ela outros pavilhões, além do de observação. Havia o de epiléticos, o de tuberculosos, e neste vi um chim, no último degrau [...] que me lembrou de novo *O Cemitério dos Vivos* de Cantão. [...] Voltamos pelo mesmo caminho. Olhei o céu tranquilo, doce,

de um azul muito fino. Não se via o sol, que descambava pelas nossas costas (Barreto, 1988b, pp. 153-5).

No trecho citado acima, mais uma vez, o espaço asilar é equiparado ao “*Cemitério dos Vivos* de Cantão”. No entanto, o lugar possui uma paisagem natural capaz de suscitar beleza e contemplação ao narrador Vicente, que remete a ela com tom lírico e reflexivo. A construção do personagem Misael parte de um apontamento esboçado na primeira entrada do diário sobre um paciente denominado de “José Pinto”. Este interno auxilia o diarista na rotina do hospício e o leva a passear pela chácara do hospício em uma tarde de domingo:

[...] ele, o José Pinto, [...] relembra ao porteiro a ordem que eu tinha do Santana de ir tomar as refeições no refeitório especial, arranjava-me jornais (Santana também), cigarros (contarei essa tragédia manicomial em separado) e, na tarde de domingo, levou-me para passear na chácara do Hospício (Barreto, 1988a, p. 26).

É interessante destacar sobre este apontamento que Lima escreve uma anotação entre parênteses: “(contarei essa tragédia manicomial em separado)”. Isto deixa entrever uma das abordagens a ser feita pelo escritor, que desenvolve, no romance, o episódio sobre o passeio realizado pelos dois internos aos arredores do hospital.

Apesar do romance não fazer menção à *Divina comédia*, de Dante Alighieri, o passeio de Mascarenhas com Misael nos remete ao volume da obra “Inferno”, no momento em que é narrada a peregrinação de Dante com o poeta Virgílio que o conduz ao inferno, lugar onde, segundo seu mestre, encontrará tristes gentes das quais “tem perdido o bem do intelecto” (Alighieri, 2010, p. 37). Do mesmo modo, ao atravessar o portão principal do hospício e caminhar por seus arredores, Mascarenhas não poderia imaginar a dimensão do sofrimento a ser sentido por aqueles que estavam asilados, completamente envoltos de uma escuridão densa.

Sobre as referências textuais utilizadas, seja o conto “Como o homem chegou”, sejam as obras canônicas citadas acima, elas foram realizadas como forma de refletir e abordar a dinâmica manicomial por meio de apropriações, analogias e contraposições

feitas sobre essas obras. O procedimento revela a maneira como Lima Barreto trabalha em cima desse diversificado material, o qual serve de matriz para o processo de criação literária. Nesse sentido, de acordo com o poeta e filósofo T. S. Eliot (1989), a produção de uma obra literária se relaciona com os referenciais do passado, os quais são utilizados como matéria-prima a ser lapidada no espaço de criação: “[...] a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio — essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora” (Eliot, 1989, p. 57). O poeta relaciona o trabalho de criação de um escritor ao exercício crítico de selecionar, acrescentar, modificar e combinar trechos que irão fazer parte de sua obra, capacidade esta entrelaçada ao talento individual do artista: “com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima” (Eliot, 1989, p. 43). Tal perspectiva dialoga com o processo de criação de Lima Barreto, uma vez que os fragmentos discursivos externos, que compõem *O cemitério dos vivos*, auxiliam na reconstituição dos elementos da narrativa; e, ao invés de estabelecer apenas uma relação elucidativa, o romance atribui a essas referências um novo sentido dentro da narrativa, tendo em vista que o escritor as utiliza, com base na sua interpretação, para relacioná-las ao contexto peculiar do Hospital Nacional de Alienados, nas primeiras décadas do século XX.

A intertextualidade é empregada não apenas para a construção da narrativa, mas também para a composição de personagens, como é o caso de Efigênia, esposa de Vicente Mascarenhas. Seus primeiros esboços encontram-se no diário. Cabe apontar que a personalidade desenhada de Efigênia assemelha-se a Heloísa de Argenteuil, uma jovem do século XII, que aos 17 anos se apaixona pelo filósofo francês Pedro Abelardo². De acordo com o diarista, foi na biblioteca do hospício que ele teve contato com a biografia de Abelardo e Heloísa, o que deixa entrever a semente que deu origem a Efigênia: “Às vezes, para variar, ia até lá [biblioteca] e pegava ao acaso um volume da Biblioteca Internacional de Obras Célebres e lia. Foi aí que se me ofereceu pela primeira vez o ensejo de ler uma carta de Heloísa e a biografia de Abélard” (Barreto, 1988a, p. 65).

2 Teólogo e filósofo francês do século XII. Ficou conhecido especialmente por seu trágico romance com Heloísa de Argenteuil, de quem fala em sua autobiografia *História das minhas calamidades*.

Sobre a jovem Heloísa, na quinta entrada do diário, existe uma breve nota, em que o diarista relaciona a história dela a suas considerações sobre o amor e ao fato de não ter conseguido amar sua própria mulher:

Eu me indago, de mim para mim se, por acaso, não é amor que me corrói. Mas vejo bem que não. [...] A própria Heloísa achava-o nocivo nos homens de pensamento; é verdade que ela também achava o seu Abelardo virtuoso. [...] Não amei nunca, nem mesmo minha mulher que é morta e pela qual não tenho amor (Barreto, 1988a, pp. 50-1).

Em relação à construção da personagem Efigênia, sua semelhança com Heloísa se torna ainda mais nítida, uma vez que ambas possuíam personalidades semelhantes: inteligentes, vivazes, apaixonadas pelo conhecimento e companheiras dedicadas à causa dos cônjuges. Nesse sentido, a criação de Efigênia não é decorrente das anotações sobre os indivíduos que dividiram espaço com Lima Barreto no hospício, mas resultante das leituras sobre Heloísa, a qual se torna um referencial para a caracterização da personagem. Durante o percurso de criação, é notória a apropriação e distorção do referencial trabalhado, por meio do jogo tenso de aproximação e de afastamento. Em outras palavras, são visíveis não só as semelhanças entre a personagem e seu referencial, mas também, ao longo da narrativa, a trajetória particular e os contornos próprios de Efigênia, tendo em vista o contexto em que se desenvolve o enredo do seu encontro com Mascarenhas até a separação do casal que se dá pela morte dela.

Cabe apontar que os referenciais textuais utilizados em *O cemitério dos vivos* não são considerados apenas um recurso estético, mas também uma matriz fundamental para a composição da obra, perspectiva que dialoga com as considerações de Telê Lopez sobre o termo “marginália”, o qual se refere às anotações de escritores realizadas nas margens ou entrelinhas das páginas de livros ou em recortes de jornais ou revistas. Essas anotações aproximam o escritor-leitor da obra de referência, revelando tanto a absorção crítica, quanto a apropriação criativa: “as notas marginais que selecionam trechos e palavras, ao recolher, no texto alheio, ideias, concepções, achados de estilo, informações, personagens etc., concretizam, nas obras frequentadas, um celeiro da criação” (Lopez, 2007, p. 33). Sob tal perspectiva, o *Diário do hospício* e o manus-

crito do *Cemitério dos vivos* também podem ser considerados uma forma de “marginalia”, na medida em que as anotações referentes às obras canônicas ou citações de trechos são utilizadas como matrizes no movimento de elaboração artística do escritor.

Sobre a composição do quarto capítulo, ele se inicia com a narração do encontro de Mascarenhas com o diretor do hospício, único momento em que o gestor é citado, porém não é denominado por um nome próprio. O narrador ressalta a doçura e simpatia do diretor, que o trata sem censura: “Deu comigo, fez-me sentar ao seu lado e perguntou-me, sem nenhuma censura nas palavras [...]: — Você, Mascarenhas, quer ficar embaixo ou em cima? — Em cima, doutor: lá há uma biblioteca... — Pois bem; vá lá pra cima” (Barreto, 1988b, p. 157). O trecho narrado parte do esboço do diário da primeira entrada, em que o diarista relata a conversa com o diretor Juliano Moreira, que consente sua transferência para a seção dos pensionistas: “[...] fui à presença do doutor Juliano Moreira. Tratou-me com grande ternura, paternalmente, [...] perguntou-me onde queria ficar. Disse-lhe que na seção Calmeil. Deu ordens ao Santana e, em breve, lá estava eu” (Barreto, 1988a, p. 27).

Ao compararmos as duas passagens, nota-se que o escritor traz novamente para o romance a cena do encontro do narrador com o diretor do hospital, porém opta por omitir o nome de Juliano Moreira, o que destaca a fusão entre dados factuais e elementos ficcionais, bem como o desaparecimento de suas fronteiras. Isso também ocorre ao narrar sobre os demais médicos do hospício no quinto capítulo, procedimento que diferencia o romance do diário.

Quanto ao quinto capítulo, o narrador Vicente Mascarenhas menciona que desde sua entrada pelo pavilhão passou por cinco médicos. Um deles foi o “chefe do serviço”, um psiquiatra moço, conhecido da rua, “um homem de estudos”, mas que “falta-lhe capacidade de meditação demorada, da paciência de examinar durante muito tempo o pró e contra de uma questão; não havia nele a necessidade de reflexão sua, de repensar o pensamento dos outros” (Barreto, 1988b, p. 175). Esse trecho se assemelha às descrições de Henrique Roxo no diário, encontradas na primeira entrada, como o fato de ser “inteligente” e “estudioso”, características que se opõem a sua pouca capacidade crítica de avaliar um fato por si, estando amparado por teorias dos livros que lê: “Tinha que ser examinado pelo Henrique Roxo. [...] Acho-o muito livresco e pouco interessado em descobrir, em levantar um pouco o véu do mistério [...]. Lê os livros da Europa, dos Estados Unidos, talvez; mas não lê a natureza” (Barreto, 1988a, pp. 24-5).

Há também o reaproveitamento e modificação nas notas do diário sobre o “doutor H.”, personagem que, tudo indica, é baseado na figura do psiquiatra Humberto Gotuzzo, chefe alienista do Hospital Nacional de Alienados. Eis o trecho escrito no romance: “Também era muito conhecido meu, desde menino, eu tive grande surpresa em ficar encantado com ele e um imenso prazer em julgá-lo de outro modo. Tinha-o por um dandy, por fútil, algo pedante e, mais do que os outros” (Barreto, 1988b, pp. 175-6).

No diário, ocorre a seguinte observação sobre o médico: “É um rapaz do meu tempo e deve ter minha idade; conheci-o estudante [...]. Era uma alma boa, em que o dandismo era mais uma aquisição que mesmo uma manifestação de superficialidade de alma e inteligência” (Barreto, 1988a, p. 32).

Tanto no romance como no diário, o “dandismo” é um termo adotado para destacar a característica da personalidade do médico. Comparando os dois trechos, ocorre também a seleção e manipulação dos dados biográficos para retratar a persona de Humberto Gotuzzo.

São visíveis, portanto, os elementos da narração do diário que são mantidos, os cortes e alterações realizados pelo escritor para compor os esboços de *O cemitério dos vivos*. Isso se repete com as representações dos médicos Juliano Moreira, Henrique Roxo e Humberto Gotuzzo, tendo em vista a preservação das características em geral desses profissionais, com poucas modificações ou acréscimos, e a opção do escritor por suprimir seus nomes no manuscrito do romance.

A manipulação de elementos biográficos também ocorre com a própria composição do personagem principal Vicente Mascarenhas, o qual carrega consigo um pouco de seu criador, uma vez que são agregados elementos referenciais, que são valorizados ou transfigurados no espaço ficcional. Esta estratégia também foi utilizada em obras anteriores do autor, como *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* e *O triste fim de Policarpo Quaresma*, em que os protagonistas Isaiás e Policarpo reciclam experiências íntimas de Lima Barreto, mas também possuem suas construções particulares que os diferenciam.

Destacam-se as contribuições nítidas de fragmentos do diário relacionados à construção do personagem Vicente Mascarenhas, uma vez que há ecos entre um texto e outro quanto às características esboçadas do protagonista e sua trajetória: ingressou no hospício da Praia Vermelha na noite de Natal, pelas mãos da polícia; escritor apaixonado pela literatura, acometido por alucinações, devido ao consumo excessivo de álcool. Sobre Vicente Mascarenhas, não é coincidência que o protagonista também

tenha publicado seus escritos em jornais, aspectos que se assemelham à biografia do escritor. Isso porque há uma contínua construção de um discurso em que ocorre a intersecção do biográfico e ficcional, sem que haja uma marca decisiva que delimite essas imbricações. Lima Barreto alimenta sua obra com o substrato vivido, que permeia a memória, e também com a densidade do substrato literário, tendo em vista que

[...] a complexidade dos processos de subjetivação atuantes na criação literária não se deixa apreender por uma oposição grosseira e estática quanto a que distingue um ‘escritor’, um ser de carne e osso dotado de um estado civil, e um ‘enunciador’, correlato de um texto (Maingueneau, 2006, p. 134).

Validada pela experiência do próprio autor, a narrativa em primeira pessoa é permeada por riquezas de detalhes que intensificam a autenticidade do fato narrado e despertam a empatia do leitor. Ao analisarmos a construção da persona de Vicente Mascarenhas, ressaltamos a ideia de que vida e obra não são planos completamente separados. Da fusão entre “sujeito enunciador” e “sujeito exterior à enunciação”, segundo as considerações de Maingueneau (2006), nasce um personagem composto de aspectos singulares e contornos distintos, os quais evidenciam as disjunções do eu criador e seus desdobramentos. Tal aspecto relaciona-se com a ação dinâmica do fazer literário barretiano, tendo em vista que a manipulação de elementos biográficos, aliada aos referenciais textuais utilizados, contribui para composição criativa da narrativa de *O cemitério dos vivos*.

Ao mapearmos os cinco capítulos de *O cemitério dos vivos*, observamos a presença de fragmentos esboçados em *Diário do hospício* que foram reaproveitados no romance e sofreram modificações para compô-lo. Comparando os dois textos, é perceptível a recorrência de mecanismos e recursos estéticos similares utilizados por Lima Barreto para compor essas obras no processo de criação literária, o que deixa entrever o percurso da escrita limiana. Nota-se o aspecto heterogêneo do diário e do romance, em que há anotações marginais entre parênteses, correções, acréscimos, cortes, bem como referenciais literários e teóricos, que se entrelaçam na cadeia textual discursiva, desdobrando a significação das partes que compõem os textos e, consequentemente, multiplicando as possibilidades de leitura.

No processo de elaboração das obras, descortina-se a construção intelectual artística, em que o autor se mostra ao mesmo tempo escritor e leitor de seus textos, sendo o primeiro receptor, uma vez que as correções realizadas são mais ocasionadas pela leitura do que pela escrita propriamente. Sobre a fusão das instâncias leitor e escritor, de acordo com Cecília Almeida Salles, “a gênese de um texto constitui, certamente, um caso de interação entre essas duas posições enunciativas, nas quais um mesmo sujeito é, sucessiva e simultaneamente, escritor e leitor. Cada releitura desencadeia uma reescrita: rasura e novas versões” (Salles, 2008, p. 54). Nesse sentido, Lima Barreto, ao reescrever e modificar as notas do diário no processo de construção do romance, coloca-se também em uma posição de leitor crítico de si mesmo, o qual busca estabelecer o melhor efeito e sentido a ser produzido pela leitura do texto. Para tanto, torna-se necessário rever seus escritos e fazer os ajustes necessários, levando em consideração as especificidades de cada texto.

Além disso, ao observarmos as contribuições do *Diário do hospício* na composição de *O cemitério dos vivos*, são identificadas motivações e propósitos dos fragmentos do diário, que, isolados, nem sempre tornam possível depreender seu significado, porém, ao serem incorporados no romance, seus sentidos se ampliam. A construção da personagem Efigênia ilustra esse ponto: citada no diário de forma esparsa, por meio de trechos isolados, os quais, ao serem inseridos dentro do contexto narrativo do romance, fazem com que a personagem ganhe maior densidade e destaque, sobretudo nos dois primeiros capítulos. Dessa forma, os fragmentos diversos que compõem os textos são origem de informação e seus significados estão inevitavelmente relacionados uns aos outros.

As estratégias estéticas optadas por Lima Barreto evidenciam, portanto, a composição do projeto literário arquitetado pelo escritor. Isso nos mostra um método de trabalho que envolve pesquisa, seleção e diálogo incessante com as fontes, sobre as quais o artista se apropria e transforma em uma arte literária própria, orientando o leitor a perceber o movimento da mão criadora.

Referências bibliográficas

- ALIGHIERI, D. *A divina comédia: inferno*. Trad. Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.
- BARRETO, A. H. de L. *O cemitério dos vivos: memórias*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARRETO, A. H. de L. “Diário do hospício”, in A. H. de L. Barreto. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, 1988a.
- BARRETO, A. H. de L. “O cemitério dos vivos”. In A. H. de L. Barreto. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, 1988b.
- BARRETO, A. H. de L. “Como o homem chegou?”, in A. H. de L. Barreto. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 257-79.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. São Paulo: Arte Editora, 1989.
- LOPEZ, T. A. “A criação literária na biblioteca do escritor”. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000967252007000100016>. Acesso em: 3 fev. 2025.
- MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- SALLES, C. A. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.



**VOZES DE MULHERES
NAS PÁGINAS DE LIVROS E
JORNAIS**



Além do estereótipo da erotização: as temáticas presentes na poesia de Gilka Machado

LOHAINE MIGUEZ, ANNA FAEDRICH

Introdução

A poeta Gilka Machado tornou-se famosa no início do século XX ao conquistar os três primeiros lugares em um concurso de poesia promovido pelo jornal *A Imprensa*, quando ainda tinha apenas 14 anos. Participando sob pseudônimos, surpreendeu os jurados ao comparecer para receber os prêmios: seus versos, marcados por intensidade e ousadia, pareciam, aos olhos da banca, incompatíveis com sua juventude — o que levou a questionamentos sobre a autoria dos textos. Assim começou a trajetória de Gilka na literatura, marcada por olhares estereotipados em relação à sua ousadia, à sua idade e ao fato de ser mulher — estigmas que, infelizmente, se perpetuaram na crítica literária brasileira.

Apesar de ter sido uma escritora amplamente reconhecida em sua época — chegando a ser convidada a disputar uma vaga na Academia Brasileira de Letras, possibilidade que recusou —, o nome de Gilka Machado permaneceu ausente dos registros históricos por muito tempo e tampouco foi incorporado ao cânone literário brasileiro.

Este trabalho parte da constatação de que as mulheres, ao longo da história, vêm sendo sistematicamente apagadas do campo literário — resultado de uma construção social patriarcal que dificulta sua consagração crítica e institucional. Diferentemente dos homens, que costumam alcançar reconhecimento e prestígio canônico com maior facilidade, muitas autoras foram silenciadas ou marginalizadas, apesar da relevância de suas obras.

Essa problemática se estende ao caso da simbolista Gilka, que, embora tenha sido reconhecida como uma importante escritora de sua época, foi menosprezada por boa parte da crítica e teve sua relevância, ao longo dos anos, quase apagada dos registros literários.

Desse modo, parte-se da hipótese de que a crítica literária contribuiu para estereotipar a produção de Gilka Machado, atribuindo juízo de valor ao lançar luz exclusivamente em seu teor erótico. Esse estereótipo acabou por reduzir e desconsiderar a diversidade de temas poéticos com os quais a obra giliana se relaciona. Nesse sentido, muito importante tem sido o esforço acadêmico das pesquisas atuais que, embora olhem para a poesia erótica, também se debruçam para temas além. O objetivo geral deste trabalho é analisar a multiplicidade temática presente na obra de Gilka Machado e, como objetivos específicos, busca-se analisar quais temáticas gilianas foram mais repercutidas pela crítica literária, mapear a fortuna crítica da autora e identificar quais temáticas são mais recorrentes em pesquisas publicadas sobre a poeta nos últimos cinco anos.

Gilka sob o olhar da crítica

Para pensar o lugar ocupado por Gilka Machado no cenário da literatura brasileira, o que inclui seu quase apagamento nos registros da crítica literária e do cânone, é preciso, ainda que brevemente, retomar os conceitos de crítica e cânone, bem como considerar o tímido pertencimento feminino ao universo da literatura consagrada pelo tempo.

Se Araújo (2021) atribui à crítica literária o julgamento, a análise ou a avaliação das obras com base em fundamentos da área, Mibielli (2021, pp. 14-5), em texto que discute o termo cânone e suas implicações, destaca que

[...] a marcação de tempo, na definição do cânone, é fundamental. O tempo passado “consagra” as obras que serão canonizadas. Isso significa que um dos fundamentos da canonização é a diacronia. Ou seja, a permanência através dos tempos é que gabarita uma obra para o pertencimento ao cânone. É claro que a consagração, termo de origem sacra, não se dá por si só. É preciso que um conjunto de sacerdotes da palavra — no caso da literatura, um conjunto de críticos e professores —, ao longo do tempo, indiquem a leitura dessa obra a ser canonizada. Essa é uma ação social, ou sócio-his-

tórica, que, se aplicada a um grupo de autores, obras e críticos, enceta uma tradição literária.

Ao se pensar o lugar da mulher como escritora no Ocidente ao longo dos anos como uma presença historicamente tímida nos registros literários, conforme analisa Nascimento (2015), um dado histórico significativo é o livro de Harold Bloom, que “consagra vinte e três nomes masculinos e apenas três nomes femininos, o de Jane Austen, Emily Dickinson e Virginia Woolf, estando as duas primeiras na Era Democrática, e a segunda na Era do Caos” (2015, p. 284).

Constância Lima Duarte (1990) propõe uma reflexão crítica ao observar a ausência de mulheres nas antologias clássicas de literatura, questionando se, de fato, elas nunca existiram nesse contexto ou se foram simplesmente excluídas dos registros. Sylvia Paixão (1990, p. 50), ao analisar a crítica e a literatura feminina no século XIX e início do XX, observa que a “crítica literária sempre se manifestou com um olhar condescendente em relação à mulher que escrevia no século XIX, contribuindo, de certa forma, para que a produção literária feminina se apresentasse com o sinal a-menos”.

Já no início do século XX, “a crítica literária alcança o ápice da mordacidade com Gilka Machado”, que sofreu “difamação por parte dos críticos ferinos, que não lhe perdoam a ousadia da transgressão” (Paixão, 1990, p. 56). A crítica tentou cercear e policiar o desejo de amar presente nos versos gilbianos, dado com o exemplo Humberto de Campos, que ora a elogia, ora deixa escapar preconceitos contra Gilka; além de Afrânio Peixoto, que narra o encontro com a poeta, descrevendo-a por adjetivos pejorativos como “mulatinha escura”, que estava em uma “escadinha suja e escura” (Paixão, 1990, p. 57).

Paixão (1990) também cita outros críticos brasileiros que atacam a obra de Gilka Machado, sobretudo, focando na temática do erotismo presente em seus poemas; dentre eles, além dos já citados Humberto de Campos e Afrânio Peixoto, estão Medeiros e Albuquerque e José Veríssimo. Outros que a elogiaram, como Agripino Grieco e Austregésilo de Athayde, sempre colocaram em foco a sensualidade e erotismo, portanto,

[...] o fato de Gilka Machado instituir o discurso erótico na poesia do início do século vai exigir dos críticos toda uma reavaliação dos seus conceitos, o que não deixa de ser en-

riquecedor para a nossa literatura. Diante de uma poesia de inegável valor, a crítica literária se vê forçada a argumentar e a questionar o fato artístico em si, e a temática do amor antes condenada passa a ser vista sob um outro ângulo (Paixão, 1990, p. 59).

Cláudia Mentz Martins (2012) desenvolve uma análise contundente sobre o apagamento de Gilka Machado nos levantamentos realizados por importantes críticos literários brasileiros, discutindo sua ausência ou presença marginal nas principais histórias da literatura nacional. A autora investiga se, e de que modo, Gilka é mencionada nas obras de Afrânio Coutinho, Antonio Soares Amora, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, José Aderaldo Castello e Alexei Bueno.

Martins (2012) inicia sua análise pela *Introdução à literatura brasileira* (1959), de Afrânio Coutinho, obra que descreve detalhadamente as principais escolas literárias e menciona a revista *Festa* e alguns de seus integrantes, mas omite completamente o nome de Gilka Machado. Em seguida, examina a *História da literatura brasileira* (1954), de Antonio Soares Amora, que aborda o simbolismo e chega a citar Gilka entre os autores do movimento, mas sem desenvolver qualquer comentário crítico sobre sua obra nem discutir sua relevância.

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (1970), menciona Gilka Machado em dois momentos. O primeiro ocorre na seção “Neoparnasianos”, dentro do capítulo “Realismo”, em que considera a poesia neoparnasiana obsoleta, mas observa que o estudo isolado dos melhores poetas poderia amenizar tais críticas. Em seguida, insere uma nota de rodapé na qual lista diversos nomes — entre eles, Gilka Machado — sem, no entanto, oferecer qualquer comentário crítico sobre ela ou os demais autores mencionados (Martins, 2012, p. 922). A segunda referência a Gilka aparece na seção “Desdobramentos: da Semana ao Modernismo”, quando Bosi discute a revista *Festa* e cita o nome da poeta entre os colaboradores. Como observa Martins, “ou seja, Alfredo Bosi não ignora sua existência, mas também não explica as razões pelas quais valem as citações de seu nome” (*ibidem*).

Já Massaud Moisés, segundo Martins (2012, pp. 922-3), aborda a obra de Gilka Machado em algumas páginas da parte “Belle Époque”, do volume dedicado ao simbolismo (1984): “Ao contrário do que ocorre com Augusto dos Anjos ou Raul de Leoni, a

ela não cabe uma subseção específica, mas há a preocupação de comentar seus poemas”. Massaud diz que ela atraiu atenção durante anos e caiu, imerecidamente, no esquecimento.

José Aderaldo Castello, em *A literatura brasileira: origens e unidade* (1500-1960), no volume II, na parte II – “O 3º período ou período nacional” e III – “O século XX: o modernismo como reformulação”, cita Gilka entre os escritores que acredita terem pendido mais para o modernismo. Diz que a poesia de Gilka Machado tem uma linguagem mais musical e social, enquanto outros desse período exprimem uma atitude mais realista. Faz três menções à Gilka, mas, assim como Bosi, não cita nem analisa nenhuma de suas obras. Castello também cita o nome da poeta dentre os demais que colaboraram na revista *Festa* (Martins, 2012).

Por fim, Alexei Bueno, em *Uma história da poesia brasileira* (1997), dedica maior atenção a alguns autores, como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, e aborda Gilka apenas em um verbete. Ainda assim, “em comparação a outras histórias da literatura, temos, pelo menos, o levantamento de algumas características de sua produção e um julgamento de valor de seus livros por parte do autor” (Martins, 2012, p. 925).

Diante dos comentários de críticos e estudiosos da literatura brasileira — cuja atuação tem papel central na manutenção do cânone —, e considerando os dados históricos que indicam um menosprezo à figura de Gilka Machado, uma poeta de reconhecido valor, cabe ressaltar que

[...] o cânone não representa o todo da literatura, mas uma escolha, uma construção excludente, em torno de um grupo de obras e autores. Embora não haja consenso sobre “quem” opera ou “por que” faz esta seleção, há uma posição que pode ser vista como um ato de autoperpetuação do poder, que pode até ser uma espécie de “instinto de sobrevivência” desta parcela da sociedade, também chamada de elite cultural, para a qual o cânone é, sobretudo, um instrumento de manutenção do poder de quem o institui, no qual prevalece a interpretação de um dado texto que, contrastado com as outras versões, melhor representa esses valores e interesses (Mibielli, 2021, pp. 18-9).

As múltiplas temáticas de Gilka Machado

A temática do erotismo, frequentemente tratada como central na obra de Gilka Machado, acabou funcionando como uma espécie de cortina de fumaça “que driblou todas as possibilidades de leitura, além também de omitir as outras temáticas que tratou em seus poemas” (Borges, 2022, p. 126). A autora propõe justamente uma análise que vá além do erotismo, buscando evidenciar a diversidade temática presente na produção poética giliana.

Segundo Borges (2022), a crítica literária brasileira acabou por limitar Gilka Machado ao erotismo, também presente em suas obras, mas que não representa a única temática retratada nos poemas da simbolista, pois sua

[...] persona poética ultrapassou a questão da sexualidade, apresentando forte conexão espiritual com a natureza, sente-se interligada à potência do mar, da lua; deseja a liberdade dos pássaros, o voo é construído como metáfora da liberdade; o que se consuma é um erotismo da alma, da espera, da imaginação, das possibilidades, da utopia; assim como traz a imagem do gozo, do toque, do beijo e do sexo, especialmente com mulheres, musas; o afeto, o carinho é construído primeiro pelo toque, pelo respeito com o corpo ou com a alma de quem toca a persona poética (Borges, 2022, p. 185).

Martins chama atenção para o olhar de Massaud Moisés sobre a temática presente na poesia de Gilka Machado, pois aborda

[...] a presença do “amor maldito” ao longo de seus poemas, o qual surge como aquele amor que faz o eu lírico consumir-se em chamas, deixando um sentimento de arrependimento e saudade. O jogo barroquizante formado por dualidades Bem x Mal, prazer x tédio, amor x ódio igualmente são detectados na produção da poeta (Martins, 2012, p. 923).

A temática da natureza também tem sido objeto de estudo na obra de Gilka Machado por alguns pesquisadores. Enquanto Silveira (2020, p. 158) analisa a “estética da natureza como *locus* poético, a fim de construir um corpo-paisagem”, Silva (2014) investiga de que modo a poeta se apropria de elementos naturais e da vegetação no livro *Versos verdes*, utilizando o simbolismo vegetal para representar diferentes estágios da existência.

Araújo e Silveira (2022, p. 306) identificam a melancolia como uma das temáticas presentes na poesia de Gilka Machado. No livro *Mulher nua* (1922), afirmam que, “apesar do título, pouco preserva do calor erótico de *Estados de alma*, trapaceiramente menos espiritual. Agora dominam poemas melancólicos: “Tristeza”, “Miséria”, “Agonizando”.

Além disso, em Gilka Machado,

[...] os paraísos artificiais não são captados como agentes alteradores da percepção; servem antes para ecoar a visão do sujeito transbordante de sensações e sentimentos. Bem a propósito, há várias referências à embriaguez em *Meu glorioso pecado*, o que se afina ao tom cambaleante do livro, perpassado de afeto e ódio, resignação e protesto, culpa e satisfação (Araújo e Silveira, 2022, p. 307).

A autoria feminina, a questão do sujeito-mulher, bem como o modo pelo qual a atividade jornalística e literária de Gilka Machado “contrapõe e complexifica os modos de subjetivação das mulheres no início do século XX” são temas analisados por Suzane Silveira (2021, p. 8) ao longo de sua tese de doutoramento pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Silveira (2021, p. 16) enfatiza que Gilka apresenta

[...] uma expressão singular para a sua poesia, marcada pela dialética entre corpo e alma, construindo reflexões acerca do lugar da mulher na sociedade e da sexualidade feminina em um tempo, não por acaso, dilacerado por contrastes sociais e históricos, num período conhecido como Belle Époque [...].

E continua afirmando que “o projeto literário empreendido por Gilka se expressa na materialidade de um corpo desejante, em oposição à imagem ideal de mulher (submissa ao poder do homem) que está na base da civilização ocidental e cujo modelo foi moldado na Idade Média” (*ibidem*). A autora também faz emergir a inquietação: “quando a mulher passou de musa a sujeito do ato enunciativo?” (*ibidem*). Nesse sentido, o questionamento acerca da mulher como escritora vai sendo desvelado nos quatro capítulos que compõem a obra.

Logo no início de sua tese, Silveira (2021) aprofunda-se nos aspectos relativos à crítica literária (aqui se incluem problemáticas da poesia máscula e da crítica mordaz), ao cânone e à luta pela emancipação feminina. Na sequência, a pesquisadora aborda a subjetivação feminina e também trata sobre questões de gênero, feminismo e desafios das escritoras. A prosa gilkiana ganha a discussão do terceiro capítulo (tratando de contos como “Tempestades”, “O poeta e a dor” e “Na hora do footing”) e o quarto capítulo fecha a pesquisa tratando do sujeito-mulher na poesia de Gilka Machado.

Em Janaína Varello Coelho tem-se uma investigação da metalinguagem, corpo e natureza em Gilka. Em sua dissertação, Coelho busca uma via alternativa de entrada na obra gilkiana, ao enfatizar que “tendo a autora sido mais contemplada pela extensa fortuna crítica que se debruçou sobre o erotismo” (Coelho, 2021, p. 5), seu trabalho traz como proposta explorar as questões metalinguísticas da poesia de Gilka Machado.

Sendo assim, pode-se perceber que, embora tenha havido um esforço, sobretudo da crítica literária, em atribuir estrito teor erótico à obra de Gilka Machado, pesquisas atuais têm focado temas que ultrapassam o estereótipo pelo qual a poeta ficou associada.

Do que tratam as pesquisas atuais, de livre acesso e disponíveis em buscadores acadêmicos, sobre a obra gilkiana?

Com a finalidade de investigar a fortuna crítica de Gilka Machado, bem como os temas mais relacionados às pesquisas sobre ela, este trabalho fez o levantamento das pesquisas acadêmicas publicadas nos cinco últimos anos (de 2019 a 2024) sobre a poeta em sites buscadores e indexadores de trabalhos científicos. Ressalta-se que se

tomou os últimos cinco anos como critério temporal pois foi intenção desta investigação entender o cenário mais atual possível sobre as pesquisas relacionadas à Gilka, trazendo demonstradores quali-quantitativos atuais.

O descritor utilizado para a pesquisa foi o nome da autora: Gilka Machado. Foram considerados e registrados textos em língua portuguesa em que o descritor aparecesse no título. Apenas textos com possibilidade de acesso integral foram considerados. Como o levantamento ocorreu no mês de agosto de 2024, foram contabilizados apenas trabalhos publicados até esse período. As plataformas/indexadores pré-selecionados para busca inicial foram: Google Acadêmico, Portal de Periódicos da Capes, Scopus e SciELO.

No Google Acadêmico, foram utilizados os seguintes filtros: descritor “Gilka Machado”; “Onde minhas palavras ocorrem: no título do artigo”; “Exibir artigos com data entre: 2019-2024”; “Pesquisar páginas em português”. As pesquisas elencadas no site desta plataforma ficaram “ordenadas por relevância” e, depois de terem as principais informações transferidas para uma planilha, foram organizados com base em data decrescente (de 2024 a 2019). Optou-se por não utilizar a opção “ordenar por data” disponível no Google Acadêmico porque, uma vez selecionado esse filtro, os demais parâmetros para busca (como período pesquisado) acabavam se modificando e a única forma de manter os parâmetros fixos foi utilizando a opção “ordenar por relevância”. O que não se mostrou um problema para pesquisa, já que isso foi reordenado nas planilhas.

No Portal de Periódicos da Capes, foi utilizado o filtro “Título”, contendo o descritor “Gilka Machado” e o tipo de material escolhido foi “todos os tipos”. O período pesquisado se manteve entre 2019-2024, bem como o critério da língua portuguesa com o filtro “Produção nacional” e “Idioma”. Foram encontrados 24 artigos no Portal Periódicos e registrados nas planilhas desta pesquisa apenas dois, uma vez que o restante ou estava em duplicidade com os registros do Google Acadêmico ou os links não continham o texto completo.

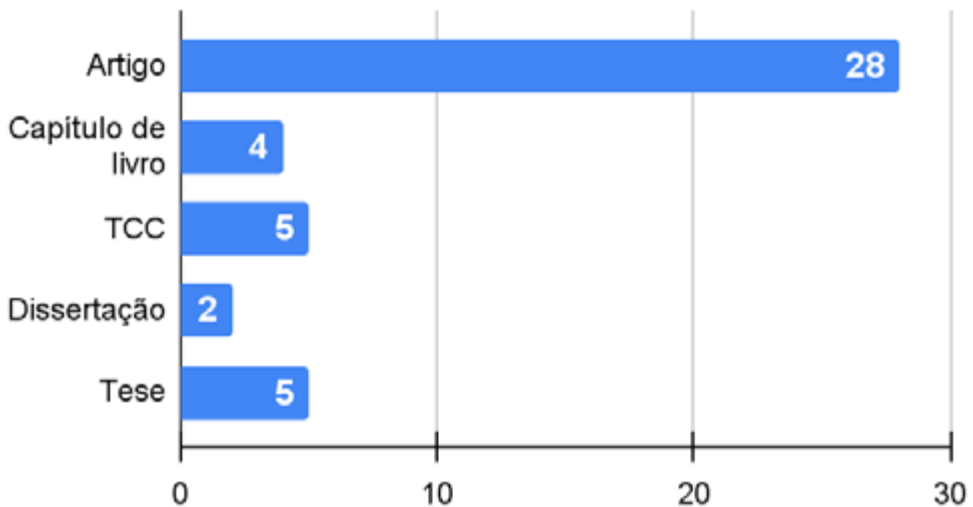
Quanto às pesquisas nos indexadores Scopus e SciELO, não houve sucesso, uma vez que, contando apenas com a versão gratuita de acesso não institucional, a pesquisadora não conseguiu realizar buscas no Scopus; já no SciELO encontrou apenas um artigo e este já havia sido encontrado e registrado por meio da busca pelo Google Acadêmico.

Com os resultados objetivos do levantamento, foi elaborada uma planilha por meio da Planilha Google (alimentada com dados do Google Acadêmico e Portal de Periódicos da Capes) listando as seguintes colunas de informações: título, autores, ano de publicação, link de acesso, tipo (artigo/capítulo de livro/TCC/dissertação/tese), palavras-chave, resumo.

A partir dos resultados elencados, foram criados gráficos (por meio da própria planilha). O que segue abaixo mostra o panorama total de produções encontradas (um total de 44 trabalhos), sendo 28 artigos, 4 capítulos de livros, 5 TCCs, 2 dissertações e 5 teses. Desse total, apenas 2 artigos foram do Portal de Periódicos da Capes e todo o restante (incluindo os demais tipos — capítulo de livro, TCC, dissertação e tese) foram encontrados no Google Acadêmico.

Como a intenção foi investigar a fortuna crítica atual sobre Gilka Machado disposta para todas as pessoas (internautas/estudantes/pesquisadores filiados a instituições ou não), vale lembrar, portanto, que todos os dados tabulados foram gerados com base em trabalhos em plataformas de livre acesso para qualquer usuário da internet.

Gráfico 1 – Tipos de produção total



A partir desse levantamento da fortuna crítica de Gilka, também foi possível analisar a variação da quantidade de publicações a cada ano, desde 2019 até 2024, conforme exemplifica o Gráfico 2

Gráfico 2 – Tipos de produção por ano



Vale ressaltar que, usando os filtros inicialmente detalhados, foram encontradas pesquisas do período desejado, no entanto, apenas uma publicação (do tipo artigo) apareceu dentro dos filtros de seleção, embora no arquivo não constasse a data de publicação. Por isso, tal artigo foi mantido, já que atendia aos critérios de busca, podendo ser somado um artigo a mais no total de artigos ilustrado pela linha azul do gráfico acima.

Em relação às múltiplas temáticas presentes nas pesquisas levantadas, pode-se dizer que foi notado que o erotismo continua fazendo parte do rol de questões de interesse em relação à obra de Gilka, no entanto, também puderam ser observados diversos outros temas de interesse dos pesquisadores atuais em diálogo com a poesia giliana, como autoria feminina, questões de gênero, natureza, desejo, apagamento histórico, corporalidade e liberdade.

Para ilustrar e evidenciar, qualitativamente, os temas mais recorrentes nas pesquisas selecionadas, foi utilizada a nuvem de palavras como ferramenta. O site escolhido para criação foi Wordart.com, que pode ser acessado gratuitamente por qualquer pessoa, e os textos utilizados foram os títulos e as palavras-chave dos trabalhos científicos levantados por esta pesquisa. Ressalta-se que as nuvens de palavras, como ferramenta, segundo Vilela, Ribeiro e Batista (2020, p. 31) são

[...] representações gráfico-visuais que mostram o grau de frequência das palavras em um texto. Quanto mais a palavra é utilizada, mais chamativa é a representação dessa palavra no gráfico. As palavras aparecem em fontes de vários tamanhos e em diferentes cores, indicando o que é mais relevante e o que é menos relevante no contexto.

Figura 1 – Nuvem de palavras (títulos)



A figura 1 coloca em evidência as palavras que foram mais recorrentes no título das 44 pesquisas. Pode-se notar que o nome de Gilka Machado é o principal termo contido nos títulos, seguido de palavras como “feminina”, “poesia”, “poema”, “poética”, “silenciada”, “essência”, “inspiração”, “resistência”, “erotismo” “discursiva”, entre outras.

Figura 2 – Nuvem de palavras (palavras-chave)



Na figura 2, a nuvem de palavras engloba todas as palavras-chave dos 44 trabalhos. Nela, nota-se que Gilka Machado também foi o termo mais repetido, no entanto, outros termos de recorrência foram “poesia”, “literatura brasileira”, “erotismo”, “erótica”, “autoria feminina”, “gênero”, “corpo”, “simbolismo”, “mulheres”, “desejo”, “natureza”, “lírica” e “resistência”. Desse modo, a variedade de termos encontrados tanto no título quanto nas palavras-chave evidencia que as pesquisas atuais relacionadas à obra de Gilka Machado possuem uma diversidade temática que vai desde questões sobre a linguagem (como a poesia, literatura, simbolismo, lírica e autoria), perpassando assuntos sobre gênero, desejo, corpo e, também, resistência e inspiração.

Considerações finais

Este ensaio buscou refletir sobre os discursos da crítica literária em torno da poeta simbolista Gilka Machado, levantar sua fortuna crítica no período de 2019 a 2024 e evidenciar as principais temáticas que têm sido foco dos estudos recentes sobre sua obra. Dessa forma, foi possível alcançar os objetivos propostos ao constatar que a crítica literária tem, historicamente, destacado o erotismo como temática central na produção de Gilka Machado — uma ênfase que, associada a uma perspectiva falocêntrica, contribuiu para o estereótipo da poeta e a limitação interpretativa de sua obra.

Portanto, com base na pesquisa aqui realizada, é possível refletir que, embora o erotismo continue sendo o principal estereótipo associado à obra de Gilka Machado — reforçado, sobretudo, pelas leituras de críticos literários homens —, os estudos contemporâneos sobre a poeta têm demonstrado maior diversidade temática e interesse por abordagens mais amplas.

Isso permite perceber que, na contramão das sentenças proferidas por críticos clássicos que influenciaram a formação do cânone literário, as pesquisas atuais têm se voltado a explorar aspectos para além do erotismo na poesia giliana. Entre os temas que vêm sendo investigados, destacam-se a autoria feminina, as questões de gênero, o silenciamento e o apagamento histórico, a solidão, a liberdade, a corporalidade, a natureza, entre outros.

Em etapas futuras, pretende-se realizar a ampliação das discussões gerais trazidas ao longo do ensaio, maior exploração dos trabalhos aqui elencados quantitativamente (que dizem respeito aos últimos cinco anos de publicação e que estão disponíveis em buscadores acadêmicos de livre acesso), bem como uma análise mais detalhada sobre a aparente alta de publicações relacionadas à autora no ano de 2021, conforme apontado no gráfico 2, e uma investigação mais ampla a respeito dos vocábulos enfatizados por meio das nuvens de palavras.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, G.; SILVEIRA, S. “Do corpo ao cosmo: a modernidade de Gilka Machado”, in G. Dealtry; L. A. Fischer; G. Leite (orgs.). *Outros modernismos no Brasil: 1870-1930*. Porto Alegre: Zouk, 2022.
- ARAÚJO, N. “Crítica literária”, in J. L. Jobim; N. Araújo; P. P. Sasse (orgs.). *(Novas) Palavras da Crítica* [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.
- BORGES, J. F. *O que a pele anuncia: uma análise da obra de Gilka Machado para além do erotismo*. Tese de doutorado. São Carlos, Universidade Federal de São Carlos, 2022. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/16231/tese%20final.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>. Acesso em: 14 set. 2024.
- COELHO, J. V. *Metalinguagem, corpo e natureza em Gilka Machado*. Mestrado em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2021. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1zr4soA-30PslYI3rfflW5A13YBJmZ9T/view>>. Acesso em: 24 abr. 2025.
- DUARTE, C. L. “Literatura feminina e crítica literária”, in *Mulher e Literatura*, n. 21, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17198/15769>>. Acesso em: 14 set. 2024.
- MARTINS, C. M. *Onde está Gilka Machado?*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ZPF1Vc9_FAmJ_xIj8W_2NEJiqAwgTFtN/view>. Acesso em: 14 set. 2024.
- MIBIELLI, R. “Cânone”, in J. L. Jobim; N. Araújo; P. P. Sasse (orgs.). *(Novas) Palavras da Crítica* [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021.
- NASCIMENTO, M. V. O. do. “Sobre a história da literatura e o silenciamento feminino: questões de crítica literária e de gênero”. *Historiæ*, Rio Grande, 6 (1), 2015, pp. 283-301. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/hist/article/view/5418/3357>>. Acesso em: 14 set. 2024.
- PAIXÃO, S. P. “O olhar condescendente (crítica literária e literatura feminina no século XIX e início do século XX)”, in *Mulher e Literatura*, n. 21, 1990. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17201/15775>>. Acesso em: 14 set. 2024.
- SILVA, J. de S. da. “O simbolismo vegetal em *Versos verdes*, de Gilka Machado”. *Revista LETRAS & LETRAS*, v. 30, n. 1, jan.-jul. 2014, pp. 129-43. Disponível em:

<<https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/27395/15953>>. Acesso em: 16 set. 2024.

SILVEIRA, S. M. da V. “Um corpo-paisagem: a ética do desejo e a estética da natureza em Gilka Machado”. *Estação Literária*, 25, 158-75, 2020. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/40365>>. Acesso em: 16 set. 2024.

_____. *Entre vozes e olhares: Gilka Machado, a questão sujeito-mulher e a autoria feminina*. Doutorado em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1eAxEHeAbWsiR3_9zoJTL3NenraumpqnX/view>. Acesso em: 21abr. 2025.

VILELA, R. B.; RIBEIRO, A.; BATISTA, N. A. “Nuvem de palavras como ferramenta de análise de conteúdo: Uma aplicação aos desafios do mestrado profissional em ensino na saúde”. *Millenium*, 2 (11), 2020, pp. 29-36. Disponível em: <<https://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/6637/1/3-art-NUVEM%20DE%20PALAVRAS-Rosana%20Vilela-educa%0c3%a7%0c3%a3o-PT.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2024.

O uso das dedicatórias como estratégia de legitimação em *Ânsia eterna* (1903), obra de Júlia Lopes de Almeida

GABRIELLE CARLA MONDÊGO PACHECO PINTO

Introdução

Desde o final do século passado, a historiografia da escrita de autoria feminina vem ampliando seu repertório, incluindo pesquisas que atribuem valor não apenas ao que foi escrito por mulheres, mas também à sua forma, finalidade(s), divulgação e circulação. Dessa maneira, vislumbrou-se uma gama de possibilidades para pensar a escrita de mulheres, as quais incluem a análise de elementos paratextuais (Genette, 2009), como é o caso das dedicatórias.

Enquanto gênero textual, a dedicatória consiste em texto curto no qual o dedicador (de quem parte o texto), geralmente em tom laudatório, expressa sentimentos e/ou relações de poder direcionados ao dedicatário (quem recebe o texto), indicando também a data e local onde foi escrito o texto (itinerário). Grosso modo, trata-se de um texto que busca homenagear e/ou presentear o destinatário.

No começo do século passado, as dedicatórias eram recursos comuns utilizados pelos escritores, sob forma impressa ou manuscrita. Se impressas, poderiam ter a finalidade de cumprir com certos protocolos, como é o caso de textos dedicados a instituições, políticos ou pessoas públicas reconhecidas por seus méritos. Quando manuscritas, poderiam representar, para além de um texto protocolar, manifestações escritas de afeto, amizade e até mesmo amor. Para as mulheres escritoras, as dedicatórias representaram também uma estratégia para legitimação de suas trajetórias, projeções e escritas na República das Letras¹.

¹ Constituída pelos escritores que tiveram sua intelectualidade legitimada pela rede social na qual estavam inseridos. Um aspecto marcante desta rede é apontado por Miceli (2015), ao evidenciar a associação quase trivial entre literatura e jornalismo, de modo que uma das vias para legitimação era a colaboração com os periódicos da época (Pinto, 2023).

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), escritora carioca, já tinha uma carreira consolidada na imprensa, colaborando com diversos jornais, além de algumas obras publicadas, feito que possibilitou a sua projeção como grande romancista de sua época. Essa notoriedade lhe permitiu acessar certos espaços pouco frequentados por mulheres, a exemplo das reuniões que precederam a fundação da Academia Brasileira de Letras. Partindo de desdobramentos de uma pesquisa concluída², este texto busca analisar as dedicatórias encontradas em *Ânsia eterna*, livro de contos assinado por Júlia Lopes de Almeida e publicado pela primeira vez em 1903, pela Livraria Garnier.

Para tal, ancora-se na história cultural e na história das sensibilidades, ao acolher estes pequenos textos como fontes profícuas para se pensar a escrita de autoria feminina e as relações entre as mulheres escritoras. Nesse sentido, busca diálogo com os trabalhos de Cunha (2020), Freire (2022), Pesavento (2003) e Pinto (2023), no que tange à escrita de autoria de mulheres, à historiografia de Júlia Lopes de Almeida e à compreensão das dedicatórias como manifestação de relações entre dedicador e dedicado, além de eleger como aporte metodológico, principalmente, os preceitos de Burke (2011), Chartier (2002) e Ginzburg (2007), na perspectiva de análise a partir do conceito de micro-história, bem como a lógica das representações e do cruzamento de fontes.

Propõe-se, a partir do observado, a divisão deste texto em três seções, que visam, sumariamente: 1) percorrer as definições de dedicatória, entendendo o caráter múltiplo do gênero e situando as análises conforme o recorte temporal do texto — o início do século XX; 2) apresentar elementos constituintes da escrita de autoria feminina, evidenciando as relações existentes entre mulheres e as possíveis finalidades de suas escritas; e 3) analisar as dedicatórias contidas em *Ânsia eterna*, de Júlia Lopes de Almeida, compreendendo as amostras como formas de legitimação para as mulheres escritoras de seu tempo.

A arte de presentear com palavras

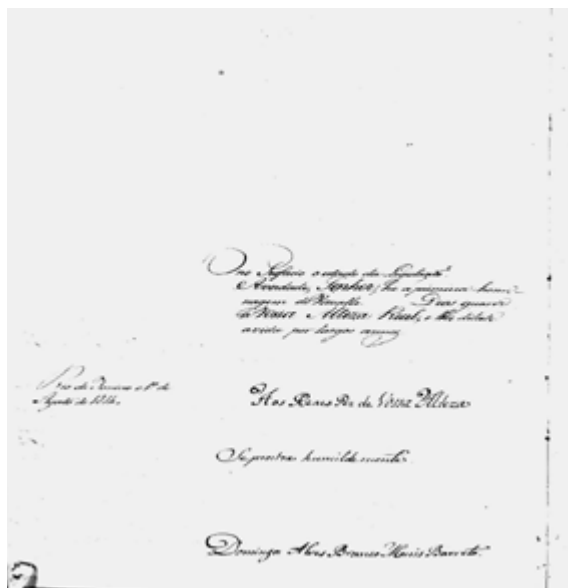
É nos primórdios do século XIX que observamos as primeiras dedicatórias (manuscritas) no Brasil. Apesar da tardia fundação da Imprensa Régia (1808), as pu-

² Trata-se da tese de doutorado intitulada *Júlia Lopes de Almeida: escritora, mãe e esposa laureada nas páginas de A Violeta (1920-1934)*, publicada em 2023.

blicações se multiplicaram rapidamente no território brasileiro, principalmente em razão da instalação da primeira fábrica de papel, fundada por Henrique Nunes Cardoso e Joaquim José da Silva, entre 1809 e 1810. O estudo de Correia (2020) revela que mais de mil volumes foram publicados nos primeiros anos de funcionamento da tipografia, entre publicações oficiais, obras científicas, livros literários, tratados de História, Direito e Teologia, além de compêndios.

A dedicatória escrita por Domingos Alves Branco Muniz Barreto³ ao imperador é um dos primeiros exemplares do gênero. DeNipoti e Pereira (2013) apontam que as dedicatórias neste momento eram representadas por “fórmulas de dedicação que os autores utilizavam para confirmar e legitimar seu status como funcionários do império e vassalos” (p. 270), como se observa na figura 1 a seguir:

Figura 1 – Página do índice civil, criminal, orfanológico, de finanças das leis, alvarás orfanológicos, de finanças das leis, decretos... enviados ao Brasil.



Fonte: Acervo digital da Biblioteca Nacional (FBN).

3 Domingos Alves Branco Muniz Barreto (1748-1831): escritor, pensador e tenente coronel da infantaria. Foi “autor do primeiro ‘Plano sobre a civilização dos índios’ de que se tem notícia, além de dezenas de artigos, panfletos, memórias e livros dedicados aos mais diferentes assuntos, tais como mineralogia, botânica, economia, religião e política” (Santos, 2017, p. 187).

Embora não configure uma novidade no começo dos 1900, a escrita de dedicatórias durante a Belle Époque representou uma forma singular de relacionar-se com o outro por meio da palavra impressa, quando grandes movimentações culturais se encaixavam na capital, onde “[...] salões, cabarés, confeitarias, cinemas, teatros e conferências cruza[va]m-se como espaços possibilitadores de encontro e divulgação de arte” (Negreiros; Oliveira; Gens, 2016, p. 13). A profusão da palavra escrita, sobretudo nos periódicos, pavimentou o surgimento de uma espécie de aliança literária, sob a qual a intelectualidade legitimava sua produção. Nesse contexto, a criação da Academia Brasileira de Letras e a consolidação de seu estatuto nos primeiros anos do século XX reafirmou a posição privilegiada dos homens de letras, que dedicavam parte de seus textos aos colegas jornalistas ou àqueles tidos como “vultos” literários.

Assim, as dedicatórias inscreveram também relações, convertendo-se em “atos de linguagem que extrapola[vam] a função comunicativa”, uma vez que refletiam também as “intenções dos sujeitos de atribuir autoridade ao que escrev[iam], de produzir sensibilidades em seus interlocutores e, assim, criar fronteiras simbólicas de integração pessoal e afetiva” (Cunha, 2020, p. 5). No caso das mulheres, exerciam um papel ainda mais incisivo: representavam uma forma dedicada de estabelecer uma rede, a partir da troca desses pequenos textos.

Não se trata de um gênero majoritariamente feminino, como os diários, mas sim uma das opções autorizadas (e não questionadas) para as mulheres, a exemplo das correspondências ou, como se observam nas décadas que seguem, os cadernos goiabada⁴. De uma maneira ou de outra, os vestígios localizados sobre mulheres, seus percursos e trajetórias são mais facilmente encontrados em arquivos privados, justamente por conta do caráter dessa escrita. Nesse sentido, Michele Perrot (2017, p. 26) é categórica:

De maneira geral, a presença das mulheres nesses arquivos se dá em função do uso que fazem da escrita: é uma escrita privada, e mesmo íntima, ligada à família, praticada à noi-

4 De acordo com Deodato (2023, p. 414), os *cadernos goiabada* são, a partir da definição de Lygia Fagundes Telles em *A disciplina do amor* (1980), “diários escritos por mulheres no final do século XIX e início do XX”, que, entre uma receita e outra, escreviam poesias, pensamentos, notas, desabafos.

te, no silêncio do quarto, para responder às cartas recebidas, manter um diário e, mais excepcionalmente, contar sua vida.

Em uma simples consulta ao repositório dos arquivos digitais da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) é possível encontrar pouco mais de 160 itens para a busca “dedicatória”, dentre os quais apenas 9 são de autoria de mulheres, como explicita o quadro abaixo:

Quadro 1 – Ocorrências para o termo “dedicatória” da BNDigital

Autoria	Data	Tipo de documento
Ítala Gomes	1895	retrato
Moça não identificada	1869	retrato
Mulher desconhecida	186_-187_	retrato
Não identificada	1887	livro <i>As mulheres: um protesto por uma mãe</i>
Othilia Moreira	1900	partitura
Maria Carmen Portela Souza	1895-1961	gravura
Miss Alice P. Bedlow	1876	retrato
Cacilda Francioni de Souza	1902	livro <i>Resumo da história literária</i>
Isa Camará	1984	artigo de periódico

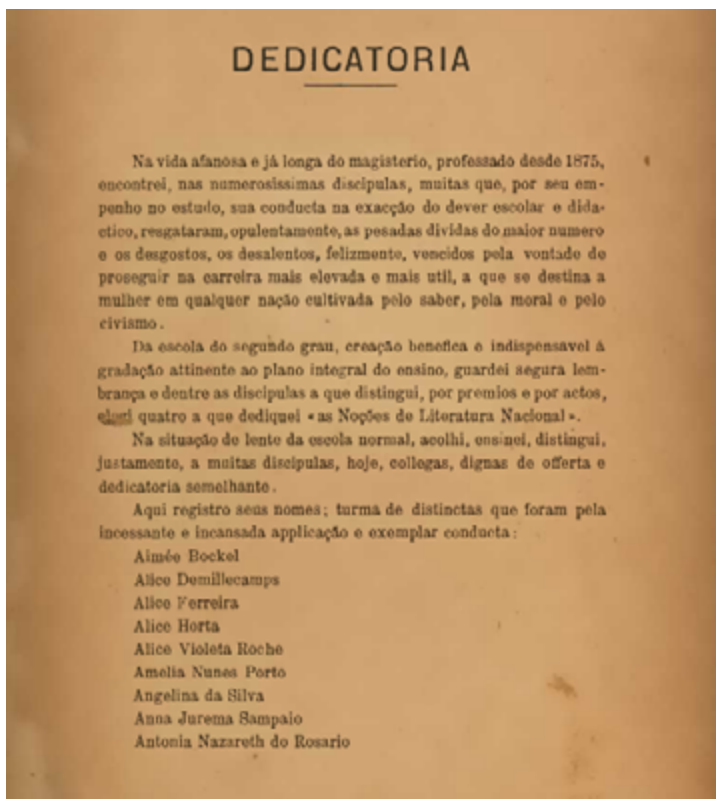
Elaborado pela autora.

Importante destacar, para além da expressiva discrepância, que a maioria dos documentos acessados contém dedicatórias manuscritas e direcionadas a homens — escritores, redatores de jornais, amigos, entre outros. Tal fato é endossado pelo argumento de Perrot (2017, p. 29) ao mencionar que as escritas femininas privadas “raramente são publicadas, exceto quando põem em cena grandes homens”, o que nos permite pensar em possíveis acordos sociais estabelecidos entre mulheres que “ousaram” escrever e os homens de letras, tidos como paladinos da moral, a quem devia-se respeito e admiração.

Contudo, a própria existência de um público leitor feminino impulsionou as mulheres a escreverem mais. A esse público, serviam alguns gêneros tais como os livros de cozinha, os romances, a imprensa de moda e os livros destinados à instrução. Cacilda Francioni de Souza (1859-1933), intelectual engajada com os movimentos abolicionistas do final do século XIX e reconhecida por sua atuação na educação primária, dedicou o seu *Resumo da história literária* sob duas formas: manuscrita, em oferecimento “à ilustrada redação do *Jornal do Brasil*”, na época comandado pelos irmãos Fernando Mendes de Almeida e Cândido Mendes de Almeida; e impressa,

em referência a 46 alunas de uma “turma de distintas que foram pela incessante e incansada applicação e exemplar conducta”⁵ (Souza, 1902, p. 5), como mostra a figura 2⁶ a seguir:

Figura 2 – Página 5 de *Resumo da história literária* (1902)



Fonte: BNDigital (FBN).

5 Neste texto, opta-se pela utilização das citações como no original, resguardadas as regras ortográficas.

6 A lista completa inclui: Aimée Bockel, Alice Demillecamps, Alice Ferreira, Alice Horta, Alice Violeta Roche, Amélia Nunes Porto, Angelina da Silva, Anna Jurema Sampaio, Antonia Nazareth do Rosário, Arminda Alexandrina Taunay, Augusta da Rocha Beatriz, Maria Cespes Cecilia Araujo Medeiros, Celuta Pegado Cinira Augusta, Reis Deolinda Luiza Ferreira, Dorvelina Barbosa, Elvira Mazza, Francisca de Souza Monteiro, Georgina Ricaldoni, Isabel da Costa Pereira Mendes, Isabel Xaltron, Januaria Corrêa de Mello, Judith Gitahy de Alencastro, Julia America Barbosa, Julia da Silva Costa, Leopoldina Barbosa, Lucila da Rocha, Maria Amelia da Silva, Maria Antonietta Nabuco de Freitas, Maria Emilia Appa, Maria Eugenia S. Alvarenga, Maria Ferreira Soares, Maria José Reis, Maria Luiza Fagundes Varella da Silva, Maria Luiza Lyra da Silva, Marianna de Lima, Marianna de Paiva Palhares, Marianna Pinto, Olinda Ferreira Soares, Petronilha Maria Martins, Porcina Angelica de Carvalho, Sarah Abigail da Costa Magalhães, Senhorinha Dias Moreira, Theophila Leal de Berredo e Virginia Lapenne.

Mesmo com a evidente intenção de homenagear as alunas, Cacilda cumpriu com o protocolo: dedicou sua obra àqueles que poderiam contribuir para sua divulgação, obedecendo a uma lógica em que emoções e representações intelectuais são, em acordo com o exposto em Sant'Anna (2008, p. 42), “reguladas pelos mecanismos produzidos pelas instituições ou técnicas em seu controle sobre as condutas sociais”, de maneira que “os vestígios deixados pelos mecanismos de controle provenientes das diversas áreas da atividade social permitem a prospecção histórica das sensibilidades dos homens, em suas vivências sociais, em uma época em particular”.

E ela não foi a única. Francisca Júlia da Silva (1871-1920), poetisa “reconhecida pelo cenário literário nacional como uma das finas e delicadas representantes do Parnasianismo no país” (Pacheco, 2015, p. 37), também o fez. Em seus quatro volumes publicados — *Mármore* (1895), *Livro da infância* (1899), *Esphinges* (1903) e *Alma infantil* (1912) — constam dedicatórias, respectivamente: a seus pais; ao irmão e também poeta Júlio César da Silva; a João Baptista de Mello Peixoto, secretário de Estado dos Negócios do Interior de São Paulo; e a Vicente de Carvalho, “o grande mestre”, com quem Francisca Júlia sustentava estreita relação. Conforme sinaliza Cunha (2020, p. 15):

A relação entre a dedicatória e seus atores mostra uma relação entre o autor e outra pessoa, grupo ou entidade. Quem recebe, o dedicatário, é também responsável pela obra que lhe é dedicada e que o autor espera de seu apoio, como leitor.

Não é difícil inferir que, no contexto da escrita feminina, esse apoio era fundamental para que uma obra fosse validada. Da escrita privada — resumida aos espaços da casa — aos salões, à imprensa e aos grandes eventos, a escrita de mulheres padeceu sob críticas ferrenhas e desacreditizações diversas. A própria Francisca Júlia, ao publicar seu poema “Musa impassível”, no periódico *A Semana*, em 1893, teve sua assinatura questionada: para alguns críticos, tratava-se de mais um pseudônimo de algum dos poetas da chamada “tríade parnasiana”⁷. Ao caracterizar a escrita de mulheres ao longo da Primeira República, Eleutério (2005, p. 21) afirma que dentre os aspectos recorrentes estava a necessidade de

⁷ Formada por Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac (Camargos, 2007).

mostrar que [elas] conhecem outros textos, línguas e autores, como forma de afirmar seu pertencimento a um mundo até então inacessível. As dedicatórias aos familiares, sobretudo ao pai ou aos seus promotores, assim como à rede de amigas, por vezes companheiras na luta da emancipação, demonstram, por outro lado, o seu universo de relações e a necessidade de serem aceitas por aqueles que a julgam superiores e depois consideram como pares.

Desse modo, observar a trajetória dessa produção é condição essencial de um estudo que visa iluminar a escrita de mulheres, especialmente ao tratarmos a lógica das relações mantidas pelo grupo.

Trajetórias da escrita feminina no começo do século XX

Aclamada, celebrada, mas quase nunca oficialmente memorada, a produção escrita de mulheres no Brasil do início do século XX pode ser compreendida por uma característica comum: a persistência. Mesmo quando homens escritores, modelos a serem seguidos, embora nunca atingíveis, as criticaram ferrenhamente; quando as instituições tidas como oficiais não as reconheceram como literatas; e quando, nos compêndios sobre literatura, seus nomes foram suprimidos. A produção escrita de mulheres foi colocada à margem, resultando em uma história repleta de lacunas, que vêm sendo preenchidas pouco a pouco, uma vez que é preciso revisitar o passado para fazer a “arqueologia de obras enterradas na sombra do tempo” (Telles, 2012, p. 59).

Dessa maneira, as mulheres tiveram de constituir, elas mesmas, suas imagens, e promover a circulação de suas obras, por meio de textos laudatórios sobre outras mulheres, filiação às associações fundamentalmente femininas, colaborações nos mesmos periódicos, muitas vezes financiando, editando e escrevendo para os jornais e revistas, pela participação em eventos por elas organizados e ainda, como ilumina este estudo, mediante a prática da escrita de dedicatórias.

Do ponto de vista da constituição do “ser intelectual”, as escritoras cumpriam com todos os pré-requisitos: assinavam textos em jornais e revistas; publicavam livros de gê-

neros diversos; frequentavam livrarias, além de oferecer e prestigiar os grandes saraus e eventos nos salões⁸ literários e musicais mais badalados do início do século. Entretanto, não integraram, de forma oficial, o grupo de intelectuais da República das Letras. Ainda que se assemelhassem em volume, prestígio e renome, as mulheres escritoras parecem ter coadjuvado, por diversas vezes, os movimentos que elas próprias ajudaram a consolidar.

Ao analisar a escrita feminina do século XIX, Norma Telles (2012) menciona a relação indissociável entre a condição feminina e a tese dos higienistas do período acerca do pensamento positivista que circulou no país:

As concepções estéticas predominantes no século XIX que afirmavam ser a criação cultural um dom exclusivamente masculino, durante muito tempo confundiram as escritoras, artistas e as leitoras. Escrever, ler e pensar não eram só estranhos ao seu universo como podiam ser inimigos das características femininas. [...] Antes de conseguir escrever, é preciso encontrar uma autodefinição, que precede qualquer ato de criação e, no caso das escritoras, ou das mulheres em geral, se tornava difícil, pois, ao se contemplarem no espelho, o que viam eram imagens — máscaras que os textos de homens desenharam para elas (Telles, 2012, pp. 61-2).

Com efeito, esperava-se que a leitura e a produção escrita de mulheres não ultrapassassem os limites institucionais daquele momento — o lar, o casamento e os filhos — para que, dessa maneira, pudessem garantir a “boa educação” dos filhos e a “boa conversa” com os maridos e com a rede de sociabilidade à qual pertenciam. Foram educadas, ao menos aquelas que tiveram acesso à instrução⁹, para que pudessem exercer papéis que não compreendiam o espaço público.

É nesse cenário pouco promissor que a produção escrita de mulheres no Brasil se desenvolve. Circulando entre o público e o privado, as obras por elas assinadas

8 Podem-se citar os salões de Júlia Lopes de Almeida e Filinto de Almeida — o salão verde — e o salão de Laurinda Santos Lobo, ambos localizados em Santa Tereza (Rio de Janeiro), os quais foram amplamente frequentados por intelectuais, políticos, artistas e estrangeiros (Machado, 2002).

9 Cumpre dizer que trata-se de mulheres da elite, cujas famílias possuíam status social e acesso à cultura.

exprimem uma tentativa de inserção e validação de sua palavra, comumente definida como fútil e/ou de pouco valor literário. Por tal motivo, levou tempo até que a mulher pudesse falar de si própria como intelectual, contradizendo as muitas imagens que a limitaram no contexto de uma sociedade patriarcal.

Imortal e membro fundador da Academia Brasileira de Letras, Lúcio de Mendonça (1854-1909) foi um dos intelectuais que advogaram a favor das escritoras. Em artigo publicado no *Almanaque brasileiro Garnier* intitulado “As três Júlias”, defende a entrada de Júlia Cortines (1863-1948), Francisca Júlia da Silva e Júlia Lopes de Almeida na Academia, escritoras cuja notoriedade se justifica, sob a ótica do intelectual, pois “[...] observamos que há nas três uma feição comum — a índole máscula de seu talento” (Mendonça, 1907, p. 246). Apesar do tom laudatório e do apoio de outros intelectuais, a exemplo de Valentim Magalhães, Paulo Barreto, Alcindo Guanabara, além de Filinto de Almeida — esposo de Júlia Lopes —, a iniciativa de Lúcio de Mendonça não obteve êxito, como se observa na história da ABL.

Mesmo diante do reconhecimento por parte da *intelligentsia* brasileira, essas mulheres escritoras enfrentaram a barreira de gênero, impedindo a ocupação desse *locus* social, conveniente apenas aos homens de letras. Assim, suas obras, embora por vezes mais densas e mais populares, não assumiam o protagonismo desejado e alcançado por escritores, como o próprio Lúcio de Mendonça o teve. Longe de representar a maioria das mulheres no país, esse grupo, seletíssimo¹⁰, performou — por intermédio de sua escrita — em favor das principais reivindicações femininas daquele momento: trabalho, educação e voto.

Júlia Lopes de Almeida foi escritora, cronista, dramaturga, feminista, “uma das personalidades mais fascinantes dos anos que compreendem o final do século XIX e o início do século XX”¹¹. Publicou dezenas de obras que incluíam gêneros diversos, desde aqueles destinados ao público infantil até peças encenadas no Teatro Municipal. É considerada uma polígrafa em razão do caráter multifacetado de sua atuação, que começou cedo, aos 19 anos, por intermédio de seu pai, à época colaborador da *Gazeta de Campinas*.

10 Importa mencionar que, no começo do século XX, a taxa de analfabetismo estava próxima a 50% da população da capital. Nesse rol, as mulheres representavam um número mais expressivo do que os homens, evidenciando a dificuldade do acesso à instrução pelo grupo.

11 Prefácio de *A falência* (Almeida, 2019).

Sem dúvida a imagem de Júlia Lopes se consolidou ao longo da Primeira República como uma escritora de prestígio, servindo até mesmo como modelo de mãe e esposa (Pinto, 2023), notadamente divulgado pela imprensa. Nesse sentido, a pretensão deste estudo por iluminar a obra de Júlia Lopes não é por acaso: trata-se de uma das muitas estratégias por ela encenadas para a projeção de si e de outras mulheres escritoras, com quem partilhava ideias, ações e condutas. Em referência ao trabalho de Pesavento (2003), que sublinha as materialidades como uma forma de expressão das sensibilidades, iluminam-se as dedicatórias, como profícua forma de legitimação de si e do grupo em um contexto social, uma vez que representavam, para além da palavra endereçada, as relações de pertença e manutenção da categoria no espaço público.

As dedicatórias em *Ânsia eterna* (1903): estratégia de legitimação das escritoras

Quando publicou *Ânsia eterna*, em 1903, Júlia Lopes de Almeida já gozava de certo prestígio na imprensa e renome no mercado editorial. Até aquele momento, contabilizava a escritora um total de sete livros publicados, dentre os quais estavam *Contos infantis* (1886), *Livro das noivas* (1896) e *A falência* (1901), obras que projetaram a imagem da escritora como intelectual. Wilson Martins (2010, p. 203) comenta que 1902 fora “um dos mais fecundos e determinantes de toda nossa história intelectual” e que a inteligência brasileira vivia “um momento de extraordinária criatividade”. Nesse cenário, inclui Júlia Lopes pelo sucesso editorial de *A família Medeiros* (1892) e *A falência*, romances que marcaram a trajetória da escritora que mais tarde seria reconhecida como a escritora da década (Veríssimo, 1977).

Publicado pela Garnier, o volume é composto por trinta contos, que buscam, grosso modo, tratar de temas pouco comuns às leitoras visadas de seus romances: a morte, a dor, a violência, o grotesco, a fome, o sobrenatural, entre outros. Na primeira edição de 1903 do periódico *Gazeta de Notícias*, é publicado um texto de autoria de Renato de Castro que evidencia esse aspecto diverso de *Ânsia eterna*:

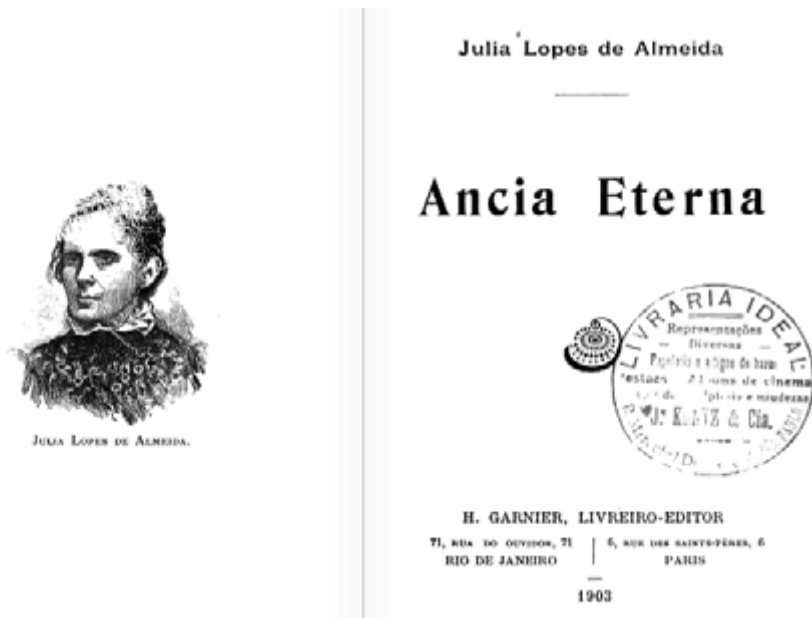
Abre-se um livro de contos seus com a certeza de que se ira ter uma boa impressao. Mas, apesar do talento conhecido,

das obras anteriores attestando uma personalidade honrosa para as letras brasileiras, apesar da melhor expectativa possível, *Ancia Eterna* é uma surpresa esplendida. [...]

Parece que a artista quiz num livro unico dar a idéa perfeita e completa de seus recursos, da riqueza de sua palheta, da facilidade com- que sempre escriptora admiravel-percorre quasi a gama inteira da litteratura moderna. E juntou num volume trinta contos em que mantida a harmonia do todo pelo geito particular de seu estylo simples expressivo - ha paginas de realismo, cruel como nos *Porcos*, tragedias como na *Caolha* e nas Ondas de Ouro, fantasias ethereas como a *Alma das Flores* (*Gazeta de Notícias*, edição 1, 1 jan. 1903, p. 2).

No final do século XIX, a Livraria Garnier já havia se consolidado como um ponto de encontro dos acadêmicos. Em 1901, foi reformada e reformulada, passando a ocupar um espaço no imaginário da literatura brasileira como um local de convivência da intelectualidade. Hilda Machado (2002) aponta que João do Rio, em uma de suas colunas para a imprensa, indica Júlia Lopes como uma das frequentadoras da Livraria Garnier. Segundo Hallewell (2012), os investimentos de Hippolyte Garnier, então proprietário da editora, obedeciam a uma lógica etária de produção: existia uma certa resistência em publicar autores que estivessem acima dos 40 anos e que não pudessem oferecer sucesso editorial. Mas esse não foi o caso de Júlia Lopes, que em 1903 completou seu 41º aniversário. Além da publicação “tardia”, a edição da Garnier conta também com uma ilustração de Júlia Lopes:

Figura 3 – Folha de guarda e folha de rosto da 1ª edição de *Ânsia eterna* (1903)



Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (USP).

Importante pontuar que o volume teve quatro edições¹² até 2019, e que há diferenças entre as publicações. Em 1938, a tipografia do periódico *A Noite* publica aquela que, em acordo com Muzart (2013), é a última revista por Júlia Lopes. Nesta edição, a escritora suprimiu cinco¹³ contos e adicionou três¹⁴ outros, o que resultou em 28 contos. Por se tratar de uma pesquisa histórico-documental que privilegia fontes primárias, optou-se em trabalhar com as edições de 1903 e 1938, em referência à revisão de Júlia Lopes, e, especialmente, em razão da inclusão de um texto dedicado a uma intelectual.

É o nome de João Luso¹⁵, jornalista e amigo íntimo do casal Almeida, que aparece na primeira dedicatória, referente ao conto “Ancia eterna”. Num rol de 17¹⁶ dedicatórias, sete foram endereçadas às mulheres, como apresenta o quadro 2 abaixo:

Quadro 2 – Dedicatórias para mulheres em *Ânsia eterna* (1903;1938)

Título	Edição	Dedicado a
A casa dos mortos	1903	Francisca Júlia da Silva
A caolha	1903	Eva Canel
A boa lua	1903	Maria Clara da Cunha Santos
O último raio de luz	1903	Júlia Cortines
A morte da velha	1903	Presciliana Duarte de Almeida
As três irmãs	1903	Zalina Rolim
O lote 587	2013	Branca de Gonta Colaço

Fonte: Pinto (2023).

Neste momento, as relações entre as mulheres escritoras eram, em certa medida, estreitadas por um propósito comum: a afirmação de uma identidade feminina por meio da escrita. Seguindo a lógica da divulgação e promoção da escrita feminina em rede, Júlia Lopes de Almeida dedicou sete contos às mulheres com quem cultivava

12 Publicadas em 1903, pela Garnier; em 1938, pela editora do periódico *A Noite*; em 2013, pela Editora Mulheres; e em 2019 pelo Senado Federal. Cumpre dizer ainda que há outras edições mais recentes disponíveis, que constituem os movimentos de reedição da obra de Júlia Lopes de Almeida.

13 Trata-se de: “As histórias do conselheiro”, “In extremis”, “Esperando”, “Ondas de ouro” e “O véu”.

14 “O lote 587”, “O coração tem razões” e “O redentor”.

15 João Luso (1874-1950) é um dos pseudônimos utilizados por Armando Erse de Figueiredo, jornalista, contista, crítico literário, autor e tradutor de peças teatrais. Como intelectual e formador de opinião, teve (grande) importância na trajetória do jornalismo carioca do início do século XX (Pinto, 2023).

16 A respeito das outras nove dedicatórias, os nomes são: Valentim Magalhães, Arthur Azevedo, Batista Coelho, Olavo Bilac, Lúcio de Mendonça, Raimundo Corrêa, Coelho Neto e Julião Machado.

algum tipo de relação. Na esteira do que postulou Sirinelli (1996), compreende-se este como um movimento comum em uma rede de sociabilidade, tão cara na formação do “ser intelectual”. Não é por acaso que quase¹⁷ todas as mulheres destinatárias têm um ponto em comum: são escritoras que tiveram acesso à “boa” educação, tendo vivido experiências similares às de Júlia Lopes de Almeida — viagens, espaços e passeios culturais, educação doméstica, acesso a outras línguas e convívio com intelectuais por intermédio do status dos pais.

Ademais, todas colaboravam em periódicos, tendo algumas sido proprietárias, fundadoras e/ou redatoras de jornais e revistas. Presciliana Duarte de Almeida fundou e dirigiu a revista *A Mensageira* (1897-1900), periódico com o qual colaboravam Júlia Lopes de Almeida, Júlia Cortines, Francisca Júlia da Silva, Zalina Rolim e Maria Clara da Cunha Santos. O mesmo se observa em *A Família* (1888-1897), que publicou textos assinados por Júlia Cortines, Júlia Lopes de Almeida, Zalina Rolim e Presciliana Duarte de Almeida; e em *O Paiz* (1884-1930), em que publicaram Júlia Lopes de Almeida, Francisca Júlia da Silva e Júlia Cortines.

Júlia Cortines e Maria Clara da Cunha dos Santos são apontadas por Margarida Lopes de Almeida (1962/2015) e Afonso Lopes de Almeida¹⁸ como amigas íntimas da mãe. É Júlia Cortines quem convida Júlia Lopes para colaborar em *A Mensageira* (Rio, 1908). A respeito da relação com Francisca Júlia, Eleutério (2005) aponta que havia a poetisa conhecido Filinto de Almeida em um dos muitos saraus que frequentou, o que nos permite pensar na possível presença de Júlia Lopes ao lado do marido, ou ainda a hipótese de que a escritora possa ter conhecido Francisca Júlia do relato do marido.

Outrossim, a escrita de livros destinados à infância é outro ponto em comum: Zalina Rolim, Francisca Júlia da Silva e Júlia Lopes de Almeida escreveram livros infantis¹⁹ que circularam nas escolas da capital, no estado de São Paulo, ou no sul

17 A pesquisa em Pacheco (2015) mostra que Francisca Júlia da Silva, filha de uma professora e um advogado, não compunha os grupos de elite com os quais conviveu. Apesar de não ter recebido “fina educação”, formou-se professora primária, tal como a mãe, e ocupou cadeira no magistério público de São Paulo.

18 O volume *Mãi*, publicado em 1945, por Afonso Lopes de Almeida, é dedicado a Alice Lopes Campeão, irmã caçula de Júlia Lopes de Almeida; ao jornalista João Luso; a Júlia Cortines; a Olivia Herdy de Cabral Peixoto, benfeitora e proprietária, ao lado do marido, de uma rede de hotéis no Rio de Janeiro e em Niterói; e a Gomes Barbosa.

19 Júlia Lopes publicou cinco livros destinados à infância: *Contos infantis* (1886), *Histórias da nossa terra* (1907), *A árvore* (1916), *Era uma vez* (1917) e *Jornadas no meu país* (1920); Francisca Júlia publicou *Livro da infância* (1899) e *Alma infantil* (1912); e Zalina Rolim publicou *O coração* (1893), *Livro das crianças* (1897) e *Livro da saudade* (1903).

do país (Pinto, 2023). Publicado também em 1903, o volume *Esphinges*, de autoria de Francisca Júlia, conta com doze dedicatórias, dentre as quais encontram-se Maria Clara da Cunha Santos e Júlia Lopes de Almeida, a quem a poetisa dedica “Adamah”.

A espanhola Eva Canel foi dramaturga e jornalista. Sua contribuição com a imprensa fez frente aos movimentos de emancipação femininas na América Latina durante o período em que esteve residindo na Argentina, onde teria sido possível o seu encontro²⁰ com Júlia Lopes de Almeida em razão da 1ª Conferência Pan-Americana de Mulheres, em 1922, Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, da qual era presidente honorária.

Já Branca de Gonta Colaço, a quem Júlia Lopes dedicou “O lote 587”, foi ensaísta, prosadora e romancista. De origem portuguesa, Branca integrou o grupo de escritoras brasileiras que colaboravam com a imprensa brasileira, de acordo com a pesquisa do projeto “Real em revista”²¹, ao lado de Ana de Castro Osório e Guiomar Torresão. Branca assinou um texto publicado em 1896 no *Jornal do Commercio*, periódico com o qual Júlia Lopes colaborou até a década de 1910.

As relações entre as destinatárias das dedicatórias em *Ânsia eterna* e Júlia Lopes de Almeida nem sempre eram diretas, mas iam ao encontro dos ideais defendidos pela escritora — notadamente expressos em suas conferências, crônicas e romances. Esses ideais, associados à educação, ao trabalho e à emancipação femininas, são uma constante não apenas nos textos das mulheres escritoras, mas também nos seus próprios percursos e nos percursos de outras mulheres. Ao mencionar outras mulheres por meio das dedicatórias, Júlia Lopes estabelece um lugar bastante significativo na rede de escritoras não legitimadas pela ABL. A barreira de gênero, que foi questão até o 80º aniversário²² da Academia, funcionou como um ponto em comum que uniu e legitimou, na primeira metade do século passado, a escrita de mulheres.

20 Apesar do lapso temporal entre a 1ª edição de publicação de *Ânsia eterna* e o evento, opera-se com a hipótese de Júlia Lopes já ter conhecido a jornalista, ou ao menos suas publicações na imprensa: ocorre que alguns dos contos da escritora, a exemplo da tradução de “A caolha”, foram publicados na imprensa argentina.

21 Projeto da série *Pensar a imprensa*, idealizado pelo grupo de pesquisa “Imprensa e circulação de ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX”, coordenado por Joëlle Rouchou (FCRB), Isabel Lustosa (FCRB), Isabel Travancas (UFRJ) e Tania de Luca (USP).

22 Quando Rachel de Queiroz foi eleita, em 1977.

Considerações finais

Este texto buscou apresentar e analisar as dedicatórias destinadas às mulheres, mapeadas em *Ânsia eterna*, livro de contos da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida, publicado pela primeira vez pela Livraria Garnier. Em atenção ao caráter histórico-documental desta pesquisa, opera-se com a 1ª e a 2ª edições, publicadas em 1903 e 1938, respectivamente, em razão das revisões feitas pela autora, como revela a historiografia.

Partindo de preceitos da História Cultural, especialmente no que tange à micro-história e ao cruzamento de fontes — uma vez que a história das mulheres apresenta lacunas em sua constituição —, a história das sensibilidades foi acionada, para dar conta das materialidades como uma das possíveis traduções da experiência humana, especialmente ao lidar com os diversos silêncios de fontes e acervos, principalmente os institucionais. Nesse contexto, como bem salienta Cunha (2020), as dedicatórias adquirem também a perspectiva de patrimônio escrito, por abrigarem formas e gestos que podem indicar a formação de redes de sociabilidades, bem como finalidades e circulação da palavra impressas em livros, jornais e revistas.

A predileção deste texto por Júlia Lopes de Almeida é justificada em dois aspectos principais: o primeiro, em referência à trajetória intelectual das escritoras, marcada por muitos louros tanto na imprensa quanto nos circuitos literários durante a Belle Époque; e o segundo, em razão de sua expressiva produção bibliográfica, composta por manuais, livros destinados ao público infantil, peças teatrais, conferências, uma novela, contos, crônicas, ensaios e romances, carro-chefe de sua obra, nos quais protagonizam mulheres.

Ao dedicar os contos de *Ânsia eterna* a este seletto grupo de mulheres intelectuais, Júlia Lopes de Almeida empenhou-se na divulgação e projeção da palavra impressa como uma característica também feminina, na contramão do que muitos dos homens de letras advogavam. Como parte de seu movimento de projeção de si (Pinto, 2023), as iniciativas de Júlia Lopes no espaço público, como as evidenciadas neste estudo, a projetaram no alto escalão de escritores de seu tempo, ainda que sua obra tenha sido designada às prateleiras da invisibilidade por décadas.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, J. L. de. *O funil do diabo: romance*. Organização e introdução de Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: Editora Mulheres, 2015.
- _____. *A falência*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.
- BARRETO, D. A. B. M. *Índice civil, criminal, orfanológico, de finanças das leis, alvarás orfanológicos, de finanças das leis, decretos enviados ao Brasil*. Rio de Janeiro, 1814. Disponível em: <https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mss1469839/mss1469839.pdf>. Acesso em: 20 mai. 25.
- BURKE, P.(org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- CAMARGOS, M. *Musa impassível: a poetisa Francisca Julia no cinzel de Victor Brecheret*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- CHARTIER, R. *A história cultural entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2ª ed. Lisboa: Difusão Editora, 2002.
- CORREIA, A. L. M. *História do livro: a Impressão Régia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2020.
- CUNHA, M. T. S. “Eu te dedico: história, educação e sensibilidades nas dedicatórias de livros de um professor catarinense (1940-1980)”. *História da Educação*, vol. 24, p. e97920, 2020.
- DEODATO, A. C. “Assustados testemunhos de estado d’alma: Caderno Goiabada”. *Palimpsesto* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [s. l.], vol. 22, n. 41, 2023, pp. 414–8. DOI: 10.12957/palimpsesto.2023.71153. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/palimpsesto/article/view/71153>>. Acesso em: 2 mai. 2025.
- DeNIPOTI, C.; PEREIRA, M. R. de M. “Sobre livros e dedicatórias: João e a Casa Literária do Arco do Cego (1799-1801)”. *História Unisinos*, 17(3), set./dez. 2013, pp. 257-71. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/viewFile/htu.2013.173.06/3720>>. Acesso em: 2 mai 2025.
- ELEUTÉRIO, M. de L. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2005.
- FREIRE, S. C. “Dedicatórias manuscritas: marca de proveniência, fonte e objeto de pesquisa”. *Ponto de Acesso*, vol. 16, n. 3, 2022.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

- GINZBURG, C. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: sua história*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- MACHADO, H. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MARTINS, W. *História da Inteligência Brasileira, volume V: 1897-1914*. 3ª ed. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2010.
- MUZART, Z. L. M. "Introdução", in J. L. de Almeida. *Ânsia eterna*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.
- NEGREIROS, C.; OLIVEIRA, F.; GENS, R. (orgs.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: Labelle; São Paulo: Intermeios, Faperj, 2016.
- MENDONÇA, L. de. *As três Júlias*. Almanaque Brasileiro Garnier, 1907, pp. 246-9.
- PACHECO, G. C. M. *Os deveres do pequeno cidadão em Alma infantil: versos para uso das escolas (1912)*. Mestrado em Educação - Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PESAVENTO, S. J. *História & história cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PINTO, Gabrielle Carla Mondêgo Pacheco. *Júlia Lopes de Almeida: escritora, mãe e esposa laureada nas páginas de A Violeta (1920-1934)*. Doutorado em Educação - Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2023.
- SANTANNA, L. A. S. "A história do mental de Lucien Febvre: a iconografia revela a sensibilidade religiosa". *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [s. l.], vol. 37, n. 2, 2010.
- SIRINELLI, J.-. "Os intelectuais", in R. Rémond. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Editora FGV, 1996.
- SOUZA, C. F. *Resumo da história literária*. Rio de Janeiro: Lammert, 1902.
- SANTOS, F. L. "Colonização e pensamento ilustrado: Domingos Álvares Branco Muniz Barreto e seus primeiros escritos". *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*. Porto, Citcem, 2017, pp. 187-98.
- TELLES, N. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2012.

VERÍSSMO, J. *José Veríssimo: teoria crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1977.

A imprensa periódica no final dos anos oitocentistas: questão de gênero e literatura

KÁTIA FERNANDES DE LIMA

Introdução

Após sucessivas revoltas populares contra o regime monárquico, foi proclamada a República Federativa do Brasil (1899), fato que concedeu autonomia política ao país. Igualmente, o fim da escravidão e a chegada dos imigrantes em substituição à mão de obra escrava transformaram radicalmente a estrutura socioeconômica da nação na virada do século XIX para o XX. Em paralelo a tais eventos históricos, iniciou-se um processo de modernização por meio da pavimentação de vias, do saneamento básico, da construção de novos edifícios, da ampliação da rede de ensino e da abertura das primeiras indústrias. Esses avanços refletiram as teorias liberais difundidas pelos filósofos iluministas no mundo afora, as quais se pautaram na existência de direitos inerentes a todos os cidadãos, como a liberdade tanto de expressão quanto de crença e o tratamento igualitário. No entanto, é oportuno registrar que, à época, as mulheres não eram consideradas cidadãs plenas na maior parte do planeta.

Ainda nesse cenário, as bandeiras progressistas se transformaram em programas do governo republicano. Ademais, parte da elite cultural e econômica aderiu aos projetos que tinham a finalidade de melhorar a imagem da nação maculada pelo atraso. A imprensa, estabelecida desde o início dos anos oitocentos, acompanhou os acontecimentos por intermédio de debates acalorados com a defesa de pontos de vista, muitas vezes, divergentes entre os articulistas. De fato, esse período de agitação espiritual permitiu a cogitação de uma pátria mais justa para todos e a manutenção de antigos costumes com modernas roupagens.

Por conseguinte, convém destacar o artigo intitulado “O eterno feminino” (1886), publicado na edição 425 da *Revista Ilustrada*, a qual circulou de 1876 a 1898 no Rio de Janeiro. Além de discutir a possibilidade de conceder às meninas o direito de frequentar o mesmo ambiente escolar que os meninos, o texto colocou em pauta a profissionalização das jovens. O discurso tendencioso deixa evidente o receio de um representante da intelectualidade brasileira diante da possibilidade de o sexo oposto ter mais acesso à instrução, bem como à independência econômica mediante o trabalho remunerado, conforme assinalado no excerto abaixo:

Nota-se em toda a imprensa, tanto da corte como das províncias, um princípio de propaganda sobre as reivindicações do sexo gentil. Muitos jornais discutem as aptidões da melhor metade do gênero humano para as profissões liberais, para um círculo mais vasto de trabalhos e atividades do que esse, que até hoje tem limitado as ambições da mulher brasileira. [...] Estamos pois no período de verificar se esses meios de educação devem ser ampliados; se à mulher devem ser conferidos direitos, e estabelecida a igualdade com o homem, para o exercício de um certo número de cargos. Cremos que a atuação do sexo gentil deve ser ampliada, mas também nos parece que o círculo não pode ter muito raio. [...] Na política, porém, o belo sexo só deve passar à *vol d’oiseau*, num âmbito largo, que lhe deixe ver os fatos de longe. Nada de se intrometer em lutas eleitorais, de pedir votos, de formar comitês, de patrocinar candidatas (BLCK, 1886, pp. 6-7, destaques no original).

Ao utilizar somente as iniciais BLCK, observa-se que o autor diminuiu, de forma anônima, a força do movimento feminista em curso para tentar legitimar a supremacia masculina e naturalizar a inferioridade do outro gênero: “um princípio de propaganda sobre as reivindicações do sexo gentil” (BLCK, 1886, p. 6). O jornalista agiu em defesa dos interesses de sua classe, conforme pode ser verificado nas formas verbais de primeira pessoa do plural presentes no documento: “Estamos”, “cremos”.

De fato, o que ele entendia como justiça social não significava conceder direitos políticos ao gênero feminino nem o afastar de suas atribuições rotineiras no lar. Dentro da ótica conservadora do intelectual, as bases do sistema patriarcal ficariam inalteradas, e as mulheres continuariam sujeitas aos que detinham o poder de decisão — os homens —, mesmo que fossem educadas para exercerem uma carreira profissional ou conquistassem um nível de conhecimento idêntico ao da parcela masculina.

Em sentido oposto, vale lembrar o pioneirismo de Nísia Floresta ao reivindicar o ensino de qualidade para as meninas nas décadas iniciais, porque as poucas escolas destinadas a elas ofereciam a instrução centrada nas prendas domésticas, no básico do letramento e nas quatro operações matemáticas. Logo, a escritora e educadora abriu, em 1838, um estabelecimento de ensino para as jovens — o Colégio Augusto —, cujo currículo agregava idiomas estrangeiros, estudo de latim, gramática do português, geografia, história, música, dança, literaturas, educação física, indo além das disciplinas tradicionalmente ofertadas nas instituições para esse público. Quanto à atividade jornalística da intelectual, são dignas de nota a colaboração no *Espelho das Brasileiras* (1831), bem como a edição de seu primeiro livro: *Direitos das mulheres e a injustiça dos homens* (1832), tradução do texto da escritora inglesa Mary Wollstonecraft. Além disso, na mesma linha combativa, contribuiu com artigos para o *Diário de Rio de Janeiro* e para *O Liberal*. Tais textos integraram posteriormente a obra *Opúsculo humanitário* ([1853] 2019), na qual responsabilizou os governantes e os pais pela negligência com a instrução das garotas. Em face do ativismo, Floresta foi alvo de uma campanha de desmoralização, forçando-a a buscar exílio na Europa.

De acordo com Duarte (2017), na trilha aberta pela pensadora audaz, outras damas cultas se imiscuíram na imprensa: Francisca Senhorinha de Motta Diniz; Idalina D'Alcântara Costa; Presciliana Duarte de Almeida; Amélia Carolina da Silva Couto; Mária Heráclia de Azevedo; Violante Atabalipa Ximenes de Bivar e Velasco; Maria Heráclia de Azevedo; as irmãs Revocata Heloísa de Mello e Julieta de Mello Monteiro; Josefina Álvares de Azevedo. Assim, essas mulheres romperam as primeiras barreiras relativas à atuação pública, quando utilizaram os periódicos para reivindicarem direitos. Por exemplo, Francisca Senhorinha fundou *O Sexo Feminino* (1873-1889), *Primavera* (1880), *Voz da verdade* (1885) e *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino* (1889-1890). É válido registrar ainda que, além de responsáveis por jornais e revistas,

uma boa parcela dessas senhoras atuou como professora — inclusive, algumas foram proprietárias de unidades escolares destinadas às jovens.

Não obstante a militância feminina no meio jornalístico e o esforço conjunto para valorizar o gênero oposto em outras frentes de trabalho, sabe-se que as leis restritivas às mulheres perduraram por longo tempo, segundo evidenciado pela Constituição da República Federativa do Brasil (1891), pelo Código Civil Brasileiro (1916) e pelos diversos instrumentos legais que restringiram os direitos civis e políticos das brasileiras. Aliás, a supervalorização da esposa dedicada ao lar, ao marido, aos filhos, e a falta de incentivo à formação profissional possibilitaram poucas oportunidades reais para elas se livrarem da tutela masculina.

Convém lembrar que, ao longo dos anos oitocentos, as moças estudaram até o nível primário nas raras escolas públicas destinadas ao grupo ou ingressaram nos poucos estabelecimentos particulares receptivos a elas, segundo atestado por Floresta com base no censo escolar do ano anterior: “[...] vê-se que a estatística dos alunos, que frequentaram todas as aulas públicas, monta a 55.500, número tão limitado para nossa população; e que neste número apenas 8.443 alunas se compreendem!” (Floresta, [1853] 2019, p. 65). Acerca da instrução diferenciada em função de características anatômicas, Duarte assinala: “O androcentrismo da família patriarcal reservava aos homens os benefícios da cultura e se encarregava de excluir as mulheres desse universo” (Duarte, 2017, p. 24).

No entanto, em virtude da grande pressão do sexo feminino por direitos igualitários, a matrícula das meninas passou a ser aceita em algumas instituições do governo nos anos finais do século XIX, sendo exemplo disso o Colégio Pedro II, o qual admitiu a inscrição de meninas em 1880. Na mesma década, o Liceu de Artes e Ofícios em conjunto com o Liceu Santa Isabel, de propriedade de Francisca Senhorinha da M. Diniz, ofereceram o curso secundário às jovens. Ademais, foi permitido que elas ingressassem no ensino superior no ano de 1879, em decorrência da Reforma Leôncio de Carvalho.

Por ora, importa colocar em relevo outra voz fundamental no contexto finisecular de luta por direitos: a da intelectual Josefina Álvares de Azevedo. Apesar da vida da escritora, professora, jornalista e dramaturga ser cercada de grande mistério até os dias atuais, sabe-se que ela era prima do poeta Álvares de Azevedo, assim como proprietária de *A Família*, cujo subtítulo registrava “Jornal Literário Dedicado à Edu-

cação da Mãe de Família” (1888-1897). Além disso, foi responsável pela seção “A Emancipação da Mulher” do periódico durante os onze anos em que ele permaneceu em circulação. Na página inicial do primeiro exemplar (18/11/1888), por meio do artigo “A família”, ela já anunciava:

Eu represento simplesmente uma convicção e um esforço, nada mais. Efetivamente, ****¹ a necessidade desta tarefa gloriosa talvez, mas de modo muito superior ao que posso. Embora, a ela submeto-me resignadamente.

As novas doutrinas impõem-se acima de tudo pela força misteriosa da imprensa.

A imprensa que fulmina o erro, também desperta as consciências adormecidas. Porque ela é como o raio que funde a rocha e perfura o chão. E há efetivamente um grande erro a fulminar.

A consciência universal dorme sobre uma grande iniquidade secular — a escravidão da mulher (Azevedo, 1888, p. 1).

À luz da pequena quantidade dos escritos remanescentes, percebe-se que a intelectual esteve ativamente empenhada no movimento de emancipação das mulheres, reivindicando o direito ao ensino de qualidade e ao voto. Decerto, inconformada com a subalternidade imposta a elas, sofreu retaliações por desmascarar os meandros do patriarcado, mas não retrocedeu ante a resistência encontrada no meio social e cultural, segundo revelado pelos demais textos de sua autoria que integraram o jornal.

No livro *A mulher moderna: trabalhos de propaganda* (1891), ela reuniu os textos de “A Emancipação da Mulher” e da comédia *O voto feminino*, encenada duas vezes no Rio de Janeiro. Tais documentos ajudam a entender melhor a realidade opressiva vivenciada pelas brasileiras, especialmente por aquelas que ficaram estigmatizadas após denunciarem o sexismo vigente. Esse parece ser o caso da própria autora, que veio a público, por diversas vezes, para contestar as ações restritivas de direitos inalienáveis. Nesse cenário, importa destacar a ocasião em que a educadora se opôs

¹ Palavra ilegível devido ao desgaste da fonte primária.

aos argumentos dos desembargadores para justificarem o indeferimento dos processos judiciais de duas senhoras mineiras que pleiteavam o alistamento eleitoral. Consoante Azevedo ([1891] 2018), tornam-se evidentes tanto a insubordinação crescente em diferentes locais do país quanto as diversas táticas das mulheres para transporem os mecanismos do patriarcado. Logo, com base nas brechas da legislação, a pensadora questionou as instâncias do poder que naturalizavam a inferioridade do seu sexo e, ainda, exigiu mudanças radicais na sociedade. Imbuída na luta, a proprietária do jornal não se furtou de criticar abertamente o ministro Benjamin Constant por revogar os artigos da Lei Carlos Leôncio de Carvalho (1879), que concedeu às jovens o acesso aos cursos superiores:

O apostolado positivista, acérrimo, intolerante, implacável e fútil, subiu às camadas do poder e se está desdobrando em dogmas insuportáveis, como esse de que deriva o decreto. Daí, o desacerto do ato que manda-nos fechar as portas das academias.

Mas por que razão não pode a mulher brasileira ilustrar-se no regime republicano nem ganhar a necessária ascendência na vida pública? Será um monstro? Um ente só digno de servir bestializada ao homem que a tiraniza?

Esta última parece ter sido a hipótese em que o ministro Benjamin baseou a sua lei.

[...]

Alguns jornais desta capital admiraram-se da violência de minha linguagem no primeiro artigo sobre o assunto — Nada mais violento do que o ato do ministro que o provocou (Azevedo, [1891] 2018, p. 105).

De fato, quando se opuseram ao modo operante do sistema patriarcal, Josefina Azevedo e as demais compatriotas tinham consciência não só do atraso mental da maioria da elite cultural do Brasil em razão da ideologia vigente, mas também da imprescindibilidade de romper obstáculos concretos — por exemplo, o ensino voltado para as prendas domésticas e a legislação que inviabilizava a participação feminina

no âmbito público. Elas reconheceram que o modelo de socialização reforçava a subalternidade, porque legitimava, em diferentes esferas, o compartilhamento desigual do mundo. Portanto, essas mulheres de visão progressista perceberam a necessidade de elevar o nível de instrução das compatriotas para que as últimas pudessem ter uma visão crítica sobre as linhas de força do androcentrismo.

Nota-se que as publicações periódicas refletiam as contradições do papel a ser exercido pelas mulheres na sociedade: ora estimulando a participação ativa no meio social, ora reforçando a divisão de tarefas em decorrência do aspecto anatômico, a qual acarretava a exclusão delas das esferas cultural, econômica e política. Contudo, a documentação confirmou, em paralelo, a importância das folhas feministas em relação às conquistas de novas oportunidades fora do âmbito privado. Com efeito, ao lado das instituições de perspectivas conservadoras — a maioria das 143 folhas endereçadas ao público feminino, conforme o mapeamento de Duarte (2017) — existiram outras que utilizavam o meio de comunicação para se contraporem ao pensamento dominante, como *A Família* e *A Mensageira*. Tais associações buscaram argumentos sólidos a fim de conscientizarem os leitores sobre as normas injustas do Estado, da família e da Igreja relativas ao gênero. Por conseguinte, as redações convergentes com o ideário progressista em voga produziram as rupturas iniciais no imaginário coletivo, o qual, por seu turno, pretendia legitimar a inferioridade das mulheres.

Esse trabalho das intelectuais foi essencial para os avanços ocorridos no campo jurídico e político da fase posterior, visto que fomentou debates sobre a desigualdade dos sexos. Todavia, raros estudos estão voltados para a divulgação da literatura de autoria feminina nos periódicos. Além de fonte de apoio que possibilitou maior intercâmbio de obras, os jornais e as revistas, sobretudo os editados pelo gênero feminino, transformaram-se em espaços de troca de conhecimento. Assim, as precursoras do movimento não apenas favoreceram o surgimento de novas escritoras, como também fizeram as criações de autoras conhecidas circularem no território nacional, pois concederam novas oportunidades ao grupo sem a dependência exclusiva do crivo masculino, como era de costume.

A esse respeito, vale registrar a iniciativa ousada da responsável pelo jornal *A Família* ao optar por ter, em seu quadro, somente colaboradoras, entre as quais: Anália Franco, Maria L. Romariz, Amélia Valle, Adélia Barros, Júlia Lopes, Felicidade de Macedo, Zalina Rolim, Julieta Monteiro, Maria A. Vaz de Carvalho, Revocata de

Melo, Maria Clara da Cunha Santos, Idalina Carvalho, Presciliana Duarte, Emiliana de Moraes, Guiomar Torrezão, Adelina A. Lopes Vieira, Luiza Thienpont, Maria Lúcia Romariz, Narcisa Amália. Igualmente, mediante as publicações periódicas, revelou-se a qualidade literária das produções de Josefina A. de Azevedo, que ficaram obscurecidas, embora tenham sido elogiadas pela recepção crítica em diversas folhas. Talvez, por causa do forte engajamento, a escritora tenha sofrido uma rejeição paulatina, proporcional às críticas que desferiu contra as autoridades.

Contudo, em razão de o espaço disponível ser limitado e de os textos da maior parcela das escritoras citadas aparecerem em ambas as agremiações, enfoca-se *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira* (1897-1900), de propriedade de Presciliana Duarte de Almeida. O empreendimento sinalizou uma virada em relação aos papéis sociais normatizados para cada gênero, dando protagonismo a quem, dentro da dinâmica de forças, deveria contentar-se em viver cerceado no ambiente doméstico sob o domínio do pai ou do marido. Logo, após levantamento minucioso a respeito da imprensa feminina e feminista do século XIX, Duarte observa: “O projeto destoava da maioria dos títulos destinados ao público feminino da época, porque, no lugar de conselhos de moda, receitas, anedotas e textos enfatizando a condição de inferioridade, a revista pretendia colaborar para a emancipação [...]” (Duarte, 2017, p. 371). Além de colocar em relevo as estratégias discursivas das precursoras para escaparem das estruturas do modelo patriarcal, a pesquisadora destaca a articulação das jornalistas e comenta alguns artigos, vinculando-os aos acontecimentos que afetaram o segmento.

Vale lembrar que, no site da Hemeroteca Digital Brasileira, encontra-se a edição de estreia de 15/10/1897 assim como as publicações de 15/06/1898 e de 30/06/1898. O exemplar de número 1 apresentava não apenas poesias de Presciliana Duarte de Almeida, como também obras de Júlia Lopes de Almeida, Zalina Rolim, Maria Clara da Cunha Santos e Áurea Pires. Ademais, a responsável ensejou o caráter democrático do periódico no artigo de abertura: “Para a mais variada e interessante tornarmos a nossa revista, temos, além da colaboração das mais ilustres escritoras nacionais, o concurso de distintos cavalheiros, cultores fidalgos e devotados da arte da palavra” (Almeida, 1897, p. 2).

Ainda no volume de estreia, a diretora retomou um artigo elogioso a um soneto de Georgina Teixeira, originalmente publicado no *Correio Paulistano*. Nele, o autor, cujo nome não foi mencionado, analisou a situação da literatura de autoria feminina a

partir das criações de escritoras consagradas e da estreante. A articulista transcreveu da fonte as seguintes palavras:

Das senhoras que trabalhavam na república das letras, tínhamos até há pouco apenas Narcisa Amália, que se recolheu ao silêncio, Adelina Vieira e Júlia Lopes. Agora, além dessas temos Francisca Júlia da Silva, Presciliana Duarte de Almeida, Josefina Álvares de Azevedo e Georgina Teixeira, que surge agora no horizonte num esplendor de luz auroral (Almeida, 1897, p. 1).

Em seguida, ela arrolou outras escritoras atuantes que não foram contempladas pelo crítico: Maria Clara Cunha Santos, Áurea Pires, Elvira Gama, Maria Jucá, Amélia de Oliveira, Maria de Azevedo e Anália Franco. Por conseguinte, apoiada no julgamento positivo da produção literária das mulheres, Almeida estimulou as conterrâneas a seguirem o mesmo caminho sem temor: “Esperamos, portanto, o apoio de nossas inteligentes patricias e aqui ficamos com braçadas de flores para receber os trabalhos de todas aquelas que nos quiserem trazer auxílio de seu talento” (Almeida, 1897, p. 2).

Mantendo-se fiel ao programa de abrir espaço às obras femininas, a edição de 15/06/1898 contou com Zalina Rolim, Auta de Souza, Aura Pires, Júlia Lopes, Teixeira, Delminda Silveira e Maria Clara da Cunha Santos. Esta publicou, em colaboração com Duarte, o livro de poesia *Pyrilampos e rumorejos*, que se esgotou rapidamente, segundo consta no periódico. Além de dirigir a folha, Presciliana Duarte também teve um texto literário editado, o poema “Selva”. Ao lado das escritoras, apareceram Cândido de Carvalho, André Rebouças e Nelson de Senna — inclusive, o último provavelmente transcreveu de um futuro livro de viagem as suas impressões sobre algumas cidades mineiras. Ademais, a tiragem veiculou a crítica literária de Alberto Souza acerca do livro do poeta parnasiano José Vicente Sobrinho e um conto de Amadeu Queiroz. Já a publicação da quinzena seguinte apresentou tanto as produções das colaboradoras habituais quanto um soneto de Georgina Teixeira.

Apesar de diminuto, o material encontrado na Hemeroteca consegue demonstrar que a revista buscou favorecer o senso crítico das leitoras por meio da pertinente reivindicação por direitos. Paralelamente, o periódico possibilitou a circulação das

criações literárias dessa parcela da sociedade, tendo em vista o duplo direcionamento do projeto que intentou “estabelecer entre as brasileiras uma simpatia espiritual pela comunhão das mesmas ideias” (Almeida, 1897, p. 1). Contudo, nota-se que as obras da maioria das autoras foram mantidas à margem da historiografia literária oficial, situação que, por um lado, comprova a lacuna no cânone e, por outro, estimula a revisão desse espaço-tempo de modo mais atento, a fim de serem esclarecidas as razões da tentativa de apagamento.

Igualmente, cabe destacar a edição fac-similar de *A Mensageira* (1987), coeditada pela Secretaria de Estado da Cultura e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e ofertada ao Instituto Histórico e Geográfico, em 1902, pela própria Presciliana D. de Almeida. O conjunto dos textos confirma o esforço em tornar visível a capacidade mental das mulheres, segundo se constata no artigo “A intelectualidade feminina brasileira”, presente no número 7, publicado em 15 de janeiro de 1898. É oportuno registrar que o autor Pelayo Serrano, pseudônimo de Nelson de Senna, enalteceu as produções das escritoras contemporâneas, bem como exaltou os títulos acadêmicos de algumas delas em diferentes áreas do conhecimento, mostrando-se contrário às crenças do senso comum acerca da supremacia masculina:

Quem não se encherá de júbilo e orgulho nacional, vendo que, no mundo das ideias da América Latina, a mulher brasileira vai galgando sempre uma brilhante ascendência, prenunciadora de sua próxima e integral emancipação? Esta pergunta ou período interrogativo que aí fica, não traduz um cartel de desafio lançado aos impertinentes e desarrazoados partidistas da ginecolatria no seu sentido animal de puro culto e desfrute da mulher-ídolo, considerada uma formosa e útil companheira do homem, mas só debaixo da condição feroz de multiplicar a humanidade e servir no lar as passivas funções dos negócios domésticos...

[...]

Vim aqui, porém, só para dar ao leitor leves apontamentos relativos ao desenvolvimento espiritual da mulher brasileira, neste século, e mostrar como a inteligência e esforço do *sexo*

frágil está tornando um fator digno de notar-se na colaboração do nosso atual renascimento literário.

Na poesia é que mais se tem salientado nossas compatriotas, se bem que à prosa várias penas femininas se hajam consagrado entre nós, com louvável empenho e lisonjeiro resultado, obtendo reais sucessos no conto, na novela, no romance (Serrano, 1987, vol. 1, pp. 103-4, destaques no original).

De maneira semelhante, o inventário de Duarte (2017) revela a existência de um número considerável de mulheres que se afirmaram intelectualmente por meio da escrita, sendo beneficiadas pelas redações subversivas à lógica do androcentrismo. Logo, esse material preservado abriu um campo vasto para novas pesquisas socio-culturais, seja por colocar em pauta a hierarquização de gênero em razão do pátrio poder, seja por dar publicidade à literatura que evoluiu fora dos limites usuais de legitimação. Decerto, no campo jornalístico, foram registradas as grandes batalhas históricas daquele momento e, ainda, os efeitos dos preconceitos que impactavam a vida das mulheres, como a inaptidão para o trabalho artístico, a passividade, a fraqueza física e mental.

Em contrapartida, convém destacar que, ao atrelarem suas produções à revista, escritores e intelectuais solidários com o movimento de afirmação sexual em andamento — Sílvio de Almeida (esposo de Presciliana Duarte), Arthur de Andrade, Nelson de Senna, Peres Júnior, Júlio Prestes, Benedito Ribeiro, Ramalho Ortigão, André de Rebouças, Alberto de Oliveira, Xavier de Carvalho, Alberto Souza, entre outros — endossaram o discurso delas em prol da emancipação mental. Por outro lado, por intermédio da colaboração, eles deram suporte para que o periódico ganhasse mais credibilidade no mercado.

É digno de nota que as publicações periódicas passaram a ser a principal fonte de divulgação da produção das escritoras oitocentistas, mas esse material ficou disperso em revistas e jornais de norte a sul do país até ser progressivamente resgatado. Assim, os documentos começaram a ser avaliados sob diferentes prismas nos estudos recentes, os quais colocaram sob suspeita uma alegação habitual dos críticos da época para justificarem a falta de visibilidade das brasileiras no ambiente das letras: a suposta inferioridade da literatura de autoria feminina devido ao excesso de sentimentalismo

ou às falhas técnicas. Nesse sentido, Duarte assinala: “É quase certo que o caráter engajado de muitos textos destinados a um público mais amplo tenha contribuído para a posterior exclusão de certas autoras da história literária nacional. É uma hipótese a se verificar” (Duarte, 2017, p. 19).

Sobre a criação literária do gênero feminino, após um levantamento minucioso em relação à obra romanesca do século XIX, Norma Telles conclui que as atividades mentais sempre foram consideradas perigosas para as mulheres. De fato, a partir do ideário binário das identidades sexuais, criou-se a estrutura de poder sociopolítica-econômica a favor do sexo masculino desde a Antiguidade e, de modo geral, a segregação do outro sexo de atividades consideradas relevantes nas sociedades em que a ideologia patriarcal foi instituída. Ainda de acordo com a pesquisadora, para se autodefinirem, as escritoras precisaram repensar as imagens pelas quais eram representadas nas criações masculinas, bem como buscar outros modelos em figuras que transgrediram a hierarquização social. Nas palavras dela:

Para as mulheres do século XIX, e porque não dizer no XX também, que pensaram ser algo mais do que “bonecas” ou personagens literários, os textos masculinos colocaram problemas tanto literários quanto filosóficos, metafísicos e psicológicos. Como a cultura e os textos subordinavam e aprisionavam as mulheres, antes de tentarem a pena, cuidadosamente mantida fora de seu alcance, precisaram escapar dos textos masculinos que a definiam como ninharia, nulidade ou vacuidade, como sonho e devaneio, e adquirir autonomia para propor alternativas à autoridade que as aprisionou (Telles, 2012, p. 251, destaques no original).

Importa assinalar que o conceito de feminilidade sofreu alterações graças às sucessivas manifestações feministas em termo planetário, responsáveis pelo convencimento teórico-crítico realizado em face das instâncias de poder. Em conjunto, outro fator de grande importância foi o reforço dos novos paradigmas da modernidade, que impulsionaram a autonomia da mulher, sendo um claro exemplo disso a entrada no mercado de trabalho. Já no contexto literário nacional, Maria Clara da Cunha Santos,

colaboradora de *A Mensageira*, registrou a mudança da configuração discursiva de Maria Amália Vaz de Carvalho, a qual, apesar de ter resistido explicitamente à profissionalização do seu sexo, foi levada a encarar a questão por uma perspectiva mais vasta após participar do Congresso Internacional das Mulheres. Portanto, a responsável pela seção “Cartas do Rio” elogiou a corajosa atitude da pensadora, que escrevera um artigo para o *Jornal do Comércio*, em julho do ano corrente, a fim de tornar pública a alteração no seu ponto de vista. Assim comentou o episódio:

Até então Maria Amália aconselhava e dizia em bonitos e bem lançados artigos que a mulher devia estudar e se instruir para embelezar a vida do seu companheiro de existência, do eleito de sua alma, para se tornar a flor delicada do lar, centro de todo o carinho, para ser, em suma, o ideal e o único pensamento do marido; hoje, mais prática e mais positiva, ensinada, talvez, por grandes desilusões, ela aconselha o estudo como arma de combate [...]

Ainda bem! Causava-me espanto o antigo modo de pensar da ilustre escritora relativo a esse ponto de magna importância no momento atual.

Hoje, que ela publicamente se mostra arrependida de seu modo de pensar — poético em demasia — eu venho anunciar, com alegria, esse fato aos leitores desta revista.

Mais uma para o nosso lado! É uma que vale o que pesa, que sabe pensar, que sabe ver, que sabe meditar e que além de tudo isso tem a rara virtude de confessar o seu erro e abraçar um novo ideal que lhe parece verdadeiro (Santos, 1987a, vol. 2, pp. 120-1).

A satisfação de Santos justifica-se pelo fato de a pessoa em questão não apenas ser uma figura de relevo no ambiente jornalístico — tendo, inclusive, atuado em vários jornais —, como também se mostrar uma escritora respeitada no meio cultural. Logo, a visão mais conservadora de Carvalho era propaganda nas folhas tanto masculinas quanto femininas, como em *A Família*. Com base na documentação da imprensa, nota-

-se que a autora não era uma voz solitária a defender tais ideias no território nacional. Aliás, o exemplo revelou que até as mulheres esclarecidas, a exemplo de Carvalho, demoraram a se libertar das crenças assimiladas na categoria de verdade absoluta, agarrando-se ao ideário que defendia a maternidade como aptidão sagrada e natural ao corpo perante a ótica metafísica.

Por conseguinte, o artigo “A mulher do futuro”, mencionado pela articulista, foi reproduzido integralmente na edição subsequente de 31 de agosto de 1899, na página de abertura. Segundo pontuado por Santos, essa guinada ocorreu porque a companheira de profissão assistiu, durante um evento, à defesa da causa feminista por pessoas da classe abastada, oriundas de diversas partes do mundo. Em tom melancólico, Carvalho nota que os avanços eram inevitáveis diante do movimento civilizacional na modernidade, pois o mundo cindido entre homens e mulheres, tal qual tinha introjetado como legítimo, estava ruindo. Por conseguinte, ela assinalou:

Vê-se, portanto, que a onda do *feminismo* tem engrossado e está já em torrente; vê-se que esta reunião já não é uma assembleia de *declassées* a reclamar coisas irrealizáveis ou ridículas e a reclamar pomposas e vãs teorias.

[...] Eu confesso que tenho pela chamada emancipação política da mulher uma repugnância invencível.

Fui educada sob a influência de ideias que já não se coadunam com o momento atual. O mundo moral que nunca parou, como não pára o mundo físico, como não param os infinitos planetas que povoam os espaços, têm nestes últimos trinta anos adquirido uma velocidade quase frenética.

E por isso eu, tantos anos adversária inconciliável dos *direitos políticos* da mulher, tenho que converter-me a essa inovação, desde que nela se incluem vantagem de ordem econômica e de ordem moral que não eram necessárias à mulher antigamente e que lhe são absolutamente indispensáveis para que a brutalidade da vida moderna a não esmague (Carvalho, 1987, vol. 2, pp. 133-5, destaques no original).

Da mesma maneira que grande parte dos homens, a intelectual acabou entendendo que os papéis sociais sedimentados pelos costumes retrógrados — como as atribuições sociais pré-determinadas por características biológicas — não resistiriam por muito tempo, já que as reivindicações do grupo eram justas, e a mulher conquistava cada vez mais espaço em âmbito planetário. Essa mesma transformação também aconteceria na sociedade brasileira, apesar do conservadorismo reinante que buscou naturalizar o compartilhamento desigual nas entidades públicas e privadas.

Não obstante o modo de socialização coercitiva, *A Mensageira* reuniu pessoas que buscaram a valorização do segmento feminino, adotando estratégias como o apoio tanto de homens quanto de mulheres cultas da sociedade e a promoção de discursos, em geral, menos ácidos a favor da igualdade de direitos. Além do mais, tendo por objetivo a adesão dos leitores, tirou partido das incoerências de teorias acerca do sexo oposto, das leis ultrapassadas e das práticas impositivas que naturalizavam a hierarquização de gênero injustificadamente. Assim como a agremiação de Josefina Azevedo, o periódico abriu espaço para a literatura produzida pelas mulheres e ofereceu suporte crítico por intermédio das análises de obras recém-publicadas. Ante o texto publicado na edição de 30 de setembro de 1898 sob o título de “A primeira avançada”, cabe assinalar a visão realista de Presciliana Duarte a respeito da situação da autoria feminina e a esperança no destino da geração posterior:

Ao encetarmos esta publicação, referimo-nos com entusiasmo ao progressismo mental das brasileiras. Longe estávamos, porém, de reputá-lo verdadeiramente. Escritoras de grande mérito, cujos nomes firmam obras dignas de atenção, eram-nos completamente desconhecidas, força é confessá-lo!

A realidade excedia, felizmente, a nossa expectativa. Alguns livros de senhoras foram publicados neste percurso de tempo, surgiram na imprensa alguns periódicos redigidos também por senhoras e esses trabalhos foram em geral bem recebidos.

[...]

Que esta revista tenha proporcionado alguns momentos de recreio a nossas compatriotas, que tenha despertado senti-

mentos de justiça e de interesse sobre a educação e futuro de nossas filhas e estaremos sobejamente compensadas de todos os sacrifícios (Almeida, 1987, vol. 1, pp. 369-70).

O artigo, que abriu a edição comemorativa do primeiro aniversário, revelou alguns pontos cruciais sobre o sexo feminino em vários aspectos. Em primeiro lugar, as obras das escritoras permaneceram restritas aos locais de publicação até ganharem relevância nos periódicos feministas, circunstância que pode explicar o desconhecimento de Duarte a respeito das companheiras de profissão. Em segundo lugar, de acordo com a literata, a falta de visibilidade da literatura dessa parcela não tinha relação com a baixa qualidade estética nem com os elementos intrínsecos da criação, mas estava possivelmente ligada a preconceitos relativos à capacidade mental das mulheres. Em terceiro lugar, as publicações de orientação progressista favoreceram a circulação bem como o reconhecimento de tal escrita. Em quarto lugar, a segregação era uma realidade contra a qual elas começavam a lutar, porém essa condição só mudaria com o esforço conjunto da sociedade.

É oportuno registrar ainda que a revista teve suas atividades interrompidas por quatro meses, após o falecimento do filho caçula de Presciliana Duarte, segundo veiculado por Santos em 15 de fevereiro de 1899; em seguida, deixou de ser quinzenal e passou a ser mensal a partir de 15 de março de 1899; por fim, encerrou definitivamente as atividades depois da edição de 36 números, em 15 de janeiro de 1900. Sem mais explicações, a redatora de “Cartas do Rio” sinalizou os obstáculos que contribuíram para acelerar o processo no volume derradeiro:

Dois anos de vida... que é isso? Nada, absolutamente nada, o desabrochar de uma rosa, um rápido e fugitivo sonho que se desfaz aos primeiros clarões da aurora.

Mas se olharmos para todas as dificuldades, para a má vontade de uns e para a intolerância de outros, veremos que a campanha não é das menores (Santos, 1987b, vol. 2, p. 230).

O enunciado possibilita vislumbrar a resistência enfrentada por um periódico literário que exigiu direitos, até então, negados à outra metade da população: agir e

pensar por si. Apesar da reação negativa daqueles que pretendiam manter os homens nos lugares de poder — inclusive, no universo cultural —, a colaboradora parece ter reconhecido que, naquele momento, a escrita era uma forma de libertação ou, em outras palavras, o passo decisivo para que as brasileiras se desvencilhassem do estigma de inferioridade que as aprisionou por séculos às funções de menos prestígio social.

Diante do exposto, averigua-se que as crenças do senso comum relativas às aptidões naturais do sexo feminino ganharam amparo legal e que tais valores foram utilizados pelos pensadores afinados com a ideologia do patriarcado para manter o referido gênero afastado de tarefas relevantes — por exemplo, a literatura. Todavia, mediante a imprensa, as intelectuais brasileiras subverteram essa lógica, deixando de ser objeto do discurso alheio para reivindicarem, como porta-vozes de uma coletividade oprimida, direitos igualitários.

Por outro lado, sem esquecer a pauta urgentíssima do movimento feminista, o meio de comunicação viabilizou o intercâmbio da produção estética do gênero, conforme verificado em *A Família* e *A Mensageira*. Assim, tais folhas literárias colocaram em circulação as obras do grupo, que evoluiu à margem da historiografia literária oficial. Em consonância com o parecer da recepção crítica da época, nota-se que escritoras como Josefina Azevedo, Presciliana Duarte, Francisca Julia, Narcisa Amália, Júlia Lopes e outras colaboradoras das agremiações tiveram o talento reconhecido pelos literatos. Contudo, o ambiente mostrou-se, de modo geral, tão restritivo à afirmação sexual das mulheres por intermédio da escrita que as obras permaneceram relegadas a um plano secundário em razão da discriminação cultural, até serem resgatadas posteriormente.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, P. D. de. “A primeira avançada”, in P. D. de Almeida (ed.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987, vol. 1, pp. 369-70. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000034059&bbm/7767#page/1/mode/2up>>. Acesso em: 24 mar. 2025.

_____. “Duas palavras”. *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira (1897-1898)*, São Paulo, ano 1, n. 1, 15 out. 1897, pp. 1-2. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=352438&pesq=&pagfis=1>>. Acesso em: 24 mar. 2025.

AZEVEDO, J. Á. de. “A família”. *A Família: jornal literário dedicado à educação da mãe de família (1888-1891)*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, dez. 1888, p. 1. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=379034>>. Acesso em: 24 mar. 2025.

_____. *A mulher moderna*. Brasília: Senado Federal, 2018.

BLCK. “O eterno feminino”. *Revista Ilustrada (1876-1898)*. Rio de Janeiro, ano XI, n. 425, 15 jan. 1886, pp. 6-7. Disponível em: <<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=332747&pesq=&pagfis=3025>>. Acesso em: 24 mar. 2025.

CARVALHO, M. A. V. de. “A mulher do futuro”, in P. D. de Almeida (ed.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987, vol. 2, pp. 133-5. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000034060&bbm/7766#page/1/mode/2up>>. Acesso em: 24 mar. 2025.

DUARTE, C. L. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

FLORESTA, N. *Opúsculo humanitário*. Brasília: Senado Federal, 2019.

SANTOS, M. C. da C. “Carta do Rio”, in P. D. de Almeida (ed.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987a, vol. 2, pp. 120-1 e 230. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000034060&bbm/7766#page/1/mode/2up>>. Acesso em: 24 mar. 2025.

SERRANO, P. “A intelectualidade feminina brasileira”, in P. D. de Almeida (ed.). *A Mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Secretaria de Estado da Cultura, 1987, vol. 1, pp. 103-4. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/view/?45000034059&bbm/7767#page/1/mode/2up>>. Acesso em: 24 mar. 2025.

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

Madame Chrysanthème e a construção da figura do malandro em *Memórias de um patife aposentado*

LUAN DOUGLAS DOS SANTOS

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre o romance *Memórias de um patife aposentado* (1924), de Madame Chrysanthème, autora cuja produção literária foi marginalizada no cânone tradicional. O romance resgata a figura do malandro, personagem central na literatura brasileira, e oferece uma perspectiva singular sobre as dinâmicas sociais e culturais da época. Ao recuperar narrativas apagadas, o artigo não apenas amplia o entendimento da literatura brasileira, mas também convida a uma reavaliação crítica das vozes que foram silenciadas ao longo da história. Qual o lugar de Madame Chrysanthème na tradição literária? Como sua obra desafia nossas noções de marginalidade e representação? Essas são algumas das questões que este trabalho busca explorar.

Esse resgate, no entanto, vai além de questionar o cânone: ele nos convida a redescobrir a trajetória de uma autora cuja vida e obra são tão fascinantes quanto suas contribuições literárias. Afinal, quem foi Madame Chrysanthème? Imaginem uma escritora extraordinária, que, ao longo de sua trajetória, produziu uma quantidade impressionante de obras literárias. Visualizem uma mulher que escreveu ininterruptamente para os principais periódicos do país, enquanto também cultivava uma carreira internacional, colaborando com o renomado jornal argentino *La Nación*. Imaginem ainda que sua formação foi assegurada por ninguém menos que sua própria mãe, uma figura de destaque no mundo literário e colaboradora de relevantes órgãos da imprensa carioca. Estou falando de Cecília. Uma voz que o tempo quase apagou: Cecília Moncorvo Bandeira de Mello Rebello de Vasconcelos (1870-1948). Ou, como assinava suas crônicas, Madame Chrysanthème. Ou, simplesmente, Chrysanthème.

Embora hoje seja pouco lembrada, sua atuação na literatura e no jornalismo foi marcante e amplamente reconhecida em sua época, mesmo em um contexto que

não favorecia a produção literária de autoria feminina. Nos anos 1920, consolidou-se como cronista, intelectual e romancista, alcançando grande visibilidade com suas publicações no jornal *O Paiz*, onde se destacou pelo engajamento político em defesa de bandeiras feministas específicas. As crônicas que escreveu revelam não apenas sua capacidade de adaptação, mas também seu envolvimento direto no ambiente intelectual de seu tempo. Um exemplo claro disso foi a campanha quase solitária que realizou na coluna “Palestra Feminina”, entre 1914 e 1919, contra a participação do Brasil na Primeira Guerra Mundial. Nessa campanha, Chrysanthème questionava a lógica belicista e articulava argumentos que ressaltavam os impactos sociais e econômicos da guerra, especialmente sobre as mulheres e as famílias. Sua postura crítica e corajosa, em um período de forte nacionalismo e pressão política, demonstrava seu compromisso com causas que iam além do literário, posicionando-a como uma intelectual engajada.

Essa mesma ousadia e visão crítica transbordam para sua produção romanesca. A partir daí, sucedem-se diversos romances que consolidam a posição de Chrysanthème em nosso meio literário. Ao longo de sua produção literária, Chrysanthème oferece um olhar extremamente acurado em torno de um passado não muito distante, que dele nos obriga a perceber o movimento de ruptura com certos modelos tradicionais, abrindo espaço para a inserção de novos paradigmas impostos pela modernidade. Essa dinâmica se evidencia em *Enervadas* (1922), cujo primeiro capítulo, intitulado “Moléstia da moda”, foi publicado no jornal *O Paiz* em 3 de junho de 1921. Nele, a autora explora o perfil psicológico de suas personagens, com o intuito de oferecer aos leitores uma visão de mundo particular que parece desafiar os padrões convencionais da época. Nesse contexto, temos o romance lésbico de Maria Helena, que vive presa à saiazinha curta da Kate Villela. O relacionamento de Laura, que se destaca por sua falta de controle em relação ao pobre Luiz; enquanto Magdalena Fragoso vive em um estado contínuo de letargia, devido ao uso excessivo de cocaína. Além disso, há Lúcia, a protagonista e narradora, que parece desfrutar da admiração e do desejo alheios, exibindo-se e seduzindo todos à sua volta.

Apesar da vasta quantidade de obras publicadas, poucas resistiram ao apagamento histórico. Os textos que foram recuperados resultam do intenso trabalho arqueológico das inúmeras pesquisas contemporâneas, com enfoque acadêmico e feminista. Nomes relevantes nesse campo incluem Zahidé Lupinacci Muzart (1995), Heloísa Buarque de Hollanda (2019), Maria de Lourdes de Melo Pinto (2006), Anna Faedrich

(2022), Constância Lima Duarte (2003), Dulcília S. Buitoni (1986), Nelly Novaes Coelho (1991), Laila Correia e Silva (2021), além de outras pesquisadoras que têm aberto caminho para o que vem sendo denominado literatura de autoria feminina.

Compreender os motivos que levaram a crítica a marginalizar sua obra no debate acadêmico por tantos anos é uma tarefa complexa. Essa exclusão se torna ainda mais evidente ao analisarmos sua produção literária, que se destaca ao lado de autores consagrados como Lima Barreto, João do Rio e até mesmo Clarice Lispector e Cecília Meireles. Nem mesmo sua proximidade com esses nomes consagrados foi suficiente para evitar seu apagamento literário. Apesar da diversidade de abordagem que moldou nossas historiografias literárias, um ponto em comum persiste: a marginalização sistemática da produção literária de autoria feminina. Quer seja em abordagens sociológicas, como as de Sílvio Romero e Antonio Candido, ou em análises estilísticas e formais, como as de José Veríssimo e Afrânio Coutinho, o que se verifica, de modo recorrente, é a invisibilidade das escritoras que contribuíram para a construção da literatura brasileira.

Gênero, literatura e história

Em um contexto em que o cânone literário tem sido questionado por sua rigidez e exclusividade, ainda há espaço para revisitar questões fundamentais para a crítica feminista, como o apagamento das escritoras na trajetória da literatura brasileira. É surpreendente notar que, mesmo em discussões sobre as múltiplas perspectivas da literatura nacional, a contribuição das autoras raramente é levada em consideração. Embora diversas teorias sejam debatidas, pouca atenção é dada a essa ausência significativa. Um exemplo claro disso pode ser visto na coletânea de ensaios publicada por Afrânio Coutinho (1980), que, apesar de tratar de temas centrais sobre a literatura brasileira, não dedica nenhum espaço à reflexão acerca da produção literária de autoria feminina.

De maneira clara e objetiva, o crítico analisa e questiona determinados conceitos frequentemente adotados pela historiografia para compreender o fenômeno literário. Uma das principais críticas recai sobre a tendência de interpretar a literatura a partir de categorias externas à sua natureza estética, como colonialismo ou independência. Tais noções, de cunho político, muitas vezes não se adequam a uma análise que valori-

ze a autonomia da linguagem literária. Para o crítico, é mais produtivo adotar uma periodização estilística, na qual os períodos literários são compreendidos como manchas estilísticas, sistemas de normas sem limites rígidos, que se imbricam, interpenetram e se sobrepõem. Dessa maneira, ao priorizar a estilística, ganharíamos uma perspectiva mais rica e precisa para compreender a evolução da literatura, destacando sua diversidade e sua capacidade de transcender categorias políticas ou históricas rígidas:

A concepção estilística subverte completamente a tradicional classificação da história literária moderna. [...] Para compreender a nova hierarquização dos fenômenos literários que dela decorre é mister despojarmo-nos de todo dos preconceitos e ideias tradicionais a respeito da origem dos períodos e da sucessão dos movimentos. Os períodos são antes manchas estilísticas, sistemas de normas que não têm limites precisos, mas, ao contrário, se imbricam, interpenetram, superpõem. Segundo tal critério é fácil compreender fatos como os retardados, os precursores, os isolados, habitualmente inclassificáveis conforme a periodização cronológica tradicional (Coutinho, 2008, p. 31).

Essa atitude interpretativa da produção literária brasileira, que enfatiza o valor estético e a especificidade e autonomia da linguagem literária, em contraste com a tradicional divisão cronológica dos movimentos literários, desafia o crítico a analisar e rever algumas premissas sociológicas defendidas por autores como Antonio Candido, especialmente no que diz respeito à concepção de “formação” empregada em sua análise da literatura brasileira. De acordo com Afrânio Coutinho, a formação da literatura brasileira não deve ser entendida como um fenômeno que tem o seu início apenas por volta de 1750, pois essa visão ignora toda uma leva de escritores que já se dedicavam à literatura em seu sentido mais amplo, mesmo que as condições de civilização ainda não estivessem plenamente estabelecidas. Em outras palavras, o critério sociológico não deve se sobrepor ao valor puramente literário. Contudo, é curioso notar que, embora tenha desenvolvido esse conceito com tanta clareza e valorizado a autonomia da linguagem literária, o crítico tenha ignorado a produção literária de autoria feminina.

No que diz respeito à perspectiva de Antonio Candido sobre o fenômeno literário, Anita Martins Rodrigues de Moraes, em seu artigo “A função da literatura nos trópicos: notas sobre as premissas evolucionistas de Antonio Candido”, destaca o comprometimento do crítico com postulações evolucionistas que permeiam seu pensamento. Nesse texto, a autora examina o conceito sociológico que fundamenta a visão de Candido sobre a capacidade humanizadora da literatura. Moraes inicia seu artigo destacando que, embora a literatura tenha a capacidade de humanizar, ela também pode servir como instrumento de reificação. Nesse sentido, a autora critica a adesão de Candido a um discurso que se apresenta como inclusivo, mas que, na prática, exclui narrativas consideradas “folclóricas” e “pouco avançadas”. Essa exclusão está intimamente ligada ao papel da literatura como ferramenta do colonialismo no Brasil.

Ao estabelecer os padrões culturais do colonizador como referência, a literatura contribuiu para a subordinação das culturas indígenas e africanas, frequentemente classificadas como primitivas. Esse processo ocorreu, entre outros fatores, pela desvalorização de suas tradições orais e pela canonização de modelos literários europeus. Assim, tais culturas foram submetidas a uma função civilizadora que, segundo Candido, visava à “criação de um mundo de liberdade e autonomia espiritual” (Candido, 2006a, p. 214) (Moraes, 2017, p. 45).

Há, portanto, diversos aspectos essenciais que merecem nossa atenção, especialmente no que diz respeito à função humanizadora atribuída à literatura, a qual parece estar ligada ao acesso à “esfera do civilizado” (Candido, 1999, apud Moraes, 2017, p. 42). Fora desse contexto, não se espera a presença de “valores éticos e estéticos” (Candido, 1999, apud Moraes, 2017, p. 42). Dessa forma, as culturas indígenas e africanas são deixadas de lado, assim como a literatura produzida por mulheres, que não encontram espaço nesse discurso civilizador. Embora Candido não mencione explicitamente as mulheres, a ideologia subjacente às suas ideias sugere que a função civilizadora é predominantemente exercida por homens, reforçando estruturas de poder que silenciaram vozes femininas e culturas não hegemônicas. Diante disso, torna-se questionável falar em um caráter humanizador da literatura quando uma parcela significativa da população – incluindo indígenas, africanos e mulheres – permanece excluída desse processo. Desse modo, a crítica de Moraes nos convida a repensar o conceito de humanização na literatura, questionando até que ponto ele pode ser considerado universal em um contexto marcado por exclusões históricas e culturais.

Essa reflexão nos leva a considerar uma ideia ainda mais interessante, apresentada por Virgínia Woolf em seu ensaio intitulado *Um teto todo seu* (1991), no qual ela investiga as razões pelas quais nenhuma mulher foi capaz de produzir uma única linha da notável literatura inglesa da época de Elizabeth I. Para explorar essa questão, Woolf imagina a trajetória de uma irmã fictícia de Shakespeare. A autora se dirige, então, à sua estante, onde examina alguns títulos de história, destacando em particular a *História da Inglaterra*, escrita pelo professor Trevelyan. É nessa obra que Woolf se depara com as condições de vida das mulheres da época, especialmente as pertencentes às classes altas. Nele, a autora encontra relatos sobre o tratamento dado às mulheres nesse período:

“Surrar a esposa”, li, “era um direito legítimo do homem, praticado sem nenhuma vergonha tanto nas classes altas como nas baixas... Da mesma forma”, prossegue o historiador, “a filha que se recusasse a desposar o cavalheiro escolhido pelos seus pais estava sujeita a ser trancafiada, surrada e atirada no quarto, sem que isso causasse abalo algum na opinião pública. O casamento não era uma questão de afeição pessoal, mas, sim, de avareza da família, particularmente das ‘nobres’ classes superiores... O noivado frequentemente ocorria quando uma ou ambas as partes estavam no berço, e o casamento seguia-se mal saíam dos cuidados da babá”. Isso acontecia por volta de 1470 (Woolf, 1991, p. 54).

Essas condições revelam o lugar de opressão e subordinação ao qual as mulheres estavam sujeitas. Woolf também encontra uma nova referência sobre a situação das mulheres cerca de duzentos anos depois e reflete sobre como a limitação das mulheres ao não poderem escolher seus maridos e a submissão ao marido após o casamento continuavam a se perpetuar:

Ainda era exceção para as mulheres das classes alta e média escolherem o próprio marido, e, uma vez designado, era o amo e senhor, ao menos tanto quanto a lei e os costumes podiam torná-lo. “Apesar disso”, conclui o professor

Trevelyan, “nem as mulheres de Shakespeare, nem as das memórias autênticas do século XVII, como as Verneys e as Hutchinsons, parecem carentes de personalidade e caráter” (*ibidem*, p. 54).

Em suas considerações, Woolf conclui que a situação das mulheres não era muito diferente da de um “verme alado” (1928, p. 56). Na perspectiva dos poetas, elas poderiam estimular a imaginação; ainda assim, na prática, sua condição não era mais digna que a de um escravo. Frequentemente restringidas na leitura e na escrita, mal conseguiam se fazer ouvir nos grandes eventos da história. Ao refletir sobre esses aspectos, Woolf destaca, com um uso preciso do dêitico “ali”, a ausência dessas mulheres em sua estante: “[...] procurando pelas prateleiras os livros que não estavam ali” (1928, p. 57). Para ela, a presença dessa ausência é uma metáfora poderosa da invisibilidade e da exclusão das mulheres no campo literário. Diante disso, como podemos compreender a função humanizadora que Cândido atribui à literatura, se ele próprio parece reproduzir, em sua análise, exclusões semelhantes às denunciadas por Woolf?

Essas reflexões se tornam ainda mais poderosas ao pensarmos nas limitações que as mulheres enfrentaram para se expressar artisticamente em um contexto patriarcal. Woolf imagina o percurso de vida de uma irmã fictícia de Shakespeare, observando que, enquanto Shakespeare encontrou todas as condições para florescer artisticamente; sua irmã fictícia, presumivelmente, não teria tido nem as condições materiais nem a liberdade social para desenvolver suas aptidões. Em uma Londres do século XVI, uma mulher com aspirações artísticas provavelmente teria encontrado uma vida de sofrimento, abuso e subordinação, sendo seu trabalho muitas vezes distorcido, ou até mesmo publicado anonimamente.

Levar uma vida na Londres do século XVI teria significado, para uma mulher que fosse poetisa e dramaturga, um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. E sem dúvida, pensei, olhando a prateleira onde não há peças da autoria de mulheres, seu trabalho sairia sem assinatura.

Esse refúgio ela, decerto, teria buscado. Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX (*ibidem*, p. 63).

Esse cenário de exclusão e marginalização da mulher é também destacado por Anna Faedrich (2022), em seu livro *Escritoras silenciadas: Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres*. Ela discute essa questão e oferece um vasto e diversificado estudo em torno da produção literária de escritoras do século XIX, ressaltando a natureza arbitrária do tipo de seleção operada pela historiografia brasileira, que, sistematicamente, prejudicou as escritoras nos diversos cânones literários. Como revela nesta passagem:

A pesquisa histórica tem contribuído para exumar um número crescente de exemplos mundo afora, nos mais diversos campos da produção cultural. A literatura brasileira é um bom exemplo. Se analisamos o volume e o teor da produção de escritoras no entresséculos (XIX e XX) pela história literária atual, não é exagero afirmar que nenhuma mulher aparece. Quando aparecem, é no rodapé textual ou em breves menções. E a autoria feminina não passou a existir com Rachel de Queiroz, como se imagina ao ler os consagrados historiadores da literatura nacional — a exemplo de Antonio Cândido, José Aderaldo Castello, Alfredo Bosi e Carlos Nejar —, que escrevem a partir de outras histórias literárias, tais como a de Sílvio Romero (1888), José Veríssimo (1916) e Ronald de Carvalho (1919) (Faedrich, 2022, pp. 21-2).

Esse apagamento das mulheres ao longo da historiografia literária evidencia o processo arbitrário de seleção que constitui o cânone literário. Ao desconsiderar as obras de autoras importantes, a historiografia constrói um “cânone masculino”, no qual as vozes femininas são constantemente excluídas, como se não tivessem sido capazes de contribuir de maneira significativa para a consolidação de uma literatura nacional.

Tendo em vista a consciência do desejo que motiva e dá vida a memória literária, a questão é: até que ponto a intenção organizadora subjacente ao processo de escrita de uma história da literatura justifica as suas omissões e ênfases? Mais especificamente: no intercâmbio dialético entre luz e sombra, por que a literatura escrita por mulheres é sombra constante nesse tipo de discurso? Tudo indica que a literatura produzida pelas mulheres oitocentistas não era digna de figurar no panteão dos escritores selecionados para a perpetuação no cânone e na história literários. Cabe entender porque a literatura feminina não era digna de registro e apreciação (*ibidem*, p. 42).

Essas questões foram abordadas por Rita Terezinha Schmidt em um ensaio intitulado “Na literatura, mulheres que reescrevem a nação”, incluído na coletânea *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (2019), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Neste trabalho, a autora revisita temas já então consagrados pela crítica feminista, ao mesmo tempo que se aprofunda na obra de autoras menos conhecidas, como Ana César, e na renomada Júlia Lopes de Almeida. Seu objetivo é refletir sobre “[...] o silêncio e a exclusão de nossas escritoras da historiografia literária e da história das ideias no Brasil” (Schmidt, 2019, p. 71). Assim como Faedrich, Schmidt destaca a literatura de autoria feminina como um elemento recalcado, insubmisso e desestabilizador, capaz de gerar a problematização do cânone literário brasileiro:

Se a memória nacional é a forma mais acabada da memória coletiva, e se o cânone literário é a narrativa autorizada dessa memória, pode-se dizer que o resgate da autoria feminina do século XIX traz à tona, de forma explosiva, aquilo que a memória recalçou, ou seja, outras narrativas do nacional que não só deixam visíveis as fronteiras internas da comunidade imaginada como refiguram a questão identitária nos interstícios das diferenças sociais de gênero, classe e raça, reconceitualizando a nação como espaço heterogêneo, mais concreto e real, atravessado por tensões e diferenças (Schmidt, 2019, pp. 70-1).

Serapião Gomes: um malandro na capital carioca

No primeiro capítulo, intitulado “Quem eu não sou”, o protagonista revela, com franqueza e sarcasmo, sua decisão de adotar um pseudônimo. Essa escolha não apenas protege sua imagem, mas também resguarda a identidade de outros que, como ele, ascenderam socialmente por meio da astúcia e da patifaria. Serapião não hesita em criticar a elite carioca, apontando sua superficialidade e futilidade, assim como expressa desapontamento com os escritores que se perdem em disputas insignificantes em vez de abordarem questões relevantes. Esse tom crítico e irônico permeia toda a narrativa, expondo tanto os defeitos da sociedade quanto as estratégias do protagonista para manipulá-la em benefício próprio.

Ao ocultar sua identidade, Serapião não apenas se protege, mas também cria uma camada de segurança que lhe permite agir com maior liberdade. Essa estratégia é essencial para evitar os deslizos típicos da psicologia do malandro, marcada por um impulso quase irresistível de vangloriar-se após enganar suas vítimas. Em suas próprias palavras:

Hoje, que venci, hoje, que sou um homem inteiramente acatado na sociedade, não deixo, no entanto, de sentir às vezes saudades dessas horas tremendas. [...] É a saudade do crime! A nostalgia da infâmia! [...] É o mesmo fenômeno que leva o jogador do *poker* a depois de ter passado um *bleff* aos parceiros, mostrar-lhes vaidosos o pequeno jogo que realmente tinha em mão e com o qual “*ensopou*” outros mais fortes (Chrysanthème, pp. 7-8).

Essa reflexão revela a dualidade de Serapião: por um lado, ele desfruta do prestígio social conquistado; por outro, sente uma nostalgia quase perversa pelas artimanhas que o levaram ao topo. Essa tensão entre passado e presente não apenas define sua trajetória, mas também se manifesta desde sua chegada ao Rio de Janeiro, quando dá os primeiros passos rumo à ascensão social. É nesse contexto que encontra Pitanga, um malandro experiente que se torna seu mentor na capital. O primeiro contato entre os dois ocorre de maneira inusitada: a bordo do navio Aymoré, Serapião, acometido por um forte enjoo, vomita sobre Pitanga. Apesar do incidente, este decide ajudá-lo e

o introduz ao mundo da malandragem urbana. Além de oferecer abrigo na pensão do tio Osório, Pitanga lhe dá conselhos práticos para sobreviver na cidade, ensinando-o a evitar furtos em joalherias e, sobretudo, a se infiltrar no meio jornalístico. Graças a essa orientação, Serapião consegue uma posição como repórter social no renomado jornal *O Globo*, abrindo caminho para a alta sociedade carioca.

Então vou colocar-te num jornal. Serás repórter social e, nos primeiros tempos, ajudar-te-ei na redação das notícias. [...] Verás, rapaz, que trunfo eu te ponho nas mãos. És bonito, mi-moso, tens uns olhos de garoto e vencerás, repito-te... pelas mulheres. Por elas, triunfarás igualmente dos outros homens. Confia-te a mim (*ibidem*, p. 73).

Essa inserção no jornalismo revela um aspecto interessante da crítica social presente na obra: a desvalorização da informação em prol do sensacionalismo. Em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, publicado dezenove anos antes, Lima Barreto já criticava como o jornalismo se dedicava a criar detalhes extravagantes e sensacionalistas para adornar suas notícias, causando sensação entre o público e garantindo a venda de muitos exemplares. Pitanga resume essa prática ao aconselhar Serapião:

Em jornal, meu caro, quando se ignora os fatos sucedidos, inventa-se, fantasia-se, escreve-se uma literatura nebulosa e os leitores nem se apercebem de que no fim das contas o repórter sabe tanto como eles. Tu és ainda muito ingênuo, ó Serapião, e é necessário jogar fora toda essa ingenuidade, filho! Pensas, então, que tudo que sai nos jornais, é verdade? (*ibidem*, pp. 76-7).

Como colunista da vida social, Serapião rapidamente se infiltra nos círculos mais prestigiados da alta sociedade carioca. É nesse ambiente que ele inicia um *affair* com Celina, esposa do influente senador Deolindo de Mattos. Celina torna-se sua primeira vítima de destaque: ao término do relacionamento, Serapião a chantageia com a ameaça de expor publicamente o caso de adultério. Além disso, após já ter sofrido o

furto de suas joias por ele, Celina cede repetidamente às suas investidas, emprestando-lhe somas consideráveis de dinheiro. Com o apoio do “poderoso braço do senador Deolindo de Mattos” (Chrysanthème, 1924, p. 124), Serapião afasta-se do jornalismo e envolve-se em negócios lucrativos, como as demolições do Morro do Castelo e nas obras de construção da atual Avenida Rio Branco.

As aventuras de Serapião se desenvolvem de forma cíclica e ascendente e em cada novo ciclo ele conquista maiores recompensas e se distancia dos pequenos delitos que marcaram o início de sua carreira. Sua filosofia baseia-se na ideia de que as virtudes morais dependem da ostentação de símbolos materiais; sem eles, a moralidade desmorona. Assim, ele constrói uma imagem de respeito e virtude, que serve como uma cortina de fumaça para suas tramoias criminosas. Por trás dessa imagem, acumula riquezas por meio de esquemas de corrupção, desvios de recursos e fraudes, como o uso de funcionários fantasmas financiados pelo Estado.

Durante a Primeira Guerra Mundial, Serapião envolve-se em negócios altamente lucrativos, atuando como especulador e lucrando com o conflito entre aliados e alemães. Após o fim da guerra, volta-se para o comércio ilegal de cocaína. Inicialmente, adquire todo o estoque disponível e, com uma estratégia astuta, influencia o debate público para que a venda e o consumo sejam criminalizados. Com a escassez do produto, aumenta exponencialmente seus lucros, seguindo a lógica do mercado de oferta e demanda.

É interessante notar a distinção feita por Candido entre o malandro e o pícaro. Enquanto o primeiro se envolve no jogo do engano por pura atração, o segundo age com pragmatismo, usando a esperteza para obter benefícios específicos, muitas vezes prejudicando os outros em sua busca por soluções. No entanto, essa distinção se torna menos rígida quando observamos a trajetória de Serapião. Em diversas situações, ele não apenas busca se salvar, mas também se deixa levar pelo prazer do jogo, sem um objetivo prático imediato. Um exemplo disso ocorre no capítulo XIII, intitulado “Cento e dez contos que caem do céu”, em que sua atuação se revela altamente calculista. Nesse episódio, Serapião recebe em seu escritório um jovem de cerca de trinta anos, caixa de confiança em um dos maiores bancos da Capital carioca, que desviara cem contos de réis para gastar com mulheres e jogos.

— No Banco, não há ainda nenhuma desconfiança a respeito? Indaguei.

— Nenhuma, gemeu o desgraçado. No fim do mês é que eu terei de prestar contas e como sempre as presto de modo impecável, não paira sobre mim a menor suspeita.

— Bem. E quanto tem V. ainda em caixa à sua disposição?

— Em caixa deve haver uns trezentos contos ainda.

— Perfeito. Agora ouça e com atenção. V. vai já para o Banco e, com a maior calma, continue hoje a trabalhar como faz habitualmente. Ao sair, porém, traga aqui a quantia que ainda tem na sua caixa e entrega-me. (*ibidem*, pp. 159-60).

De posse desse valor, Serapião reúne-se com o presidente do banco e, de forma cínica e sem remorso, anuncia o desfalque de quatrocentos e dez contos de réis. Em seguida, relata que o jovem responsável pelo desvio, tomado pelo desespero, fugiu. Acrescenta ainda, como se fosse mera coincidência, que o pai desse inconsequente, um fazendeiro de sua íntima relação, ao descobrir a desgraça do filho, decidiu vender todos os seus bens para preservar a reputação da família. Com isso, conseguiu reunir duzentos contos de réis, valor que, naquela mesma manhã, teria sido entregue a ele para que o repassasse ao banco. No desfecho da artimanha, Serapião conseguia convencer o presidente a aceitar a quantia de duzentos contos como forma de reparação. Dessa maneira, dos quatrocentos contos inicialmente desviados pelo jovem, Serapião entrega apenas duzentos, enquanto os cento e dez contos restantes vão parar diretamente em seu próprio bolso, sem nenhum esforço.

A arte da cavação: a filosofia do crime de Serapião

Ao refletirmos sobre os famosos malandros que atravessam nossa literatura, logo nos vêm à mente suas teorias e formulações únicas para justificar seus crimes. Um exemplo notável está no conto “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis, cujo protagonista, em um diálogo com seu filho, destaca a importância de evitar convicções profundas e, em vez disso, valer-se de citações e ideias prontas para impressionar a plateia. Nesse diálogo, ele destaca a importância de se apresentar como “[...] um ator defraudado do uso de um braço. Ele pode, por um milagre de artifício, dissimular o defeito aos olhos da plateia; mas era muito melhor dispor dos dois. O mesmo se dá com

as ideias” (Assis, 2008, p. 1). Sem possuir convicções profundas, é mais conveniente conhecer algumas citações para servir-se delas em situações oportunas. Outro célebre malandro é Castelo, do conto “O homem que sabia javanês”, de Lima Barreto, que enganou a aristocracia carioca ao se passar por um especialista da língua javanesa. Esses personagens, cada um à sua maneira, racionalizam o crime e transformam a astúcia em uma ferramenta de ascensão social.

Nesse rol de figuras astutas e manipuladoras, podemos incluir nosso Serapião Gomes, que desenvolve sua própria teoria para o crime, a qual ele chama de “cavação” ou, como prefere, “mascavação”. Ele explica essa filosofia da seguinte maneira:

Desde cedo compreendi que na “imprensa”, se eu queria tirar lucro dela, devia cavar e nunca trabalhar. Assimilei, portanto, logo, como dogma inicial, essa máxima utilitarista e cômoda. [...] Trabalhar é produzir um esforço de resultado mais ou menos problemático enquanto que “cavar” é obter um resultado quase sempre certo com o mínimo gasto de esforços e até, se possível, sem esforços nenhuns. De onde se conclui que a cavação é o trabalho organizado pelos métodos científicos e pela lei do menor esforço. [...] E isso bastou para que eu me alinhasse na falange grandiosa dos “cavadores” (*ibidem*, pp. 116-7).

Para Serapião, a “cavação” é elevada ao status de arte, simbolizando uma subversão do trabalho tradicional. Cavar significa obter um resultado quase sempre certo com o mínimo de esforço e, se possível, sem esforço algum (Chrysanthème, 1924). Assim como os malandros de Machado de Assis e Lima Barreto, Serapião Gomes utiliza sua astúcia para expor as fragilidades e contradições da sociedade carioca. Sua trajetória é uma crítica contundente à superficialidade de uma elite obcecada por status e aparências, disposta a fechar os olhos para práticas questionáveis desde que seus interesses sejam atendidos. Ao mesmo tempo, a obra utiliza o humor e a perspicácia do protagonista para divertir o leitor, criando uma narrativa que equilibra crítica social e entretenimento. Dessa forma, Chrysanthème não apenas dialoga com a tradição literária do malandro, mas também a atualiza, inserindo-a em um contexto urbano e moderno, onde as relações de poder e as desigualdades sociais são expostas de forma contundente.

Serapião Gomes poderia facilmente figurar entre os personagens desprovidos de caráter na tradição da sátira literária brasileira. Sua ausência é consequência do esquecimento imposto à autora e à sua produção literária, o que evidencia a importância do resgate da literatura de autoria feminina. Dessa maneira, estudos como os realizados por Faedrich e Schmidt nos incentivam a pensar criticamente sobre a recuperação da literatura escrita por mulheres, além de nos motivar a combater o esquecimento, que se manifesta na exclusão de obras como as de Chrysanthème e de diversas outras autoras brasileiras, cujas produções foram marginalizadas e, não fosse o novo interesse pelo resgate dessas obras, corriam o risco de desaparecerem de forma definitiva.

A figura do malandro em *Memórias de um patife aposentado* (1924)

Essa invisibilidade também abrange obras como *Memórias de um patife aposentado*, publicada por Chrysanthème em 1924. Apesar de ter sido bem recebido pelo público da época, o romance acabou relegado ao apagamento histórico. Narrado em primeira pessoa, o livro combina humor, crítica social e um olhar perspicaz sobre as convenções da sociedade carioca no início do século XX. A narrativa acompanha a trajetória de Serapião Gomes, que, ainda na infância, é expulso de casa pelos pais em uma pequena cidade do norte do país e enviado à capital. A decisão é tomada sob a orientação do padre Braz, que reconhece no menino características de esperteza e audácia, as quais, embora inadequadas para uma cidade pequena, poderiam ser mais bem aproveitadas em um grande centro como o Rio de Janeiro:

Afinal resolveram chamar o padre Braz, nosso vigário e, esse santo homem posto ao par da situação, falou como um verdadeiro anjo:

— Ouçam-me. Estamos diante de um caso grave, de um pecado mortal e, o que convém, será tirar dele um bom partido. Pelo que vocês me estão contando e pelo que eu já sabia, este rapaz é destituído de todo o senso comum, que, de comum, nada tem, infelizmente. Este gajo não gosta de trabalhar, não

gosta dos estudos e só aprecia a vadiagem e os bens alheios. É, porém, inteligente, audacioso e arguto.

Ora, todas essas condições que são lamentáveis e prejudiciais em uma cidade pequena como esta, serão, certamente, preciosos elementos para vencer num grande centro como o Rio de Janeiro (*ibidem*, pp. 20-1)

A descrição feita pelo padre não apenas revela as características de Serapião, mas também antecipa o papel central que sua astúcia e audácia terão em sua trajetória. Desde o início do romance, percebemos que a infância de Serapião Gomes apresenta semelhanças marcantes com a de Leonardo, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias*, especialmente nas travessuras que ambos protagonizam. Como podemos nos lembrar, Leonardo era frequentemente punido por Maria, mas isso não bastava para refrear seu comportamento travesso: “[...] ele não se emendava [...] e as travessuras recomeçavam mal acabava a dor das palmadas” (Almeida, 2000, p. 14). Da mesma maneira, Serapião enfrentará punições constantes, sem que isso modifique sua natureza irreverente. Além disso, ambos crescem em lares instáveis e aprendem a fazer da esperteza um recurso essencial para a sobrevivência. Essa semelhança não apenas aproxima as duas obras, mas também ressalta como a tradição literária brasileira retrata a figura do jovem travesso, adaptando-a a diferentes contextos históricos e sociais, e refletindo, assim, as complexidades das relações familiares e da formação do caráter no Brasil.

Assim, tanto Serapião quanto Leonardo se desenvolvem a partir das adversidades de suas infâncias. Esse ambiente parece moldar suas personalidades, reforçando a astúcia e a resiliência como ferramentas para sua sobrevivência.

O menino assistira a toda essa cena com imperturbável sangue-frio: enquanto a Maria apanhava e o Leonardo esbravejava, este ocupava-se tranquilamente em rasgar as folhas dos autos que este tinha largado ao entrar, e em fazer delas uma grande coleção de cartuchos.

Quando, esmorecida a raiva, o Leonardo pôde ver alguma coisa mais do que seu ciúme, reparou então na obra meritória

em que se ocupava o pequeno. Enfurece-se de novo: suspendeu o menino pelas orelhas, fê-lo dar no ar uma meia-volta, ergue o pé direito, assenta-lhe em cheio sobre os glúteos, atirando-o sentado a quatro braças de distância.

— És filho de uma pisadela e de um beliscão; mereces que um pontapé te acabe a casta.

O menino suportou tudo com coragem de mártir, apenas abriu ligeiramente a boca quando foi levantado pelas orelhas: mal caiu, ergueu-se, embarafustou pela porta fora, e em três pulos estava dentro da loja do padrinho e atrancando-se-lhe às pernas (Almeida, 2000, p. 15).

Um aspecto interessante é que os dois protagonistas são lançados ao mundo de forma brusca. No caso de Leonardo, isso se dá através de um ato violento de seu pai, que o afasta com um enérgico pontapé; por sua vez, Serapião é repellido pela mãe, que, entre comoção e severidade, dá-lhe um beijo na testa antes de afirmar, com tom firme: “Vai-te para o inferno, maroto!” (Chrysanthème, 1924, p. 22). Assim, ele se dirige ao Rio de Janeiro. Essas expulsões simbólicas marcam o início de suas jornadas, destacando como ambos os protagonistas são moldados pelas circunstâncias adversas que os impulsionam a enfrentar um mundo de desafios e oportunidades.

Essa capacidade de adaptação, adquirida na infância, transparece na obra de Chrysanthème, que descreve a violência no lar em que o personagem se desenvolve com um tom que oscila entre o relato objetivo e a crítica implícita. Aqui, a violência é apresentada como algo rotineiro, quase trivial, mas com um fundo de questionamento à autoridade e às normas familiares rígidas. A figura da “mãe”, apesar de carinhosa, também é retratada como a autoridade inquestionável que resolve tudo com o cabo de vassoura. Isso revela uma complexidade nas relações familiares, nas quais o afeto e a violência coexistem de forma paradoxal, algo que ressoa com a crítica de Almeida.

No lar, onde nasci e onde passei os meus tenros anos de relativa inocência, todos nós levávamos periodicamente a nossa rodada de pau, a começar pelo “velho” e a terminar pelo Pedroca, um pretinho encostado à nossa casa, que recebia

as pauladas sem gritar e revirando somente as bolas negras dos seus olhos arregalados. Mas quem era essa criatura tão forte e com tamanha autoridade para assim chegar ao pelo do próprio chefe da casa? Essa criatura era simplesmente a “mãemã”, doce nome que, para mim, será sempre a evocação de uma admirável matrona, toda devotamento e trabalho, mas que tinha, incontestavelmente, uma tendência irresistível para resolver as questões mais singelas por meio de um cabo de vassoura (*ibidem*, p. 14).

Dessa forma, Chrysanthème não apenas dialoga com a tradição da literatura brasileira, mas também a ressignifica, introduzindo uma perspectiva singular em sua obra, até então negligenciada pelo cânone literário. Ao sugerir uma conexão com *Memórias de um sargento de milícias*, a autora amplia o impacto de seu texto, conferindo-lhe maior densidade e complexidade. Esse gesto evidencia seu domínio sobre a tradição literária, pois, ao mobilizar sutilmente essa referência, ela aciona o repertório do público leitor, acrescentando novas camadas de sentido e interpretação à sua obra.

É relevante destacar a condição de Serapião Gomes como protegido, semelhante à relação de Leonardo com o Compadre em *Memórias de um sargento de milícias*, em que há superproteção. Candido (1970) observa que Leonardo, de origem humilde e trajetória irregular, compartilha características com os narradores picarescos. A intervenção de Padre Braz, ao tentar redirecionar Serapião, ecoa esse papel protetor. No entanto, diferentemente dos protetores de Leonardo, as figuras que cercam Serapião no Rio de Janeiro, como Pitanga e o senador Deolindo de Mattos, não apenas o acolhem, mas também moldam ativamente seu destino, revelando as complexas práticas e convenções sociais da época.

Vale destacar que essa rede de proteção, embora predominantemente masculina, também conta com a presença de mulheres, como Manuela e a esposa do senador, o que revela a multiplicidade dessas interações. No entanto, ao contrário do gênero picaresco, essa rede de amparo é composta por figuras cuja moralidade é frequentemente questionável. Uma distinção importante entre o romance de Manuel Antônio de Almeida e o de Chrysanthème está no fato de que, nesta última, todas as figuras protetoras do protagonista são essencialmente desonestas. Começa com Padre Braz,

que reaparece no final da narrativa, envolvido em falcatruas que o obrigam a fugir de sua cidade natal; passa por Pitanga, uma figura ambígua que mistura proteção com interesse próprio; e culmina no senador, cuja influência e poder são profundamente marcados pela corrupção.

Se estudarmos a obra de Chrysanthème a partir do ensaio “Dialética da malandragem”, de Candido, que analisa *Memórias de um sargento de milícias*, perceberemos que o romance compartilha traços da tradição picaresca, mas resiste a uma classificação definitiva. A origem humilde do protagonista, sua condição de “largado no mundo” (Candido, 1970, p. 2) e as peripécias que enfrenta remetem ao gênero. Contudo, diferentemente do anti-herói picaresco tradicional, que muitas vezes chega ingênuo e torna-se vítima das trapças alheias, o protagonista de Chrysanthème já surge plenamente formado como malandro — alguém que trapaceia por gosto, e não apenas por necessidade, como o pícaro. Assim, a obra de Chrysanthème dialoga com as convenções do gênero, mas sugere uma reconfiguração do arquétipo do anti-herói.

Essa perspectiva ganha maior profundidade quando observamos a maneira como Chrysanthème explora habilmente a ambiguidade do termo patife, cujo duplo sentido se revela por completo apenas nos capítulos finais do romance. Em um primeiro momento, a palavra remete à figura do trapaceiro inescrupuloso, que age sempre em benefício próprio, sem qualquer consideração pelos outros. Essa é a acepção que inicialmente se aplica ao protagonista. No entanto, há um segundo significado associado ao termo, que o distancia da ideia de malandro: patife também pode designar aquele que se vê como um tolo ou que é percebido como objeto de ridículo. Diferente do malandro, que mantém o controle do jogo, o patife pode acabar sendo enganado ou sofrer uma inversão de sorte que o desestabiliza. Esse sentido se torna ainda mais evidente na conclusão da narrativa, especialmente nos capítulos “O meu único idílio ou a criancice de Lóló” e “Decepções e melancolias”, nos quais a obra ressignifica a trajetória do personagem sob uma nova perspectiva.

E foi ela, confesso aqui, sem pejo, a única criatura que, realmente, na terra, conseguiu enganar-me! [...]

— Então, que querer ser mais para mim do que o coronel? Não vês logo que eu não me vou contentar

com a tua barriga saliente e os teus cabelos brancos? Quase chorei, eu, o patife aposentado, ouvindo essas palavras horríveis da boca da única mulher que amava sinceramente! (*ibidem*, pp. 208-9).

Essa mudança no olhar sobre o protagonista não se limita apenas ao significado do termo patife, mas também se manifesta na forma como sua jornada se encerra. O desfecho da narrativa, nesse sentido, reforça a subversão da obra frente a tentativas de classificá-la, como as definições expostas por Candido. Ao contrário de um final redentor ou moralizante, comum a muitas narrativas satíricas ou picarescas, o protagonista não experimenta uma mudança ética ou espiritual que o transforme em alguém melhor. Em vez disso, ele termina a história em uma posição ambígua: após um desapontamento amoroso, não se redime de sua trajetória de enganos e artimanhas, mas tampouco se rebela contra seu destino. Ele simplesmente se resigna a viver com sua amada, mesmo sabendo que não terá seu amor de forma exclusiva.

Mais do que isso, há um elemento de ironia no único momento em que o protagonista decide agir com honestidade — e justamente no campo das relações amorosas —, pois é quando ele, um experiente patife, se vê enganado e passado para trás por sua companheira, que não lhe concede a exclusividade de seu amor. Esse desfecho reforça a recusa da narrativa em seguir o caminho tradicional da redenção, na qual o protagonista se transformaria moralmente, ou do castigo moralizante, em que ele pagaria um preço por seus atos. Em vez disso, ele apenas aceita sua nova condição sem resistência, desafiando as expectativas do leitor e ampliando as possibilidades interpretativas da obra.

Considerações finais

No romance *Memórias de um patife aposentado*, chama atenção a habilidade da autora em criar uma personagem sagaz e, ao mesmo tempo, desenvolver uma reflexão sobre a malandragem. Serapião Gomes, com sua astúcia e complexidade, poderia facilmente integrar a galeria de personagens-tipo da sátira na tradição literária brasileira. No entanto, sua ausência desse cânone é resultado do apagamento histórico imposto à autora e à sua obra, o que reforça a urgência de recuperar e valorizar a pro-

dução literária feminina. Nesse sentido, pesquisas como as de Faedrich e Schmidt nos convidam a refletir criticamente sobre a revalorização de escritoras marginalizadas, além de nos motivar a combater o esquecimento que exclui obras como as de Chrysanthème e tantas outras autoras brasileiras. Sem iniciativas que busquem resgatar essas produções, muitas delas correm o risco de serem apagadas definitivamente, perdendo-se assim vozes essenciais para a compreensão da nossa literatura e cultura.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, M A de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- ASSIS, M. de. “Teoria do medalhão”, in M. de Assis. *Obra completa em quatro volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a. v. 2. pp. 270-5.
- BARRETO, L. *Recordações do escrivo Isaias Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- BUITONI, D. H. S. *Imprensa feminina*. São Paulo: Ática, 1986.
- CANDIDO, A. “Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 8, 1970, pp. 67-89.
- _____. A literatura e a formação do homem. *Revista Remate de Males: Antonio Candido (número especial)*, Campinas: DTL-Unicamp, 1999.
- CARVALHO, R. de. *Pequena história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: INL, 1919/1984. Prefácio de Medeiros e Albuquerque.
- CHRYSANTHÈME, M. *Memórias de um patife aposentado*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1924.
- COELHO, N. N. “A literatura feminina no Brasil contemporânea”, in *Revista Língua e Literatura*, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lit.1991.116009>. Acesso em: 20 jan.2025.
- COUTINHO, A. *Conceitos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.
- DUARTE, C. L. “Feminismo e literatura no Brasil”. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151–172, set./dez. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142003000300010>. Acesso em: 20 fev. 2025.

A enervação como moléstia feminina em *Enervadas*, de Chrysanthème

CAMILLE ALMEIDA MESQUITA

Introdução

No jardim da vida, mulheres são como flores. Tal metáfora é frequentemente utilizada nos escritos românticos e na tradição oral desde o início dos tempos, ao ressaltar as qualidades e as características inerentes de ambas: são lindas, delicadas, formosas em sua constituição de textura macia e aveludada em cabelos, pétalas e tez; mulheres, flores, de diversas fragrâncias e cores, saborosas ao olhar, são frágeis e sensíveis, necessitam de cuidado e, em sua essência, representam o amor. O simbolismo existente entre a mulher e a flor também é apreciado pela escritora e jornalista Chrysanthème — pseudônimo de Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Vasconcelos (1870-1948) —, que tece tais comparações em seus escritos. Entretanto, as mulheres-flores de Chrysanthème estão longe da perfeição comumente atribuída a elas pelos estereótipos da feminilidade.

Filha da também escritora Carmen Dolores (1852-1910), Madame Chrysanthème, cronista de *O Paiz* e de tantos outros jornais, autora prolífica de artigos, resenhas, ensaios científicos e romances, avidamente dedicada às questões femininas em seu acervo literário e jornalístico, deixou uma vasta produção. Em suas narrativas, dedica-se a tratar dos dilemas e anseios de personagens femininas modernas, consideradas problemáticas e fora das condutas sociais de um país em constante evolução. Com uma carreira iniciada com contos infantis, em um intervalo de quinze anos, Chrysanthème publica quinze obras literárias diversificadas, entre romances, contos, novelas e peças de teatro, centradas no caráter feminino, suas insatisfações e dilemas em relação à imagem e aos costumes impostos ao gênero feminino.

Em 6 de fevereiro de 1938, numa entrevista dada ao jornalista Astério de Campos no jornal *Gazeta de Notícias*, Chrysanthème se referia ao ofício de escritor como “um meio elegante de chamar a atenção sobre si”, uma profissão cuja aclamação dependia do quão fútil eram os assuntos tratados nos romances que se convertiam em glória, elogios e reconhecimento, mas não em retorno financeiro. Embora sua opinião sobre o assunto pudesse abrir interpretações que demonstrassem o oposto, seu amor e anseio pela escrita eram ostensivos, fosse em seu extenso catálogo de produções literárias ou em suas declarações públicas: “E, no entanto, ainda assim amo a literatura, e quando pego na pena e alinho o meu papel, esqueço a minha pobreza, o invalor das palavras que traço e o mesquinho dinheiro que este trabalho me concederá [...]” (Chrysanthème, 1938, p. 9).

Nessa mesma entrevista, a fim de comprovar tal concepção, a autora cita um diálogo que teve com um editor português, no qual ele, em uma tentativa de consolá-la, afirmava que “no Brasil, o escriptor somente alcança sucesso quando morre, ou, quando rico, mistura a seu esforço mental, desses de galanteria... melíflua e amorosa” (Chrysanthème, 1938, p. 9). Em relação a isso, Chrysanthème se mostrava cética, e com razão. Apesar de sua carreira bem-sucedida, sendo considerada a cronista mais bem paga da imprensa no momento de sua morte (Chrysanthème, 2022, p. 9), postumamente, Madame Chrysanthème não recebeu o devido reconhecimento pelo impacto e importância de seus textos, relegados ao esquecimento decorrente do androcentrismo na literatura. Consequentemente, ao contrário do que lhe foi assegurado em vida por palavras frívolas de terceiros, Chrysanthème se tornou mais uma escritora feminina sem lugar no cânone literário brasileiro.

Em seus romances, Chrysanthème aborda o moderno e o feminismo possíveis naquele período histórico, marcado pelo início das “contravenções” cometidas pelo sexo feminino em uma onda contrária ao pressuposto pela tradição patriarcal, uma vez que, conforme narrado em seu primeiro romance, *Flores modernas* (1921), “o Rio civilizava-se e os costumes permitiam às moças solteiras a nudez de colos e de ombros, que nada podiam invejar aos das senhoras casadas” (Chrysanthème, 2023, p. 11). Nessa passagem, a autora faz referência ao aforismo “o Rio civiliza-se”, cunhado pelo escritor da *Gazeta de Notícias*, Alberto Figueiredo Pimentel (1869-1914), para demonstrar as transformações vivenciadas pelo centro urbano carioca no início do século XX (Wanderley, 2016).

Através de inúmeras representações e recursos estilísticos, como o simbolismo das flores, a autora põe em foco as condições femininas depreciadas pela sociedade dos anos 1920: mulheres fúteis, egoístas e vaidosas, interesseiras, libertinas, insanas, lésbicas, suicidas, adúlteras, conquanto ainda condicionadas à moral e aos bons costumes da época retratada. Embora quase um século tenha se passado desde a primeira publicação de seus escritos, uma única leitura dentre o vasto acervo de Madame Chrysanthème comprova que ela merece ter sua obra discutida, devido ao seu caráter atual e pelo legado deixado na literatura feminista no Brasil.

Além do retrato de mulheres modernamente imperfeitas presentes em *Flores modernas* (1921), o suicídio, o assédio e o abuso abordados no romance epistolar *Matar!* (1927), são temas relevantes, assim como o discurso patologizante sobre o corpo feminino e a ordem social imposta pela dominação masculina encontrados em *Enervadas*, seu romance de 1922, reeditado somente quase um século depois, em 2019. Mediante o recente resgate de suas obras, um trabalho meticuloso orquestrado pela crítica feminista e apoiado por editoras que promovem a publicação de obras já fora de circulação, é possível compreender os aspectos fundamentais de nossa sociedade, em um movimento constante de investigar os erros históricos para que não sejam retomados e reproduzidos com as gerações futuras.

Desafiando as vivências femininas de jovens mulheres da elite de um Rio de Janeiro dos anos 1920 e influenciado, vividamente, pela cultura francesa e os valores da Belle Époque, *Enervadas* retrata, através de um diário, as experiências de vida de Lúcia, uma mulher de pensamentos e ideais modernos, que foge da banalidade e dos costumes tradicionais impostos pela sociedade patriarcal da época.

O presente artigo objetiva, portanto, por meio do resgate da vida e obra de Madame Chrysanthème e seu papel fundamental como escritora da literatura feminista na década de 1920, apresentar os resultados parciais da análise do romance *Enervadas*, a partir da problematização do termo que dá título à obra, o qual se refere a uma doença característica da persona feminina. A pesquisa, ainda em fase inicial de análise do romance *Enervadas*, tem como um de seus objetivos explorar a doença nomeada “enervação”, em relação à representação feminina na narrativa. Nas etapas seguintes da pesquisa, investigaremos as semelhanças entre a enervação explorada na obra de Chrysanthème e a histeria. A enervação é representada no livro através das mulheres consideradas, de algum modo, desequilibradas e perdidas, quando fogem da submis-

são e, sem se preocupar com as condenações morais, envolvem-se em atividades e comportamentos que se encontram no limite entre a transgressão e o crime. Dessa forma, analisaremos também o período histórico da escrita da obra, bem como os principais aspectos do feminismo e marcas da sociedade patriarcal — como punições sociais e morais quanto ao controle do comportamento feminino — refletidos na narrativa.

Trata-se de uma pesquisa inicial, de tipo qualitativa e caráter bibliográfico, e os resultados parciais obtidos até então analisam trabalhos de autores que dialogam com as temáticas relacionadas ao feminino observadas na obra *Enervadas*, incluindo a escrita de autoria feminina, a trajetória das mulheres na sociedade e na literatura, do feminismo no cenário brasileiro durante as primeiras décadas do século passado, e materiais biográficos referentes à vida de Madame Chrysanthème.

A escrita de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX

Marcado por transformações na sociedade brasileira com a ascensão da burguesia, a adesão de um “quadro econômico-estrutural mais complexo” (Lafetá, 2000, p. 26) e a higienização/modernização do Rio de Janeiro, o período entre o fim do século XIX e o início do século XX encarregou-se de colocar a figura feminina como protagonista do ambiente familiar, ente fortalecedor dos elos familiares e responsável por cuidar da harmonia do lar. A cidade, moldada pelos ideais da civilização europeia e impulsionada pelo advento da República (D’Incao, 2004), estimulou avidamente o ideal burguês, influenciando, especialmente, as mulheres da elite, condicionadas pela medicina e outros meios a dedicarem-se totalmente aos seus papéis e afazeres domésticos, e nada além disso. Restritas então a uma vida de submissão orquestrada dentro do lar, e condicionadas por figuras masculinas aos papéis de mãe, filha e esposa, as mulheres perpetuavam ideais oitocentistas e eram, segundo Norma Telles (2004):

Excluídas de uma efetiva participação na sociedade, da possibilidade de ocuparem cargos públicos, de assegurarem dignamente sua própria sobrevivência e até mesmo impedidas do acesso à educação superior, as mulheres no século XIX

ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mofambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constrictas pelos enredos da arte e ficção masculina. Tanto na vida quanto na arte, a mulher no século passado aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora (Telles, 2004, p. 341).

Numa rotina diária que se resumia a cuidar da casa, dos filhos e do bem-estar de uma figura masculina dominante do lar, as atividades de leitura e escrita exigiam esforços que ultrapassavam a vontade. As mulheres precisavam e careciam de tempo, espaço adequado e condições para que a literatura escapasse do plano mental e se materializasse na escrita (Telles, 2004). É ainda no século XIX que surge o advento da escrita de autoria feminina na literatura brasileira: partindo de pequenos passos, como a escrita dos intitulados “cadernos goiabada”, detentores de breves recordações e ideias em meio a receitas (Telles, 2004), até a publicação, em dois volumes, do romance *Dedicação d’uma amiga*, de Nísia Floresta (1810-1885), em 1850, considerado o primeiro romance brasileiro de autoria feminina (Figueiredo, 2020, p. 157).

Por outro lado, reclusa ao lar pela imposição masculina, a mulher da elite inserida no contexto burguês, cuja vida social era ocupada por recepções e visitas de familiares e amigos próximos em jantares e festas, tinha de ser bem-educada e o fazia por meio da leitura, tanto de cartilhas de etiqueta quanto de livros e romances nacionais e estrangeiros (D’Incao, 2004). Aprendiam também a língua francesa e a tocar um instrumento musical, principalmente o piano, deixando-as circunscritas aos espaços domésticos de sociabilidade. Dessa forma, essas mulheres eram educadas de maneira diferenciada e restrita para um bom casamento, todavia, dispunham de tempo para ler, e assim tinham a possibilidade de expressar, por meio da escrita, suas reflexões, críticas e até reivindicações, uma vez que, “nas letras, algumas mulheres também ocuparam espaços em jornais e revistas. Destaca-se ainda que, na década de 1870, houve um aumento significativo no número de publicações femininas em periódicos” (Rodrigues; Queiroz, 2020, p. 303).

No período em que a literatura se entrelaçava ao jornalismo e a publicação literária também se realizava nos jornais e periódicos, os escritos femininos eram alvos de rejeições por parte do público, enquanto a crítica masculina exercia o forte papel de

desencorajar as escritoras do século XIX (Faedrich, 2018, *apud* Figueiredo, 2020, p. 86). Assim, embora alguns estudos da crítica feminista apontem para a existência de uma vasta produção literária de autoria feminina, reconhecida e discutida pelo público no momento de sua publicação entre o fim do século XIX e as décadas iniciais do século XX, os escritos femininos foram apagados do cânone literário nacional por uma sociedade patriarcal, empenhada em designar às mulheres espaços de obscurantismo.

Tal exclusão, segundo alguns autores, se estenderia também através do movimento modernista, com sua preocupação com o nacionalismo, e a ausência feminina entre as pautas encampadas pelo movimento vanguardista. Conforme define Antonio Candido (2006, p. 119), “a literatura brasileira no século XX se divide quase naturalmente em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira começa em 1945”. Essa primeira fase, apontada por Candido (2006) como literatura de permanência, encarrega-se de manter as características literárias do período pós-romântico, com a ausência de busca por novas rupturas, ou seja, uma produção literária estagnada e realizada com esse estado, na qual “[...] o produto típico do momento é o romance ameno, picante, feito com alma de cronista social para distrair e embalar o leitor” (Candido, 2006, p. 120). Essa classificação atingiu, amplamente, a prosa de ficção daquele momento, resultando em reflexos na classificação e estudo da produção literária feminina, criticada por estar, assim, entrelaçada à estética do período romântico e realista-naturalista.

O evento que marcou o início da etapa seguinte, a Semana da Arte Moderna de 1922, introduziu as tendências inovadoras do modernismo na literatura e nas artes em geral. Marcado pelo dinamismo e a originalidade na dialética, o modernismo buscava, na década de 1920, uma nova visão das estruturas e da linguagem que rompesse com o meio literário beletrista de início do século, visto como retrógrado e europeizado “e, por isso mesmo, pouco apto a intervir na nova fase que se impunha, ante o esgotamento do academismo cosmopolita, dileitante e pós-naturalista” (Candido, 2006, p. 125). 1922, ano considerado emblemático para a consolidação do modernismo no Brasil, é também o ano de publicação do romance *Enervadas*, de Chrysanthème, moderno em suas discussões e personagens femininas, entretanto pautado em uma estética considerada decadente e já ultrapassada pelo modernismo. A partir dele, intensificam-se a exaltação pelo particularismo e contrastes presentes no país, a necessidade em diferenciar o povo brasileiro do povo europeu e em retratar

os elementos coibidos da sociedade brasileira — como o primitivismo e a mestiçagem —, uma vez que as “[...] deficiências, supostas ou reais, são reinterpretadas como superioridades” (Candido, 2006, 126).

Os escritores das primeiras décadas do século XX foram delimitados ao rótulo do pré-modernismo, noção já ultrapassada pelos estudos literários brasileiros desde 1980 (Cardoso, 2022). Tal nomeação separava os escritores modernistas oficiais dos tradicionalistas, mesmo quando estes últimos apresentavam desvios modernistas, tanto em técnica quanto em estilo. Rafael Cardoso (2022) problematiza a divisão periódica de estilos artísticos e correntes literárias com base na seleta escolha de obras representativas de determinado período histórico, logo, defende a recusa da modernidade de uma obra ser determinada meramente “por suas características formais ou por princípios estéticos professados por seus autores” (Cardoso, 2022, p. 16), afinal, percebe-se a inconveniência em definir algo como pré-moderno, considerando que a arte não apresenta progressos ou evolução. Dessa forma, embora pudessem manifestar em seus escritos uma modernidade predecessora ao modernismo, as escritoras “pré-modernistas”, e também aquelas contemporâneas ao movimento, mulheres que “recriam em suas obras um imaginário que está ancorado no local e no momento histórico em que vivem” (Figueiredo, 2020, p. 96), eram associadas a outras correntes literárias e reduzidas a um prefixo de anterioridade, não se enquadrando, assim, ao modelo propagado pelo modernismo.

Por outro lado, Figueiredo (2020) sugere também a instabilidade socioeconômica das mulheres ao longo da história como um dos principais fatores a fomentar a exclusão, pois, condicionadas a uma figura dominante, não dispunham de “autonomia financeira e liberdade de movimento” (Figueiredo, 2020, p. 87) para escrever livremente, como faziam os homens brancos.

Ao tratar da história da literatura brasileira durante o período entre 1870 e 1920, Lúcia Miguel-Pereira (1973), por exemplo, explicita tal ausência feminina nos manuais literários ao discorrer sobre vinte e três escritores correspondentes a esse período histórico, sendo que, dentre eles, há apenas uma mulher a ser destacada: Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Para ela, foram dedicadas duas páginas, citando seu inegável dom literário, apesar da monotonia e ausência de originalidade e artifícios em sua escrita. Segundo a crítica literária, os livros de autoria feminina não podiam ser encontrados com facilidade na Biblioteca Nacional, há muito esgotados ou perdidos. Em

outros consolidados manuais da historiografia literária brasileira, torna-se ainda mais difícil encontrar referências às escritoras e suas obras, quase como se elas, e os escritos que contribuíram para a formação da literatura nacional, não houvessem existido.

Em contrapartida, Eurídice Figueiredo (2020), em um trabalho orientado pela crítica feminista, ou seja, pelo estudo da mulher escritora e dos tópicos referentes à escrita feminina (como temas, estilos, histórias, estruturas), orquestra um mapeamento da produção dessas escritoras brasileiras, objetivando “retirar do esquecimento as autoras do passado” (Figueiredo, 2020, p. 90), em um movimento de resgate, reedição das obras silenciadas e incentivo à leitura destas. Escritoras como Maria Benedita Câmara Bormann (1853-1895), Albertina Bertha (1880-1954), Adelaide Carraro (1936-1992), Cassandra Rios (1932-2002) e Gilka Machado (1893-1980), mulheres de letras cujas palavras foram enterradas no século passado, retornam à superfície graças aos esforços da crítica feminista em conjunto com o trabalho de editoras voltadas para o universo literário feminino. Por meio do resgate promovido por editoras como Carambaia, Editora Mulheres e Janela Amarela, obras perdidas são reeditadas e recebem uma nova oportunidade para serem lidas, sob uma nova perspectiva, pelas mulheres do século XXI.

No início do século XX, Cecília Vasconcelos, inspirada pela obra de mesmo nome do escritor francês Pierre Loti (1850-1923), apropria-se do pseudônimo Madame Chrysanthème para assinar seus escritos. Com uma quantidade expressiva de crônicas e obras publicadas, Chrysanthème trazia como tema central de seus romances a figura feminina através de lentes que autores masculinos e escritoras convencionais optavam por ignorar. Com sua escrita autêntica e irreverente, a autora discutia temáticas que desafiavam as normas sociais da época e os padrões idealizados para as mulheres. Em uma época em que mulheres escritoras eram criticadas simplesmente pelo ato de escrever, sua narrativa apresentava-se de forma transgressora: Chrysanthème era uma mulher, escrevendo sobre os dilemas de ser mulher em uma sociedade em constante progresso e, em suas obras, representava a mãe, a esposa, a filha, a vítima, mas também o imaginário feminino desprezado: a lésbica, a adúltera, a suicida, a viciada, enfim, a “mulher moderna”.

Sua produção escrita, veiculada também em jornais e periódicos, alcançava um grande e variado público de leitoras (Ramos, 2022). Agora, após quase um século de esquecimento, Chrysanthème é redescoberta e seus livros ganham novas edições como

Matar!, *Flores modernas*, *A infanta Carlota Joaquina* e *Enervadas*. Dentre eles, *Enervadas*, romance de 1922, destaca-se ao abordar uma protagonista feminina que diverge dos arquétipos idealizados: jovem e esbelta, Lúcia é diagnosticada por um médico como uma “enervada”. Além da protagonista, outras personagens femininas, amigas íntimas de Lúcia, recebem o mesmo parecer médico ao apresentarem comportamentos desviantes da aceitação social propagada na época.

As flores *Enervadas* de Chrysanthème

Uma mulher torna-se uma “enervada” quando é arrebatada por sensações e sentimentos, quando tomada pelo desejo em aproveitar a vida, busca viver e se permitir experienciar emoções, sejam positivas ou negativas, quando se desdobra em pensamentos constantes, anseios, aborrecimentos e amores, quando se corrompe em desequilíbrios e perde o domínio sobre suas vontades. Essa é a conclusão inferida pelo sugestivo e macio doutor Maceu Pedrosa, o jovem formoso e perfumado psiquiatra de senhoras, “de mãos finas e mornas, como mãos de mulher” (Chrysanthème, 2022, p. 66), ao diagnosticar a ultramoderna Lúcia com tal moléstia. O diagnóstico põe Lúcia inquieta e a faz assumir uma postura descrente da medicina, levando-a a enxergá-la como uma ciência fajuta e ignorante, que admite como sintomas de doença as características inerentes ao temperamento humano.

Não seriam assim, então, todas as mulheres, enervadas por natureza?

Determinada a provar a incompetência do insinuante médico, e que tal diagnóstico não era suficiente para definir seus temperamentos e atitudes, Lúcia apropria-se do papel das cartas para narrar a história de sua vida, que compreende a cisão entre o século XIX e o século XX, e todos os desequilíbrios de moça da época que constituem sua moléstia.

Lúcia principia seu diário da mocidade por meio de sua descrição física: uma mulher alta, uma “balzaquiana” na casa dos trinta anos acostumada a omitir sua verdadeira idade, de desalmados olhos azuis-acinzentados e cabelos tingidos, ébria por ser admirada em vestidos que não deixam muito à imaginação alheia. Filha única, Lúcia perde a mãe aos quinze anos e, a partir daí, retirada do colégio onde era educada, é

inserida nas recepções e bailes, e passa a viver alegremente na presença do pai. É também nesse período que surgem seus primeiros sintomas de enervação: Lúcia enclausurava-se em seu quarto e caía em abatimento por horas, sentindo sua alma fugir para fora do corpo. Ao despertar deste torpor, entretanto, sentia-se bela ao se admirar no espelho de seu quarto, comportamentos recorrentes ao longo do romance.

Por meio da dança, Lúcia conhece Júlio de Azevedo, admirável dançarino de feições femininas, que viria ser seu primeiro marido — embora ambos não demonstrassem interesse algum pelo enlace matrimonial. Em suas reflexões, Lúcia define seu primeiro relacionamento como “um romance sem palavras, mas no qual os passos, os saltos, os maneios abundam” (Chrysanthème, 2022, p. 23). Inevitavelmente, pressionada pelo pai, casa-se aos vinte e dois anos, abominando a ideia de ser mãe e macular seu ventre perfeito. A partir daí, o desinteresse e o fastio pela figura do marido crescem exponencialmente. Para Lúcia, antes de ser homem ou esposo, Júlio é apenas um dançarino; ele é também o primeiro homem na narrativa a chamá-la nervosa; depois dele, o pai de Lúcia, e Roberto Toledo, seu segundo amante, recomendam que ela consulte um médico para diagnosticar a moléstia. Assim, ela recorre ao auxílio do belo doutor Maceu Pedrosa, escolhido em detrimento de um médico menos atraente.

Características da escrita de Chrysanthème, as flores estão abundantemente presentes ao longo de todo o romance. Em um breve levantamento feito nesta pesquisa inicial, observa-se a menção a oito espécies de flores durante as 144 páginas da segunda edição, dentre elas, jasmims, rosas, flores de laranjeira, cravos brancos, lírios, camélias, magnólias e crisântemos. Chrysanthème introduz as flores à narrativa ora como metáfora para os atributos femininos, ora como venenos a alimentar a enervação da protagonista, tão aficionada pelo seu jardim e pelos ramalhetes que recebe. Os aromas das flores inebriam Lúcia, como se pudessem embriagá-la ou envenená-la, e os demais personagens acusam as flores de causarem as moléstias e estado de inércia da protagonista. As rosas e os cravos, de certo modo, estão sempre associados à inocência da alma, mencionadas na mocidade de Lúcia, em seu casamento com Júlio e quando passa a receber as visitas do padre Jerônimo, que tem as rosas religiosas como flores prediletas. Os jasmims, por outro lado, são as flores mais recorrentes, e também as mais perigosas para uma enervada. Representam a enervação, a fuga do padrão do anjo do lar, apresentando-se em momentos de destempero e, principalmente, quando a figura masculina está envolvida nos pensamentos de Lúcia ou em sua morada. Na

presença do padre Jerônimo, no entanto, enquanto finge ser uma mulher normal, Lúcia não vê nem sente aroma de nenhum jasmim. Em seguida, os jasmims renascem, quando o doutor Pedro Monteiro passa a visitar seus aposentos, ou quando Nelson surge para tocar seu piano. A partir de seu relacionamento com Roberto, as flores são banidas do convívio de Lúcia, exceto aquelas que não apresentam perfume algum, como os crisântemos.

A narrativa de *Chrysanthème* apresenta outras personagens femininas que permeiam a trajetória de Lúcia: são elas suas amigas e confidentes, Maria Helena, Margarida Villa Lobos, Magdalena Fragoso e Laura Ferraz. De personalidades e temperamentos diversos, todas, exceto a virtuosa e santificada Margarida, flor associada à Virgem Maria, são mulheres vítimas dos mesmos acessos e anseios que tornam Lúcia uma mulher corrompida. Consideradas problemáticas e fora dos padrões, não são mães, tampouco senhoras do lar ou esposas submissas a seus maridos. Maria Helena, lésbica, desde a mocidade demonstra desprezo absoluto pela figura masculina e, ao longo do romance, aparece sempre em busca do amor, desfrutando da companhia de suas amigas mais íntimas; Laura, irritadiça e inconstante, de comportamento histérico, engaja-se no adultério e entrega-se a novos amores a cada breve suspiro; Magdalena, por sua vez, é descrita como uma viciada em substâncias narcóticas e estimulantes, esbanjando todo seu dinheiro quando em estado de estupefação.

Uma passagem do romance, referente à morte do pai da protagonista, reflete perfeitamente a constituição elaborada por *Chrysanthème* de cada uma das amigas de Lúcia, retratos desse diversificado ramalhete de mulheres da burguesia carioca:

Magdalena, com o vidro de cocaína nas mãos, babou-me de lágrimas mornas e, de olhos semicerrados, serviu-me uma série de consolações em que eu entendi que a cocaína faz olvidar tudo. Laura declarou o amor o supremo remédio para todas as dores [...]. Maria Helena, fitando-me com os seus olhos estranhos, atirou-se a mim, colando-se a meu corpo como se fôssemos uma só. E, baixinho, ela me serviu umas ardentes frases de ternura e de devotamento que me deixaram fria. A boa, a verdadeira consoladora foi Margarida, que três dias após o falecimento do meu pai entrou-me no quarto

onde eu me refugiara para chorar, trazendo-me o filhinho, que me colocou no regaço (Chrysanthème, 2022, p. 86).

Em um momento delicado e sôfrego para a protagonista, cada uma de suas amigas oferece como consolo a característica principal a modelar suas atitudes e pensamentos: a cocaína, o amor, a homossexualidade feminina e a maternidade, que aparece como consolo último, e o mais legítimo. Tais personagens, excêntricas e irreverentes, abrilhantam a narrativa de Chrysanthème, dando nomes e identidades a essas mulheres antes ignoradas ou condenadas na literatura.

Maria Helena, amiga de Lúcia desde a época do colégio, órfã de mãe e pai, é descrita como um ser sensível, volúvel e excessivamente dependente de suas mutáveis figuras amorosas. Esbanjando cabelos curtos e vestes masculinas, o físico da amiga é comparado com o de um ser assexuado. O casamento de Lúcia com um homem a repugna, assim como os atrativos masculinos, e ela é constantemente vítima de seus romances, enganada e abandonada por suas amantes, a quem presenteia com joias, vestidos, e tanto se esforça para agradar. Percebe-se que as relações homoafetivas de Maria Helena são pautadas pelo padrão heterossexual, no qual os papéis de gênero são predeterminados e seguidos. Por outro lado, os romances de Maria Helena com outras mulheres não são aprofundados na narrativa, e suas decepções amorosas são sempre tratadas por Lúcia como estranhas, exageradas e sem propósito; um reflexo de como as relações homoafetivas entre mulheres eram percebidas na época do romance.

Laura é uma companheira mais recente na vida da principal enervada. Abandonada pelo marido que fugiu com o dinheiro de terceiros, Laura, a mais materialista entre as amigas, principia então a viver cercada de amantes, enfastiando-se e trocando-os quando outro interesse surge. Essa personagem sensual e moderna revolve ao redor do amor romântico, dos romances masculinos regados pela liberdade sem precedentes. Laura não se preserva ao narrar suas aventuras, o físico de seus homens, as sensações despertadas por estes, causando divertimento e, por vezes, choque, à Lúcia. Para ela, “o amor é a mais linda e natural ocupação da mulher, e esta, quando ama, torna-se boa, indulgente e até devota” (Chrysanthème, 2022, p. 79). É também Laura quem Lúcia procura quando se encanta pelo padre Jerônimo dos Reis, buscando conselhos da única amiga que não a julgaria por seus pensamentos adúlteros. Entretanto, a relação das amigas é abalada com a chegada de Roberto, que demonstra insatisfação

com a presença das amigas enervadas de Lúcia em seu lar. Laura embarca para Monte Carlo, muito enfasiada com todos os homens e possuída por uma nova obsessão: os jogos de cassino.

A beleza doentia da viciada Magdalena desperta logo o interesse da recém-casada Lúcia. Da morfina à cocaína, o vício e o abuso de drogas da personagem crescem gradualmente, fazendo-a agir de forma desequilibrada e sem razão. Aos poucos, Magdalena se torna uma figura inútil e, em meio à embriaguez, tem suas joias roubadas e é incapaz de impedir ou reconhecer seus malfeitores. Ao fim do romance, casa-se com seu motorista Frederico, de quem outrora suspeitara do roubo.

Ainda assim, Chrysanthème opta por trazer o ideal feminino da época por intermédio de Margarida, a flor da inocência e sensibilidade. Senhora bem-casada com o operário Carlos e mãe de muitos filhos, esta amiga de Lúcia vive a vida perfeita, sendo uma mulher equilibrada e séria, dedicando-se ao cuidado do lar e da numerosa família. É nesta amiga que Lúcia busca conforto e carinho. Para Margarida, a felicidade de uma mulher depende exclusivamente do lar que ela constrói, ao lado de um bom esposo e meia dúzia de filhos. Apesar do desprezo inicial relacionado a tal concepção, essa é a realidade almejada por Lúcia ao final do romance: somente assumindo os papéis de esposa devota e mãe é que ela seria, enfim, curada da enervação.

As memórias modernas de Lúcia começam a ser descritas na segunda parte do romance, quando ela conhece o advogado criminalista Roberto Toledo, dono de seus suspiros e principal responsável pela cura de sua moléstia. Em 1918, Lúcia continua casada com Júlio, apesar de escolherem traçar caminhos separados.

Chrysanthème era conhecida por sua inteligência ao tecer críticas à sociedade brasileira e suas leis, como é possível verificar em uma coluna do jornal *Gazeta de Notícias*, na qual comparava as leis no Brasil a “um juramento de amor: ainda que afirmado, raras vezes é cumprido” (Chrysanthème, 1929), ao defender a existência de uma lei que protegesse os escritores. Em *Enervadas*, Chrysanthème critica a separação dos corpos — única possibilidade de divórcio perante as leis vigentes — pois impedia a possibilidade de recomeço para as mulheres, enquanto permitia aos homens a continuidade de suas vidas:

Ao homem, tudo é perdoado, explicado, permitido; a criatura do sexo feminino, uma vez infeliz na escolha do companheiro da existência, tem diante de si o isolamento, a tristeza, a

calúnia, a maldição... Ou ela se transforma num ser contra a natureza, ou ela será a vítima dos que a julgam um ser sem etiqueta, sem virtude e sem direitos. As nossas leis esquecem o progresso do mundo e o novo papel da mulher na sociedade e no universo, papel em que ela se mostrou mais corajosa, mais inteligente e mais útil do que os homens (Chrysanthème, 2022, p. 89).

Ao se envolver, então, romanticamente com Roberto, Lúcia renega sua personalidade e seus antigos temperamentos, adotando uma persona pura e digna do afeto desse homem. Subitamente muito dócil, a protagonista se entrega ao amor em obediência, desperta por uma vontade de ser protegida e submissa:

[...] Roberto é bom, Roberto afugentará de mim as ideias malsãs que não me permitem gozar as ligeiras alegrias da existência. Sob os seus cuidados, eu deixarei de ser uma “enervada”, a *chercheuse* infatigável da paixão, eu, que não a posso nem a sei realmente experimentar! Nos meus intervalos de equilíbrio, eu imagino como deve ser bom ser-se calma, pacífica e resignada. Crer em Deus e crer no homem que se escolheu, esperar de ambos a ventura e partilhar com os dois o sofrimento ou o prazer, nisso consistirá sempre a felicidade de uma mulher! (Chrysanthème, 2022, p. 103).

Lúcia, então, vive internamente um dilema constante: quer a aceitação e os favores do homem que ama, seguindo as morais e pureza aconselhadas por ele, enquanto vive seduzida pelos pecados da carne, pelo desejo em ser admirada por outros olhos, por ser livre. Ao contrário de uma paixão avassaladora, a personagem enxerga nele a cura, entende que quer e precisa amar Roberto, para que então seja uma mulher normal como as outras, saudável e feliz, afinal, somente a maternidade e um casamento estável podiam curar uma mulher mentalmente enferma. Após uma vida de escárnio e fuga aos padrões impostos pela sociedade da época, Lúcia se submete a eles, encurralada pelo amor devoto de Roberto. Depois de uma febre que a deixa aos cuidados dele, Lúcia

descobre-se grávida. No momento da descoberta, ela torna-se indiferente aos aspectos que anteriormente a engrandeciam, como sua beleza e os vestidos, e as flores que tanto adorava passam a enojá-la. A criança em seu ventre surge como sua salvação, embora não possa se casar com Roberto, e esse é o desfecho de sua história.

No período de cisão entre os séculos, o discurso médico contribuía quantitativamente para a opressão feminina e a regulação de seus temperamentos, afinal, o feminino era constantemente associado à insanidade, aos comportamentos histéricos e à fraqueza de alma, e “ser mulher era não passar as raias da moralidade dominante. Era não desviar-se, mas submeter-se; [...] insubmissão e insanidade mental eram consideradas sinônimos ou consequências mútuas” (Kessamiguiemon, 2002, p. 5). Observa-se como tal afirmação traduz-se no romance *Enervadas*, com a correlação de todas as mulheres indomáveis ao diagnóstico de uma doença mental correspondente aos nervos.

Embora seja considerada uma pioneira entre as escritoras feministas no Brasil, Chrysanthème encerra a trajetória de Lúcia com uma quebra de expectativa, que se dá mediante o encarceramento de sua liberdade e sua submissão aos padrões masculinos. Ao mesmo tempo, é possível compreender o tom mordaz que acompanha a narrativa: a enervação, doença tão similar à histeria, nada mais é que uma doença inventada, com o propósito de restringir o comportamento feminino considerado anormal. Por seu intermédio, Chrysanthème critica a visão discrepante que se tem sobre as mulheres, comparando as boas flores, como Margarida, com as más, todas doentes em seu âmago por, simplesmente, existirem fora do padrão que lhes é imposto. Sua crítica se estende da narração dos sintomas, todos característicos da persona feminina excepcional ao patriarcado, aos comentários minuciosos tecidos em relação às enervadas. Trata-se de uma moléstia descrita, apontada e problematizada pelos homens do romance, portanto, é também por eles apresentada sua cura: o casamento, o seguimento da tradição conservadora, resultando no enclausuramento de corpo e alma femininos, para que se encaixem nos moldes da dominação.

Considerações parciais

Com o principal objetivo de resgatar e analisar a vida e obra de Chrysanthème, escritora relegada ao esquecimento póstumo, tal pesquisa, ainda em etapa inicial, concentra-se em estudar o período histórico da escrita da obra, as vivências e trajetórias

designadas às mulheres e escritoras nos anos de transição entre os séculos XIX e XX, e como o absenteísmo dos escritos femininos permeia o cânone literário brasileiro. As próximas etapas da pesquisa se encarregarão de estudar, com mais aprofundamento, a temática da moléstia feminina na referida obra de Chrysanthème, com o objetivo de investigar a notável relação entre os sintomas da enervação postulados pela autora em seu romance e os sintomas da histeria, discutidos por Sigmund Freud (1856-1939), mediante o discurso médico e psiquiátrico, principais motores da construção histórica do corpo e da identidade da mulher. Para tal, os trabalhos de Ana Maria Colling (2014), Sérgio Paulo Rouanet (2004) e Santos e Salles (2016) servirão como base inicial para o estudo da histeria feminina na história e na literatura, bem como os estudos de Freud (1996, 2016) sobre a histeria e sua relação com a sexualidade feminina. Dessa forma, pretende-se elencar outras obras precedentes à escrita do romance *Enervadas*, que descrevam estudos de temperamento e/ou a criação da figura histérica/nevropata na literatura, analisando seus sintomas em consonância com aqueles apresentados em *Enervadas*, e como tal relação é construída para estabelecer a mulher como um ser altamente inclinado à insanidade mental, frágil, e principal provedor de perigo à moral vigente e aos bons costumes por meio da sua sexualidade e psiquismo (Kessamiguiemon, 2002).

A dominação sobre o corpo feminino foi legitimada ao longo da história, principalmente pela soberania patriarcal entrelaçada ao discurso médico. Ao tratar de temas evitados por outras escritoras contemporâneas de seu tempo, Chrysanthème demonstra seu descontentamento com as normas sociais exigidas para as mulheres, em ideias e reflexões modernas para tão distante período histórico (Gens, 2016; Maia, 2020). O papel da crítica feminista, ao resgatar obras e autoras como Chrysanthème e suas semelhantes, colocando em pauta a luta pelos direitos femininos aos espaços (em especial, o espaço da escrita), mostra-se constantemente válido, principalmente com a recente aproximação de tempos e ideais sombrios. Se na atualidade as vivências femininas ainda enfrentam o rastro de dominação deixado pelos homens, o desbravamento de uma escritora a dar voz aos anseios de mulheres de sua época, no longínquo início do século XX, deve ser discutido e apreciado, afinal, trata-se de representações de mulheres: as excepcionais históricas e enervadas, tecidas por uma mulher a partir de sua perspectiva e experiência como existência feminina na sociedade.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, A. “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiro)”, in A Candido. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, pp. 117-34.
- CARDOSO, R. “Introdução: modernidades ambíguas e modernismos alternativos”, in R. Cardoso. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 22-3.
- CHRYSANTHÈME. *Enervadas*. 2ª ed. Posfácio de Beatriz Resende. São Paulo: Carambaia, 2022.
- _____. “Está satisfeita com sua profissão de escritora?”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 31, 6 fev. 1938, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_06/15768>. Acesso em: 12 mar. 2024.
- _____. “Por Deus e pela pátria”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ed. 57, 13 jan. 1929, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/103730_05/28286>. Acesso em: 12 mar. 2024.
- COLLING, A. M. *Tempos diferentes, discursos iguais: a construção histórica do corpo feminino*. Dourados: Editora UFGD, 2014.
- D’INCAO, M. Â. “Mulher e família burguesa”, in M. Del Priore (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- FIGUEIREDO, E. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.
- FREUD, S. *Obras completas, volume 2: estudos sobre a histeria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GENS, R. “Cecília Vasconcelos e as modernas mulheres: a figuração de Chrysanthème”, in Anais XV Abralic: experiências literárias textualidades contemporâneas, 2016, pp. 1112-9. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491260585.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2024.
- KESSAMIGUIEMON, V. L. G. “A educação da mulher e a produção literária feminina na transição entre os séculos XIX e XX”. *TEIAS*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 5, jan./jun. 2002. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revista-teias/article/view/23915>>. Acesso em: 21 jan. 2025.

- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MAIA, M. F. “*Enervadas*, de Mme. Chrysanthème: um simulacro autobiográfico”. *Revista de Letras Juçara*, Caxias, vol. 1, n. 4, p. 59-75, jul. 2020. Disponível em: <<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2216>>. Acesso em: 16 mai. 2024.
- MIGUEL-PEREIRA, L. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Brasília: José Olympio, INL, 1973, p. 269-71.
- RAMOS, M. Q. *A tensão entre tradição e modernidade em Flores modernas e Enervadas, de Chrysanthème*. Dissertação de mestrado do curso de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=12232208>. Acesso em: 5 mai. 2024.
- RODRIGUES, P. R.; QUEIROZ, J. M. de. “Um resgate entre as primeiras escritoras brasileiras: Délia”. *Letras em revista*, [s.l.], vol. 11, n. 2, mai. 2021. ISSN 2318-1788. Disponível em: <<https://ojs.uespi.br/index.php/ler/article/view/403>>. Acesso em: 8 out. 2024.
- ROUANET, S. P. “A construção da histeria feminina em Aluísio Azevedo”, in I. Junqueira (org.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. pp. 425-44.
- SANTOS, M. A. C. M.; SALLES, V. L. R.. “O fenômeno da histeria e a visão da sexualidade feminina na literatura: realismo/naturalismo europeu”. *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, São Luís, vol. 2, n. 1, jan./jun. 2016, pp. 109-26. Disponível em: <<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultso/ciedade/article/view/4995>>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- TELLES, N. “Escritoras, escritas, escrituras”, in M. Del Priore (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 441-2.
- WANDERLEY, A. C. T. *Série Avenidas e ruas do Brasil I – Avenida Central, atual Rio Branco*. Disponível em: <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=5880>>. Acesso em: 2 nov. 2024.

Resgate de autoria feminina: *Memórias de Martha*

JULIA DAMIT ARTHUR COSTA

Sobre a autora

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma das escritoras mais reconhecidas do Brasil na virada do século XIX para o XX, sendo considerada a maior romancista de sua geração. Sua presença no cenário intelectual era notável, principalmente nos debates sobre o papel da mulher na sociedade brasileira. Seu engajamento culminou na fundação da Legião da Mulher Brasileira (1919) e na organização do Primeiro Congresso Feminino do Brasil (1922) ao lado de Bertha Lutz. Embora tenha contribuído para a formação da Academia Brasileira de Letras, não pôde ser incluída entre seus fundadores devido à exclusão de mulheres.

Criada em Campinas, com educação diferenciada, guiada pelo pai e por professores particulares, incluiu na sua formação a leitura de clássicos portugueses e, posteriormente, das grandes obras do realismo e naturalismo francês. Seu talento literário manifestou-se cedo, sendo incentivado por seu pai a partir dos 19 anos, quando passou a colaborar com a *Gazeta de Campinas*.

Embora a maioria das escritoras da época se dedicasse à poesia, Júlia optou pela prosa e pela dramaturgia. Seus primeiros textos abordavam a vida cotidiana das mulheres, consolidando-se no *Livro das noivas*, que trazia normas de conduta e organização doméstica sob uma perspectiva científica. Seus temas centrais incluíam maternidade, matrimônio, desigualdade de gênero e educação feminina, desafiando a visão tradicional que excluía as mulheres das profissões intelectuais. Suas principais obras são: *A viúva Simões* (1897), *Memórias de Martha* (1899), *A falência* (1901), *A família Medeiros* (1894) e a coletânea de contos *Ânsia eterna* (1903).

Além de escritora, Júlia foi teatróloga e cronista, mantendo uma coluna em *O Paiz*, onde abordava questões feministas e sociais. Sua trajetória demonstrou a possibilidade de uma mulher conciliar o lar com uma produção literária de alto nível, tornando-se um modelo para outras escritoras. Seu trabalho consolidou-se como um raro exemplo de uma mulher que conseguiu “viver de letras” no Brasil, deixando um legado fundamental para a literatura e para a luta pelos direitos femininos.

***Memórias de Martha*: educação feminina como superação das barreiras de gênero e classe**

Em *Memórias de Martha*, Júlia Lopes de Almeida apresenta a trajetória de uma jovem de classe média baixa que, diante das dificuldades impostas por sua condição social e pela rigidez dos padrões de beleza femininos da época, encontra na educação um meio de ascensão e emancipação. Narrada em primeira pessoa, a obra segue o amadurecimento da protagonista, explorando sua crescente consciência de classe e gênero.

Desde a infância, Martha percebe sua exclusão social, especialmente ao comparar-se a figuras como Lucinda, que representa o ideal feminino burguês. Ao longo da narrativa, sua percepção de si mesma evolui, passando pela desilusão amorosa com Luiz, que reforça sua compreensão sobre os limites impostos às mulheres que não se encaixam nos padrões estéticos dominantes. Diante da impossibilidade de ascender pelo casamento, como era comum para as mulheres da época, Martha volta-se para a educação como meio de transformação pessoal e social.

A luta feminista no Brasil e a educação feminina caminharam juntas, refletindo a busca das mulheres por autonomia e reconhecimento social. Desde o século XIX, escritoras como Nísia Floresta e Joana Manso reivindicaram o direito à leitura e à escrita, desafiando a ideia de que as mulheres deveriam se limitar ao lar. No século XX, figuras como Bertha Lutz defenderam o acesso ao ensino superior e a inclusão da “história feminina” nos currículos escolares.

Essa trajetória dialoga diretamente com a obra de Júlia Lopes de Almeida, que, em *Memórias de Martha*, denuncia a precariedade da educação feminina e sua limitação à formação para o casamento, rompendo com o destino tradicionalmente reservado às mulheres. Ao dar protagonismo a uma personagem feminina que busca

sua independência intelectual e financeira, a autora expõe como a falta de instrução restringia a autonomia das mulheres e perpetuava a desigualdade social. Assim, a história da educação feminina no Brasil, marcada pela luta feminista, reforça a crítica de Júlia Lopes à exclusão intelectual das mulheres e à necessidade de um ensino que lhes permita maior participação na sociedade.

A narrativa autobiográfica como estratégia literária

A narrativa de *Memórias de Martha* insere-se na tradição do romance ao adotar a primeira pessoa, mas inova ao garantir que a voz da protagonista não seja substituída por um narrador externo. Estruturada a partir das memórias da personagem Martha, a obra assume um tom íntimo e pessoal, aproximando o leitor de suas vivências e dilemas.

A memória, elemento central da narrativa, impulsiona o enredo e funciona como um testemunho da experiência feminina, permitindo que a trajetória de Martha seja contada sob sua própria perspectiva. Essa abordagem utiliza como desenvolvimento de enredo uma relação causal entre o passado e o presente, tornando a construção da personagem mais coesa e realista. Ao rememorar sua infância, seus sonhos e os desafios enfrentados ao longo da vida, Martha não apenas constrói sua identidade, mas também questiona os papéis sociais impostos às mulheres, especialmente em relação à educação, ao casamento e à independência financeira.

A linguagem clara e acessível, característica do realismo como estratégia narrativa, reflete a origem da protagonista e facilita uma reflexão crítica do leitor sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres. Além disso, a descrição detalhada do tempo e do espaço cria um efeito de verossimilhança que aproxima ficção e experiência vivida, tornando-se uma ferramenta para questionar os moldes patriarcais da sociedade. O romance também explora o individualismo moderno ao aprofundar a interioridade da protagonista e sua ambição, distanciando-se de um simples panfleto moralizante e permitindo ao leitor uma experiência mais imersiva e reflexiva.

Assim, *Memórias de Martha* utiliza o viés autobiográfico como um recurso narrativo e estético, mas também como um meio de dar visibilidade à experiência feminina. A obra não apenas retrata a condição da mulher na sociedade, mas também

influencia uma reflexão do público, ampliando as possibilidades e aspirações femininas por meio da literatura.

A construção da personagem Martha se destaca pela sua evolução psicológica e pela descrição de sua experiência individual. A obra utiliza a memória autobiográfica como fio condutor, progredindo o enredo por meio da subjetividade da protagonista e enfatizando sua voz feminina. Esse recurso aproxima o leitor da personagem, permitindo um envolvimento direto com suas emoções, ambições e desafios.

Desde a infância, Martha nutre o desejo de ser professora, impulsionado por sua imaginação e futuramente por seus anseios de independência financeira. A trajetória da personagem reflete um processo de amadurecimento, no qual suas escolhas são determinadas por uma relação causal entre passado e presente. O cargo de mestra, por exemplo, é uma consequência de sua trajetória que inicialmente foi fomentada pela imaginação, devido a sua ambição de criança em ter uma vida melhor, logo, a jovem se dedica aos estudos. Porém, posteriormente, tal ambição torna-se sua única alternativa, ao tomar consciência, com a maturidade, dos padrões estéticos que a oprimiam e que eliminavam a sua esperança de uma ascendência social por meio do matrimônio.

Por meio da riqueza de detalhes na caracterização da protagonista e de seu contexto, ela, então, difere-se das personagens genéricas presentes em algumas narrativas anteriores ao gênero romance, pois Martha é retratada com complexidade psicológica, refletindo os dilemas reais enfrentados pelas mulheres de classe média baixa. Suas aspirações e medos dialogam com as pressões sociais da época, especialmente no que diz respeito ao papel feminino no casamento e no mercado de trabalho.

Dessa forma, a narrativa não apenas constrói Martha como uma personagem verossímil e multifacetada, mas também utiliza sua trajetória para despertar no leitor uma reflexão crítica sobre a condição da mulher na sociedade. A relação entre sua experiência passada e suas conquistas futuras reforça a influência da memória e da educação na busca por autonomia, tornando-a uma protagonista emblemática dentro da ficção realista e feminista de sua época.

Em *Memórias de Martha*, o espaço e o tempo são elementos fundamentais para o desenvolvimento psicológico da protagonista. A obra adota uma escala temporal minuciosa, conferindo profundidade à experiência cotidiana de Martha. A narrativa acompanha sua evolução desde a infância até a fase adulta, marcando as transformações de sua personalidade, desejos e desafios. O tempo no romance está diretamente associado

ao amadurecimento da personagem. Na infância, Martha se vê assombrada por fantasias criadas por sua imaginação após a morte de um vizinho, revelando seus medos infantis. Na adolescência, vivencia sua primeira paixão e, ao mesmo tempo, começa a sentir a pressão social pelo casamento, imposta por sua mãe. Com o tempo, suas ambições evoluem: inicialmente, vê a educação como um meio de ascensão social e conforto material, mas, ao amadurecer, confirma que a formação acadêmica é sua única alternativa para alcançar a independência financeira. Assim, a narrativa utiliza a passagem do tempo não apenas para estruturar os acontecimentos, mas para construir uma protagonista cujas transformações psicológicas refletem os dilemas femininos da época.

O espaço na obra também desempenha um papel crucial, muitas vezes simbolizando as pressões sociais enfrentadas por Martha. Um exemplo significativo é a cena do espelho, na qual a protagonista, ao se comparar com Lucinda, uma jovem dentro dos padrões de beleza convencionais, sente-se inferiorizada. A filha mais nova, de forma intencional, exibe todos os pertences que encantam a jovem Martha. Entretanto, sua maldade é evidente quando a caçula coloca ambas de frente para o espelho. Há uma comparação de padrão de beleza que fez a narradora se sentir humilhada:

Ela, muito alva, corada, olhos rasgados e brilhantes de alegria e de orgulho, o vestido claro, curto, bibe branco bordado, meias pretas esticadas por cima dos joelhos. Eu, pálida, o cabelo muito liso, feito em uma trança apertada, as pernas magras, as meias de algodão engilhadas, o vestido de lã cor de havana, muito comprido e esgarçado, os sapatos duraque rotos! (Almeida, 1899, p. 17).

O espaço opressor da casa de Lucinda, marcado por artefatos de alto valor, como renda, seda, bonecas de porcelana e caxemira, reforça a percepção de inadequação de Martha, demonstrando como os padrões estéticos e sociais impõem uma violência silenciosa às mulheres. Esse episódio se torna um marco em sua trajetória, pois é a partir dessa exclusão social que ela decide investir na educação como forma de ascensão.

Além disso, o romance destaca a relação entre espaço e contexto social por meio de cenas que revelam a desigualdade e os desafios enfrentados pelas mulheres.

O encontro de Martha com uma antiga colega de escola, por exemplo, ilustra sua perplexidade diante do desabafo da amiga, uma mulher considerada bela segundo os padrões estéticos da sociedade, evidenciando as limitações impostas às mulheres e suas diferentes formas de lidar com elas. A construção minuciosa dos espaços e diálogos permite que a narrativa explore essas tensões sem recorrer a discursos explícitos, deixando que o próprio cotidiano das personagens revele as opressões sociais.

Dessa forma, *Memórias de Martha* utiliza o tempo e o espaço como elementos estruturais da narrativa e ferramentas para aprofundar a experiência individual da protagonista. A passagem do tempo acompanha sua evolução psicológica, enquanto os espaços refletem as barreiras sociais e culturais que moldam sua trajetória.

Dilemas da protagonista: educação, feiura e resistência

Vimos que a educação em *Memórias de Martha* surge como um elemento central na trajetória da protagonista, funcionando tanto como um desejo de ascensão quanto um meio de resistência à estrutura patriarcal que restringe as mulheres ao espaço doméstico. Martha, ao perceber sua condição social e a limitação imposta à sua classe e gênero, encontra nos estudos a possibilidade de transformação e independência. No entanto, a precariedade da educação feminina no período é um obstáculo significativo, pois o ensino para mulheres era voltado exclusivamente para a formação moral e doméstica, preparando-as para o casamento e a maternidade. Júlia Lopes de Almeida, ao construir uma personagem que reivindica o direito à instrução como forma de emancipação, insere-se no debate feminista. Assim, a narrativa de Martha não apenas denuncia a exclusão intelectual das mulheres, mas também reforça a importância da educação como ferramenta de autonomia, mostrando que, sem acesso ao conhecimento, as mulheres permaneciam subordinadas a um sistema que lhes negava qualquer possibilidade de autodeterminação. Além disso, a dificuldade de ascensão social enfrentada pela protagonista evidencia um problema estrutural que atinge diversas camadas da população brasileira, persistindo até os dias atuais.

Nesse sentido, a feiura e a condição de classe baixa de Martha estão intrinsecamente ligadas ao seu desejo de emancipação. Se, por um lado, a educação representa um caminho alternativo para sua independência, por outro, a impossibilidade de

um casamento vantajoso reforça ainda mais sua necessidade de buscar autonomia por outros meios. No romance, a feiura da protagonista não é apenas uma característica física, mas um elemento narrativo fundamental que desafia os padrões estéticos e as convenções sociais da época. A personagem principal, descrita como fora dos ideais de beleza vigentes, enfrenta a rejeição matrimonial e a marginalização dentro da sociedade patriarcal, o que reforça a concepção tradicional de que a mulher deveria ser, antes de tudo, um objeto de desejo. Essa construção dialoga com a longa tradição antifeminina do Ocidente, que, desde a Antiguidade até o Barroco, associou a feiura feminina a vícios morais, perversidade e desvio dos papéis femininos normativos. A estética clássica e cristã reforçou essa visão, estabelecendo que a verdadeira beleza da mulher estaria ligada à virtude e à submissão, enquanto o desvio desses padrões era frequentemente ridicularizado ou demonizado.

No entanto, a narrativa de Júlia Lopes de Almeida rompe com essa tradição ao conferir protagonismo a uma mulher considerada feia e que não se submete às expectativas sociais. Como Ortensio Lando já questionava no Renascimento, a feiura pode ser uma aliada da castidade e da reflexão, livrando a mulher da objetificação (Lando *apud* Eco, 2007, p. 167). Em *Memórias de Martha*, a protagonista usa sua condição para buscar independência e autonomia intelectual, contrariando a ideia de que apenas a beleza poderia garantir um lugar para a mulher na sociedade. Dessa forma, a obra não apenas critica os padrões estéticos impostos às mulheres, como reivindica um novo espaço para a mulher feia: aquele da subjetividade e da autodeterminação.

A narrativa de Júlia Lopes de Almeida desafia a dominação masculina e a imposição simbólica que restringe as mulheres a papéis sociais predeterminados. A protagonista, assim como outras figuras femininas na obra, encarna diferentes formas de resistência contra o que Bourdieu, em *A dominação masculina* (1998), descreve como violência simbólica, ou seja, a internalização das estruturas de dominação como algo natural e inevitável.

Desde a infância, Martha percebe que seu corpo e comportamento são objetos de julgamento e controle, um reflexo do que Bourdieu aponta ao afirmar que “todo o trabalho de socialização tende [...] a impor-lhe limites, todos eles referentes ao corpo” (Bourdieu, 1998, p. 37). A educação que recebe ensina-lhe a submissão e o silenciamento, incorporando na personagem o que o sociólogo descreve como um aprendizado silencioso da moral feminina. Entretanto, ao contrário do que se espe-

ria, Martha questiona essas regras ao buscar um caminho que não seja ditado pela aceitação masculina.

Além de Martha, outras mulheres na narrativa revelam diferentes respostas à ordem social androcêntrica. A figura de sua mãe, por exemplo, personifica a adesão dóxica mencionada por Bourdieu, pois internaliza e reforça os valores patriarcais, transmitindo à filha a ideia de que a obediência e a renúncia à própria vontade são qualidades femininas essenciais. Essa naturalização da dominação é exemplificada na obra pelo incentivo materno para que Martha aceite seu destino de se casar. Mesmo com todo o apoio da mãe, Martha nega de primeira e justifica que sua posição agora como professora lhe dava uma independência, logo não precisaria se casar. Sua mãe, preocupada com a condição de sua filha, deixada no mundo sem marido, tenta mudar sua opinião. Esse desespero deixa clara a necessidade do casamento para uma mulher nesse período, mesmo com trabalho e condições de se manter sobrevivendo sozinha, ainda era necessário estar “nos cuidados” de um homem (como fica clara essa necessidade de proteção quando a mãe de Martha menciona que não queria deixá-la só “num mundo tão perverso como este”), tanto por privilégios financeiros quanto sociais, pois uma mulher casada é sempre bem-vista em sociedade. Até hoje existe um certo julgamento para as mulheres que se mantêm solteiras, mesmo com toda oportunidade de conquistar uma condição favorável e cheia de privilégios. A mulher “solteirona” é julgada como infeliz: “A reputação da mulher é essencialmente melindrosa. Como cristal puro, o mínimo sopro a enturva” (Almeida, 1899, p. 145).

Mesmo sem se conformar com essa posição, Martha cede ao pedido da mãe, pois, apesar de sua autonomia financeira, ainda precisava se submeter às normas tradicionais da época, devido à opressão que existia à mulher solteira. Embora essa decisão reforce o papel de gênero descrito por Bourdieu, a obra ainda busca incentivar a educação feminina em um período de grande resistência à instrução das mulheres.

O tratamento da feiura da protagonista também se insere nesse debate sobre dominação simbólica. Como destaca Bourdieu, a visão que as mulheres constroem sobre si mesmas muitas vezes reflete os padrões de beleza impostos pelos dominadores, levando à autodepreciação (Bourdieu, 1998, p. 46). E mesmo que a feiura de Martha não se torne um obstáculo para sua emancipação, mas uma condição que a livra da objetificação, ainda sim a protagonista sofre devido à violência simbólica que existe nos padrões de beleza.

Outro aspecto fundamental da obra é o contraste entre as personagens. Clara Sylvestre, colega de infância de Martha, é descrita como alguém dentro dos padrões estéticos da época. Anos depois, ao reencontrar Martha, a narrativa sugere que Clara tornou-se uma acompanhante de luxo, evidenciando como a mulher bela também pode ser objetificada e levada a um destino infeliz.

A mãe de Martha é outra figura central na obra. Sem acesso à educação e viúva desde cedo, ela vive em uma condição precária, sem oportunidades para mudar sua realidade. Sua luta diária se concentra na sobrevivência e no cuidado da filha. A figura materna é um tema recorrente, pois, após anos de esforço, a mãe de Martha cumpre seu papel ao orientar a filha a buscar educação e um casamento, falecendo ao final da obra.

Outra personagem que vive em situação de miséria é a vizinha Carolina. Na infância, sustentava-se com trabalho doméstico e, após o casamento, continuou sendo explorada pelo marido, sem perceber que sua vida poderia ser diferente. Sua trajetória ilustra como a falta de informação pode aprisionar mulheres em ciclos de exploração e submissão.

Dessa forma, *Memórias de Martha* oferece um retrato crítico da sociedade patriarcal e dos mecanismos que perpetuam a subordinação feminina. A narrativa evidencia como a ordem social molda os corpos, os gestos e as aspirações das mulheres, mas também aponta caminhos de resistência. Martha e outras personagens femininas da obra demonstram que, mesmo diante da imposição de normas que buscam limitar suas escolhas, é possível encontrar brechas para a autonomia e a libertação.

A construção social do corpo feminino, amplamente explorada na obra, se insere em um contexto histórico no qual o consumo e os padrões estéticos passaram a exercer um papel fundamental na disciplina e no controle da mulher. Durante a Belle Époque, a cultura do luxo e da ostentação feminina não se limitava apenas às elites, mas permeava todas as classes sociais através de modelos idealizados propagados pelo cinema, pela publicidade, pela moda e, posteriormente, rádio.

Martha atravessa um universo no qual a aparência se torna um critério definidor de status e aceitação social. A ideia de que “a aparência se torna o cartão de apresentação, legitimando sua aspiração aos bens e às posições” (Sevcenko, 1998, p. 538) está refletida na maneira como ela e outras mulheres da narrativa se veem obrigadas a investir incessantemente na própria imagem. A moda se impõe como um dispositivo de distinção e padronização, transformando objetos de desejo em símbolos de sofisticação e feminilidade.

A influência do cinema na construção da subjetividade feminina também é evidente. Com o período de transição para o cinema falado, as “estrelas de Hollywood” impunham padrões de beleza inalcançáveis, estimulando o consumo como meio de ascensão social. Em *Memórias de Martha*, as personagens femininas experimentam o impacto desse imaginário, internalizando a necessidade de se moldar a essas expectativas.

A publicidade e a moda parisiense, por sua vez, reforçavam essa imposição do consumo como via de pertencimento social. O uso de chapéus pelas mulheres seguia regras determinadas por fatores como idade, estado civil, classe social e a posição do pai ou do marido, evidenciando como o corpo feminino era regulado por códigos que iam além da moda e influenciavam também o comportamento. As personagens femininas da obra estão, portanto, inseridas nesse jogo de aparências, onde cada escolha estética não é apenas uma questão de gosto, mas uma imposição social.

A partir dos anos 1960, a televisão, ao completar esse ciclo, passa a influenciar a vida das pessoas, consolidando padrões que disciplinam o corpo e a conduta feminina. Dessa forma, o corpo da mulher não apenas se torna um espaço de controle simbólico, como um terreno de exploração comercial, no qual o consumo e o desejo são constantemente estimulados para perpetuar a hierarquia de gênero e a imposição da feminilidade como uma construção socialmente regulamentada.

O percurso da personagem Martha ao longo da narrativa evidencia os paradoxos da condição feminina no contexto social em que está inserida. Apesar de conquistar uma autonomia financeira e intelectual rara para as mulheres de sua época, sua trajetória é constantemente atravessada pelas imposições sociais que associam o destino feminino ao casamento como forma de segurança. Sua mãe, figura que representa tanto o sacrifício materno quanto a reprodução dos valores dominantes, reforça essa ideia ao temer pelo futuro da filha em um mundo que não oferece proteção para mulheres solteiras.

O desfecho da obra, marcado pelo falecimento da mãe, carrega um simbolismo ambíguo: ao mesmo tempo que representa o fim de uma geração que lutou para garantir à filha melhores condições de vida, também sela a pressão social que recai sobre Martha. Mesmo com seus esforços por independência, ela se vê diante da necessidade de se conformar ao matrimônio como forma de segurança. O final, portanto, não apenas reafirma as barreiras impostas às mulheres que buscavam liberdade, senão que

destaca o peso da tradição, evidenciando como a luta feminina pela autonomia esbarra nos limites estruturais da sociedade patriarcal.

Reflexo no contemporâneo: entre a resistência e a reafirmação dos padrões

A feiura, tradicionalmente vista como um desvio dos padrões estéticos convencionais, tem sido reinterpretada como um elemento de contestação na moda contemporânea. O movimento *ugly fashion*, que ganhou força com marcas de alta costura como a Balenciaga, propõe uma desconstrução dos ideais de beleza hegemônicos ao explorar a estética do estranho e do inusitado. Essa tendência também se configura com uma subcultura que questiona a imagem feminina historicamente moldada para atender ao olhar masculino, desafiando a associação entre beleza, feminilidade e submissão.

O questionamento do belo na tendência atual se assemelha, de certa forma, ao tratamento da feiura no período barroco, especialmente no que diz respeito à construção da figura feminina. Assim como a *ugly fashion* busca evidenciar aspectos que fogem do padrão estético normativo, na arte em geral o uso da figura do disforme e do extravagante como algo expressivo em oposição ao belo é bastante recorrente. No entanto, assim como fica explícito na moda, o mercado absorve essa tentativa de subversão, resultando numa distorção dos valores reais. A indústria do consumo, sempre ávida por novas formas de exploração comercial, transforma a rebelião estética em mercadoria, ressignificando o feio como algo desejável dentro dos limites do mercado.

Outro exemplo de tendência contemporânea problemática que envolve a busca da feiura como estética é a *succubus girl*, caracterizada por uma aparência deliberadamente cadavérica, com sobrancelhas descoloridas e maquiagem no estilo gótico. Inspirada na ideia de afastamento do olhar masculino, no entanto, a linha entre a desconstrução dos padrões e sua continuação é tênue. A *succubus girl aesthetic* acabou sendo associada a uma aparência cadavérica, remetendo à problemática similar à tendência *heroin chic* dos anos 1990, na qual a magreza extrema era romantizada, além disso, há um paradoxo no termo *succubus*, pois o termo tem o significado de uma entidade que seduz os homens. Por isso, há também um questionamento se essa tendência na realidade não seria uma hipersexualização da mulher.

Assim, as tendências atuais levantam uma questão fundamental: as mulheres estão de fato subvertendo os padrões impostos ou apenas migrando para outra forma de controle estético? Se, por um lado, há uma tentativa de reapropriação da feiura como resistência ao ideal de beleza hegemônico, por outro, essa tendência muitas vezes reforça normas igualmente opressoras, transformando-se em um novo modelo de consumo. A repetição desse ciclo evidencia que, mesmo nas tentativas de ruptura, a estética feminina continua sendo um campo de disputa, onde a noção de escolha se vê constantemente mediada pelas estruturas do mercado e do olhar social.

A obra de Júlia Lopes de Almeida permanece relevante no contexto contemporâneo ao dialogar com a recente ascensão do conservadorismo entre jovens mulheres da geração Z, manifestada no movimento das *trad wives* (“esposas tradicionais”). Assim como a protagonista Martha, que mesmo conquistando sua independência financeira ainda se viu pressionada a aceitar o matrimônio como única segurança social possível para uma mulher, muitas jovens atualmente são seduzidas pela ideia de que a felicidade feminina está atrelada ao modelo de esposa submissa.

O movimento das *trad wives* surge nas redes sociais, especialmente no TikTok e Instagram, promovendo a figura da mulher que abdica da vida profissional para se dedicar exclusivamente ao lar e ao marido. Essa narrativa, que remete aos ideais da década de 1950, romantiza a dependência financeira e reforça a cultura patriarcal, fazendo eco ao contexto histórico no qual *Memórias de Martha* foi escrito. A presença da mãe de Martha como uma figura que teme a solidão e a insegurança da filha sem um casamento reflete uma pressão social que, apesar dos avanços femininos, ainda persiste sob novas roupagens.

A renovação desses padrões tradicionais pode ser interpretada como uma reação às conquistas femininas e às pressões do mundo moderno. Mulheres jovens, diante da incerteza econômica e da sobrecarga de responsabilidades, podem ver no modelo da *trad wife* uma solução para escapar das exigências profissionais e sociais. No entanto, a romantização da submissão ignora os perigos da dependência financeira e emocional, reafirmando a objetificação feminina.

O resgate dessas ideologias conservadoras também reflete um desejo da sociedade patriarcal de reafirmar seu controle sobre a mulher. O patriarcado sempre se estruturou na subordinação feminina, baseando-se na necessidade de domínio masculino. Mesmo quando avanços sociais permitem às mulheres maior autonomia, o sistema reinventa-se

para mantê-las dentro de padrões que reforcem sua dependência. O discurso atual das *trad wives* pode ser visto como uma nova roupagem desse mesmo mecanismo de controle.

Portanto, *Memórias de Martha* continua sendo uma obra essencial para compreender a dinâmica entre liberdade feminina e pressão social, evidenciando que, apesar das conquistas feministas, ainda há desafios para garantir que a escolha da mulher seja, de fato, autônoma. O retorno das ideias tradicionalistas por meio das redes sociais demonstra que o patriarcado persiste, ressignificando discursos para continuar influenciando as mulheres e limitando suas possibilidades de vida.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, J. L. de. *Memórias de Martha*. Sorocaba: Casa Durski, 1899.
- _____. “Os porcos” in *Ânsia eterna*. 2ª ed. Brasília: Senado Federal, 2020, pp. 41-6.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- DE LUCA, L. “O ‘feminismo possível’ de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)”. *Cadernos Pagu*, n. 12, 1999, p. 275-99.
- DUARTE, C. L. “O cânone literário e a autoria feminina”, in N. Aguiar (org.). *Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1997, pp. 86-94.
- ECO, U. *História da feiura*. Rio De Janeiro: Record, 2007.
- FAEDRICH, A. “Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas”. *Letrônica*, vol. 11, n. 3, 19 out. 2018, p. 164.
- _____.; FANINI, M. A. Entrevista com os netos de Júlia Lopes de Almeida. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 30, n. 4, 22 dez. 2020, pp. 315-28.
- SANTOS, J. P. R. *Redescobrimos os contos de Júlia Lopes de Almeida*. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre//anais/escrita-e-critica-literaria-nobrasil/assets/edicoes/2018/arquivos/17.pdf>>.
- SEVCENKO, N. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio”. *História da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VIDI, T. S.; GABRIELE, P. “A mulher como objeto de consumo: uma análise da relação da objetificação feminina com os indicativos de feminicídio no Brasil”. *Revista da Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo*, vol. 28, n. 2, 2022, p. 14.
- WATT, I. *A ascensão do romance*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.
- WOOLF, V. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.

Tecendo presenças: as redes de sociabilidade de Júlia Lopes de Almeida

FLÁVIA MARÇAL MESLIN MATTOS

“Malhas de dois tamanhos”

Por muitos anos a figura feminina foi excluída das notícias, dos periódicos e ciclos intelectuais brasileiros. Raríssimos eram os espaços discursivos ocupados por mulheres, já que por muito tempo as burguesas estiveram isoladas dentro de suas casas, excluídas do espaço exterior, que era destinado aos homens (e mulheres pobres que não tinham outra opção senão trabalhar para sobreviver). A exclusão se estendia às esferas políticas e econômicas. Elas estavam ausentes não somente dos jornais, mas os arquivos públicos e relatos historiográficos também perpetuavam a invisibilidade feminina. Os arquivos privados, as cartas familiares e os diários íntimos eram os locais onde era possível encontrar suas narrativas.

Durante o Brasil Colônia, Portugal considerava a educação feminina um assunto de pouca ou nenhuma importância. A primeira escola em terras lusitanas voltada para meninas foi fundada em 1782, em um convento. Apesar disso, essa inovação demorou a chegar ao Brasil. Sobre isso já comentava Debret em 1825:

Desde a chegada da corte ao Brasil tudo se preparara, mas nada de positivo se fizera em prol da educação das jovens brasileiras. Esta, em 1815, se restringia, como antigamente, a recitar preces de cor e a calcular de memória, sem saber escrever nem fazer as operações. Somente o trabalho de agulha ocupava seus lazeres, pois os demais cuidados relativos ao lar são entregues sempre às escravas (Leite *apud* Ferreira, p. 7).

Quando houve a vinda da Corte portuguesa para o Brasil, as mulheres de classes altas e médias permaneciam reclusas em seus lares, apenas supervisionando as negras ou se entretendo com bordados e receitas de doces. Pouquíssimas vezes eram vistas nas ruas e, até mesmo para ir à igreja, o faziam muito cedo.

A partir do início do século XIX, começamos a perceber no Brasil uma embrionária percepção da mulher enquanto sujeito de direito e a importância de que lhe fosse garantida uma boa educação. Algumas imagens femininas nas páginas dos jornais e revistas, ora refletindo o conservadorismo da mentalidade do período, ora construindo novos sentidos e ecoando novas vozes.

O jornal é um espaço de construção da subjetividade e da sociabilidade. Ele nos fornece indícios de que, aos poucos, a sociedade brasileira começava a valorizar a educação feminina. Vejamos como exemplo um anúncio de jornal publicado em dezembro de 1812:

D. Catharina Jacob toma a liberdade de fazer ciente ao Público, que ela tem estabelecido uma Academia para instrução de Meninas na rua da Lapa, defronte da Ex.ma Duquesa, em que ensinará a ler, escrever e falar as línguas Portuguesa, e Inglesa Gramaticalmente; toda a qualidade de costura e bordado, e o manejo da casa. Está esperançada que, em consequência do seu cuidado, e atenção na educação, Religião e Moral, merecerá eternamente a proteção dos Pais, parentes, e pessoas, que lhe confiarem esta honra: cada menina trará a cama completa, três toalhas de mãos, um talher completo, e copo de prata, pagarão por cada menina dezoito mil réis por mês, sendo a quartéis adiantados. Igualmente todas as pessoas, que quiserem, que as suas Meninas aprendam Música, Dança, e Desenho, será pago à parte [...] (*Gazeta do Rio de Janeiro*, 16 dez. 1812, *apud* Ferreira, p. 11).

Este mesmo anúncio é publicado novamente algum tempo depois e, quatro meses após a fundação da escola, a proprietária informa que a princesa Carlota demonstrou interesse pela instituição e permitiu que as alunas usassem uma medalhinha

com sua imagem. Para um leitor atual, o anúncio pode não significar nada, mas ele simboliza um reflexo do princípio de uma mudança na concepção da identidade da mulher. Discretas brisas de mudança começavam a soprar.

Considerando que o século XIX foi um período de inúmeras transformações culturais, científicas, políticas e sociais, observar a imprensa desse período é encontrar um reflexo da sociedade e seus valores em mutação. A relação entre jornalismo e literatura se reforça nesse momento. Podemos perceber a busca por uma identidade nacional, apartada de Portugal: o Romantismo teve grande participação nisso. A publicação de folhetins nos jornais fez crescer a influência dos escritores. Os periódicos se tornavam cada vez mais cotidianos na vida das pessoas alfabetizadas.

Os folhetins foram um sucesso tão grande que chegou-se até a pensar que o livro poderia acabar. Não era raro que uma obra só viesse a ser publicada no formato de livro se tivesse alcançado sucesso enquanto folhetim. *O guarani*, *A viuvinha*, *Memórias de um sargento de milícias*, *Quincas Borba*, *A mão e a luva*, *Iaiá Garcia*, *Memórias de Martha*, *Correio da roça* e muitos outros textos foram originalmente publicados como folhetins antes de virarem livros.

Desde 1870, uma significativa parcela da imprensa já havia sido cativada por ideias republicanas e abolicionistas. Não raro, a imprensa questionava e colocava em xeque instituições sociais como a escravidão, a monarquia, o latifúndio.

Assim, no período finissecular a imprensa colaborou para delinear uma nova identidade feminina, que até aquele momento era restrita ao lar. Inspirada nas novidades da Europa, surge nesse período a imprensa feminina, abrindo uma pequena brecha para as mulheres se expressarem. A relação entre literatura e imprensa feminina era bastante próxima, fazendo com que as mulheres pudessem começar a ter alguma chance de traçar suas próprias redes de sociabilidade e divulgação de ideias.

A nova identidade feminina que começava a ser desenhada pela imprensa tinha por objeto uma mulher burguesa, urbana, estudada, um pouco mais ativa nas tomadas de decisão em seus meios — embora os papéis sociais continuassem mantidos. Cartas, diários íntimos, gêneros que estavam relacionados à vida privada ganharam força naquele momento. Júlia Lopes de Almeida, acompanhando a tendência, escreveu *Memórias de Martha* e posteriormente *Correio da roça*, romance epistolar.

A maternidade foi usada como estandarte e passou a ser divulgada como a maior virtude feminina, uma grande missão. O patriotismo forneceu o embasamento

para esse movimento: a educação feminina deveria ser valorizada porque as mulheres precisavam estar bem-preparadas para a função patriótica de educar e preparar melhor as crianças que seriam o futuro da nação. A enunciação da mulher enquanto sujeito se desenha na imprensa a partir dos espaços sociais que lhes eram reservados: a obrigação de ser uma boa dona de casa, aquela que mantém sua casa em ordem, a obrigação de educar os seus filhos, criar um ambiente agradável para manter o marido dentro de casa. Há a consolidação desse imaginário social acerca dos papéis que a mulher deveria desempenhar.

A despeito disso, os discursos não são unânimes e homogêneos. Eles se sobrepõem, são muitas vezes conflitantes, havendo alguns rearranjos e novas formações discursivas em relação ao papel que a mulher deveria exercer. O periódico *A Família* é um bom exemplo disso: apesar de diversas vezes ter adotado um discurso conservador, ocasionalmente publicava também colunistas que defendiam o sufrágio feminino, como podemos conferir no trecho a seguir, de 1890, onde a autora trata do parecer dos constituintes, desfavorável ao voto feminino:

[...] claro está que as nossas aptidões não podem ser delimitadas pelos preconceitos de sexo, principalmente nos casos em que tenhamos de afirmar a nossa soberania pelo direito de voto. O direito de votar não pode, não deve, não é justo que tenha outra restrição além da emancipação intelectual, da consciência do ato, da faculdade de discriminação. Ainda mesmo — o que não admito — que não tenhamos o direito de ser votadas, devemos possuir o de voto, isto é, o da livre escolha daqueles que sejam chamados a reger os destinos da sociedade em que vivemos, e que alentamos com a vida e educação de nossos filhos (Bicalho *apud* Ferreira, p. 14).

Defender a maternidade como suprema missão feminina enquanto pauta feminista hoje pareceria um contrassenso, mas o contexto à época era completamente diferente. O feminismo enquanto movimento era recente e muito distinto do que conhecemos hoje. A maternidade, que hoje é alvo de questionamentos pelos progressistas, à época era uma bandeira levantada pelas mais libertárias. De acordo com o

imaginário do período, o papel da mulher enquanto formadora e educadora em seu lar era o que lhe fortaleceria e aumentaria seu poder no âmbito doméstico, ressaltando sua possibilidade de intervir de forma moralizadora na sociedade. Júlia Lopes de Almeida, a maior romancista da Belle Époque tropical, parecia estar em sintonia com essa linha — vejamos esse trecho publicado na revista *A Mensageira*:

Os povos mais fortes, mais práticos, mais ativos, e mais felizes são aqueles onde a mulher não figura como mero objeto de ornamento; em que são guiadas para as vicissitudes da vida com uma profissão que as ampare num dia de luta, e uma boa dose de noções e conhecimentos sólidos que lhe aperfeiçoem as qualidades morais. Uma mãe instruída, disciplinada, bem conhecedora dos seus deveres, marcará, funda, indestrutivelmente, no espírito do seu filho, o sentimento da ordem, do estudo e do trabalho, de que tanto carecemos (Almeida, 1987).

Na escrita jornalística de fim de século podemos observar esse processo de construção de subjetividade feminina e rearranjos em relação à sua função social.

Aquele que detém o discurso detém o poder — nesse momento histórico pudemos assistir a uma abertura gradual de um espaço para vozes femininas. Mais do que ecoar discursos, podemos compreender a imprensa como uma verdadeira rede de sociabilidade que se tece e forja uma mudança cultural e social.

De acordo com Michele Fanini (Fanini, 2016, p. 26), as escritoras ainda no final do século XIX e início do XX eram discriminadas nos círculos intelectuais, que normalmente eram ocupados por homens, a exemplo de cafés e saraus (que se estendiam para bares e pelas ruas madrugada adentro: locais e horários inapropriados para moças decentes, segundo a lógica patriarcal). Com isso, elas tiveram que criar e oportunizar locais onde pudessem debater literatura, arte, política. Um desses locais foi o Salão Verde, na casa de Júlia Lopes e Filinto de Almeida (o casal “Julinto”, como um pseudônimo que eles mesmos adotaram). Seus encontros e saraus eram frequentados por intelectuais como Olavo Bilac, Alberto Nepomuceno, Júlia Cortines, Maria Clara da Cunha Santos e os irmãos Aluísio e Artur Azevedo (Fanini, 2016, p. 26).

Júlia Lopes de Almeida, renomada autora finissecular brasileira, conseguia de alguma forma “furar a bolha” masculina, que rejeitava mulheres no papel de escritoras e influenciadoras de opinião. De que maneira a escritora conseguia se fazer ler e ouvir? Como ela conseguia divulgar suas obras?

Um fator de peso para o sucesso da autora é que ela teve o privilégio de nascer em uma família de educadores com influência no meio jornalístico. O acesso a esse capital social foi possibilitado a ela desde cedo, ainda mais pelo fato de que seu pai, contrariando a expectativa das famílias mais conservadoras, incentivava o hábito da escrita junto às suas filhas. Ter nascido em um lar de professores/jornalistas certamente já facilitou bastante a trajetória de Júlia enquanto escritora. Porém, apenas esse fato isolado não seria suficiente para proporcionar o sucesso que ela experimentou.

Ao observarmos o acervo pessoal de cartas trocadas entre Júlia e seu esposo e entre Júlia e editores (Rocha, p. 61), podemos identificar um ritmo de trabalho acentuado e constante no que diz respeito à escrita de novas obras, revisão de textos antigos e divulgação e circulação dos seus escritos. Outro fator relevante que se depreende da leitura dessas cartas é o fato de que, para além do amor e admiração mútua, o matrimônio de Júlia Lopes e Filinto de Almeida se constituía em um relacionamento de incentivo profissional, permitindo que a escritora acessasse determinados ciclos intelectuais e editoriais que a princípio seriam vetados a mulheres. Filinto atuou como um intermediário e um divulgador da obra de sua mulher, promovendo-a entre seus congêneres e procurando fornecer condições para um alcance cada vez maior.

Em uma correspondência integrante do acervo da ABL (Rocha, p. 61), Júlia e Filinto escrevem a Lúcio de Mendonça em agradecimento pelo que este havia escrito sobre *A família Medeiros*. Júlia se diz “comovida com as belas e animadoras palavras”, e reitera que havia enviado a Mendonça uma cópia de seu romance despretensiosamente, sem aguardar retorno por isso. Filinto informa ao amigo: “Vou transcrever no ‘Estado’ o teu belo artigo; não o transcrevi já porque não há à venda agora exemplares da *Família Medeiros*, que tem tido aqui um espantoso sucesso de livraria. Ora o teu artigo deverá fazer aumentar a procura; por isso só o transcreverei quando chegar ao Rio nova remessa de livros” (Rocha, p. 61).

A amizade entre Filinto e Lúcio de Mendonça certamente facilitou o contato entre aquele que idealizou a ABL e Dona Júlia. Então podemos compreender que as

relações sociais estabelecidas pelo seu marido, pelo menos em algumas situações (não todas) facilitou o acesso da escritora a nomes importantes da intelectualidade.

Podemos perceber outro aspecto importante na correspondência que Júlia e Filinto enviaram a Mendonça sobre os periódicos: as publicações não eram feitas ao acaso. Elas sem dúvida eram escolhas do corpo editorial das revistas e jornais, atravessadas por interesses políticos, econômicos ou até mesmo pessoais, como provavelmente tenha sido o caso.

Júlia Lopes criou seu espaço, mas não fez isso sozinha, nem poderia: devemos então considerar que a amizade entre a família e membros da redação de jornais facilitara bastante a circulação dos escritos da autora e criação de redes de sociabilidade. O casal Almeida sem dúvidas ocupava uma posição privilegiada em nossa elite intelectual, o que permitia algum acesso aos ambientes de produção cultural e divulgação. Sendo redator do *Estado de São Paulo*, Filinto tinha conhecimento estratégico sobre a divulgação e promoção dos livros de Júlia Lopes. As relações de amizade e admiração mútuas que aconteciam nos bastidores dos grandes jornais deviam estar em consonância aos interesses econômicos dos periódicos. Vejamos o que se afirma sobre Ferreira de Araújo, editor da *Gazeta de Notícias* entre 1875 e 1900 (*apud* Rocha, p. 63):

[...] podemos chamar essa abertura orquestrada por Ferreira de Araújo de “uma troca de favores”, pois, ao passo que este consagrava os escritores, dando-lhes colunas fixas ou esporádicas em suas páginas, também consolidava a *Gazeta de Notícias* como um jornal que prezava a literatura, o diferencial do moderno periódico. O apego aos textos literários enobrecia o jornal popular, dando-lhe, ao mesmo tempo, certo status elevado e matéria interessante a ler para a elite burguesa letrada. Sendo assim, escolhia de modo criterioso aquele que teria o supremo privilégio de participar do grande jornal do momento. Publicar textos literários era uma forma de conceber ao jornal uma identidade moderna, ganhando maior simpatia do público letrado (Rocha, p. 63).

Os autores eram beneficiados pela divulgação de suas obras, mas os periódicos também ganhavam leitores e conquistavam uma certa lealdade do seu público com a publicação de folhetins, já que os leitores estariam ávidos por saber a continuação do romance e comprariam a próxima edição... Além disso, o jornal gozava do status de divulgador de nossa produção literária, conferindo uma certa *finesse* ao periódico.

O anúncio da *Gazeta* de que *A família Medeiros* seria lançado pela Empresa Editora Fluminense, em um tom elogioso “da nossa apreciadíssima colaboradora D. Júlia de Almeida [...] que tanta aceitação teve quando publicado em nossas colunas” (Rocha, p. 64-5), é um bom exemplo dessa estratégia de marketing. Há uma tentativa de associar a figura de Júlia ao jornal, posicionando o periódico como precursor na condecoração dos escritos e propagação de sua obra.

Além de garantir que durante pelo menos dois meses em que o folhetim seria publicado suas páginas não teriam “buracos”, o jornal sem dúvidas lucraria com a curiosidade que as envolventes narrativas despertavam nos leitores. Júlia, por sua vez, também seria beneficiada por ter seu nome e sua obra divulgados e aumentaria as vendas por ocasião do lançamento da história em formato de livro. Júlia enviou, quando da publicação em formato de livro, um exemplar para a *Gazeta* (Rocha, p. 64-5), o que pode ter significado tanto um gesto de agradecimento quanto uma solicitação de divulgação, ou ambos.

A *Gazeta*, ao conceder espaço para uma mulher escritora, já se antecipou a possíveis críticas conservadoras, deixando bem assegurado que seu trabalho intelectual não a impedia de exercer com maestria seu papel de boa mãe e dona de casa — narrativa que a própria Júlia fazia questão de endossar. Durante pelo menos três meses, a *Gazeta* publicou quase todos os dias anúncios sobre a venda de *A família Medeiros*. O romance ia ganhando notabilidade e o jornal ganhando publicidade.

Esse é apenas um exemplo de como se teciam as redes de sociabilidade de Júlia Lopes de Almeida. O fato é que ela não só pertencia a um círculo de prestígio, mas empenhava-se e dedicava-se a construí-lo. Como uma das grandes autoras do período, ela estava preocupada em refletir e reformular a identidade brasileira. Seu projeto de nação não se resumia à produção de crônicas, contos, romances etc. Ela também precisava sensibilizar seus contatos a fim de assegurar que suas ideias viriam a circular como ela esperava. A autora atuava de forma bem ativa nesse sentido.

Sua atuação era bastante efetiva em relação à divulgação da sua obra: podemos observar isso em uma correspondência de Júlia destinada a Protásio Alves, secretário de Estado dos Negócios do Rio Grande do Sul, vejamos:

Tendo apresentado a V. Ex^a para o competente julgamento meus livros escolares *Histórias da nossa terra* e *A árvore* cumpre-me agora comunicar o seguinte: Comprometo-me a fazer, se por ventura for aceito o livro *A árvore* e determinado o número de exemplares que deverei fornecer ao governo do Estado, uma edição especial dessa obra com a ortografia usada nas suas escolas. O preço desse livro *A árvore* é de 2\$000 o exemplar em milheiro, preço pelo qual tem sido adquirido pelo Governo Federal e pelo Governo do Estado de S. Paulo. O preço do livro *Histórias da nossa terra* é de \$500 o exemplar em milheiro, por já haver edição feita dessa obra [...] (Almeida, 1918).

Outro bom exemplo dessa sua atuação foi a carta que enviou de Paris a Paulo de Azevedo, um antigo empregado da livraria Francisco Alves, que, após o falecimento do dono, assumiu os negócios da empresa. Os livros voltados para a educação das crianças pareciam um mercado promissor e Júlia Lopes de Almeida publicou alguns de seus livros escolares pela editora: *Histórias da nossa terra* (1907), *A árvore* (1916) e uma reedição de *Contos infantis* (1927), além de outros livros lançados pela casa, como o romance em análise neste capítulo: *Correio da roça* (1913).

Chama a atenção o trecho da epístola em que nossa célebre autora afirma ter se encontrado com madame Aillaud (Almeida, 1925), a quem teria sido introduzida por Paulo de Azevedo.

Por minha nora, que isso indagou ao passar um dia pela sua casa, sei que a “Maternidade” tem tido razoável saída. Para mim — razoável — desejaria que se traduzisse por: muita... Peço-lhe que se interesse por essa obra, pelos motivos que aí lhe expus. A editora é inexperiente e me incomodaria muito

a ideia de que ela pudesse ter prejuízo por minha causa. O senhor teria mandado exemplares dessa obra para São Paulo e outros mercados do interior? Se o não fez, peço-lhe que o faça, sim? Encarreguei também minha nora de entregar à sua casa o meu carimbo para a assinatura dos livros. Espero que ela se não tenha esquecido desta recomendação. Fui entregar a sua amável carta de apresentação à Mme. Aillaud, e ela veio depois visitar-me. Achei-a muito simpática e inteligente (Almeida, 1925).

Essa figura certamente estava ligada à editora francesa Aillaud, que havia sido criada em 1808 em Paris, e que estabelecia relações comerciais com Francisco Alves. O que parece é que as empresas se representavam na distribuição de suas edições, e seguiram com as relações comerciais mesmo após a morte de Francisco Alves. Dessa forma o editor asseguraria que suas obras viessem a circular na Europa. A reunião de Júlia Lopes e Mme. Aillaud teria sido uma maneira de tentar se aproximar da empresa francesa. A autora estabelecia, assim, redes de contato não apenas no Brasil, mas também no exterior.

Duas autoras portuguesas contemporâneas à nossa escritora carioca atuaram como importantes interlocutoras de Júlia. Suas obras também refletiam sobre questões referentes à educação e ao papel tradicionalmente designado para a mulher. Eram elas: Ana de Castro Osório e Emília de Sousa Costa. Ana de Castro já havia publicado livros infantis em Portugal, alguns deles usados inclusive por escolas brasileiras. Ana de Castro foi também quem escreveu o primeiro manifesto feminista de Portugal (Rocha, p. 70): *Às mulheres portuguesas* (1905). Entre os anos de 1911 a 1914, ela morou no Brasil, tendo vindo para acompanhar seu esposo, cônsul de Portugal no país.

A escritora já possuía uma carreira consolidada em sua terra de origem, sendo reconhecida até mesmo dentro dos círculos intelectuais brasileiros. A própria Júlia Lopes de Almeida publicou em *O Paiz* a respeito de Ana de Castro Osório, em que exaltava as qualidades da portuguesa e elogiava sua “imaginação mais maleável e vagabunda” (*apud* Rocha, p. 70).

Na ocasião da mudança da escritora para o Brasil, Júlia Lopes foi uma das primeiras intelectuais com quem ela estabeleceu contato. Ana de Castro enviou uma

cópia de seu livro *Infelizes*, acompanhada de uma carta de apresentação, deixando nítido seu desejo de encontrar com Júlia (*apud* Rocha, p. 71).

A autora portuguesa publicou no jornal *Portugal Moderno* a respeito:

Muito conhecida e estimada no meu país pela elite intelectual, D. Júlia Lopes foi dos primeiros nomes que tracei na relação de ofertas que desejava fazer. E a acompanhar, em livrinho simples, falando dos humildes, que só não teve este título por ter aparecido outro assim chamado, escrevi uma carta a D. Júlia apresentando-o e apresentando-me, seguindo desde então a norma, ainda não posta de parte, de preferir sempre apresentar-me pessoalmente do que pedir aos outros para dizerem por delicadeza, o que talvez não sintam muitas vezes (*apud* Rocha, p. 71).

O artigo escrito pela portuguesa é mencionado na carta que Júlia Lopes envia a Ana de Castro no ano de 1912 (*apud* Rocha, p. 71) com um certo tom de intimidade e amizade entre as duas escritoras. Essa relação intelectual durou por muitos anos, como podemos perceber em outra carta de Júlia para Ana, com data de quase vinte anos depois, em 1930, de Paris a Lisboa. Nessa missiva ficam evidentes os laços de afeto e a tecitura de redes de sociabilidade para divulgação da produção intelectual:

Pergunta-me se já comecei a fazer a propaganda do meu livro? A verdade é que sou muito desajeitada para isso, tanto no Brasil como em Portugal fico acanhada de oferecer um dos meus trabalhos desde que possa parecer haver nessa oferta um sentido de interesse particular alheio ao da manifestação da muita simpatia intelectual ou amizade pessoal. É uma timidez ridícula, mas é a verdade. Em todo o caso, à vista do bom acolhimento que a minha amiga dispensou ao meu romancezinho, vou enviá-lo à escritora Maria Pereira de Eça, cujo endereço muito lhe agradeço (*apud* Rocha, p. 71).

A despeito da modéstia de dona Júlia presente neste último trecho, pode-se observar nas correspondências o quanto as relações interpessoais entre as intelectuais são fundamentais para a divulgação de sua produção literária: Ana de Castro Osório parece incentivar a amiga brasileira a enviar seus livros para outros escritores e ainda oferece conselhos acerca dos intelectuais que poderiam se identificar com os escritos, a exemplo de Maria Pereira de Eça, a quem Ana menciona e passa o endereço.

Outra autora lusitana que realizou muitas trocas intelectuais com Júlia Lopes foi Emília de Sousa Costa. A educação feminina era um dos seus temas principais, assim como o era para Júlia e Ana de Castro Osório. Esse assunto parece ter sido o motor para a sua viagem ao Brasil em 1923, ocasião em que se apresentou em duas conferências: “A mulher” e “Educação infantil”. Os eventos ocorreram na capital federal e tiveram grande divulgação nos jornais da cidade. Júlia Lopes de Almeida foi a anfitriã da autora portuguesa, o que certamente impulsionou a divulgação. Vejamos o anúncio na *Gazeta de Notícias*:

Há um grande entusiasmo no nosso meio literário e escolar pela conferência que a Sra. D. Emília de Souza Costa vai realizar, apresentada pela Sra. D. Júlia Lopes de Almeida, na próxima quinta-feira, às 8 e meia horas da noite, no salão do Instituto Nacional da Música. [...] D. Emília de Souza Costa não é a feminista na acepção pejorativa que se costuma dar à palavra. Não advoga o sufrágio, nem pretende, antes contrária, a masculinização da mulher. Ela é a educadora de fina e requintada sensibilidade e deseja para a mulher uma situação de dignidade legal em nada invasora das atribuições masculinas (*apud* Rocha, p. 72).

É interessante perceber de que maneira Emília de Sousa Costa era apresentada pelo jornal, como uma mulher que lutava pela melhoria das condições de vida das mulheres, mas de imediato fazendo a ressalva de que ela não configurava uma ameaça às instituições tradicionais — o que dialoga com a imagem que a própria Júlia Lopes de Almeida construía publicamente para si mesma.

A anfitriã carioca não foi apenas mais um contato da rede de sociabilidade de Emília de Sousa Costa, mas atuou como uma grande divulgadora dos pensamentos de

sua contemporânea portuguesa no Brasil. Os projetos intelectuais de ambas compartilhavam vários pontos em comum, o que justifica o apoio mútuo.

Além de cautelosamente cuidar de cada detalhe de suas redes de sociabilidade, Júlia Lopes refletiu a questão do apoio mútuo entre mulheres na ficção, tendo sido a “comunidade de mulheres” recorrente em suas obras. De imediato podemos pensar em pelo menos três exemplos que aparecem em seus romances. Não era raro que suas personagens principais, mulheres burguesas, se encontrassem subitamente desprotegidas e desamparadas em razão do falecimento do pai ou do marido, e precisavam então estudar ou trabalhar para garantir a própria subsistência — o que só se tornaria possível com a ajuda de outras mulheres. As três obras que abordaremos brevemente são *Memórias de Martha*, *A falência* e *Correio da roça*.

Em pesquisas no acervo particular de dona Júlia, Salomoni (2007) identificou três edições de *Memórias de Martha*: a primeira de 1888, publicada em folhetins na *Tribuna Liberal do Rio de Janeiro*. A segunda datada de 1899, e a terceira, editada entre 1925 e 1932. As últimas já foram publicadas em formato de livro.

Em uma brevíssima síntese, a narrativa nos oferece a perspectiva de Martha, uma mulher já adulta, acerca dos acontecimentos de sua vida desde a infância. A morte do pai quando criança foi determinante: após esse fato, Martha e sua mãe, aparentemente mulheres de classe média, passaram por um empobrecimento e foram obrigadas a se mudar para um cortiço sombrio e insalubre em pleno Rio de Janeiro imperial. A mãe (que também se chamava Martha: nome que no contexto bíblico estava associado a trabalho árduo e responsabilidade) sustentou as duas trabalhando como engomadeira. Martha foi matriculada na escola pública e esse fato também tem um grande impacto na história, nos trazendo a figura de D. Aninha, sua professora. Foi em admiração a essa professora e com o auxílio e apoio dela que Martha (filha) conseguiu estudar, terminar sua formação e passar a exercer também o ofício de professora. Desse modo, Martha pôde oferecer uma melhor condição de vida à mãe e as duas puderam reverter a situação de desamparo em que se encontravam e sair do cortiço. Por insistência da mãe, Martha estabeleceu matrimônio com um rapaz que declaradamente não a interessava, já em pleno gozo de sua independência financeira, apenas para cumprir a função social de esposa.

Esse texto nos traz a situação de desamparo inicial resultante da morte do pai, o empenho da mãe em sustentar a filha e a figura essencial de D. Aninha como inspira-

ção e incentivo para que Martha alcançasse sua estabilidade financeira. O apoio mútuo entre mulheres foi decisivo para a transformação da realidade da personagem principal e das demais à sua volta.

Em *Memórias de Martha* observamos que a autora questiona a representação burguesa de matrimônio e incentiva suas leitoras, através do exemplo, a buscarem a autonomia feminina por meio do estudo e do trabalho.

A narrativa de Júlia Lopes é um convite à reflexão sobre as tensões experimentadas pelas mulheres da Belle Époque. O êxito final da personagem reside não apenas em alcançar autonomia financeira, mas no fato de se tornar escritora. Ao escrever suas memórias, Martha se estabelece como criadora de discurso. Ela cria um espaço para adquirir voz e relatar suas memórias para a filha.

Memórias de Martha insere na imprensa e posteriormente nas livrarias uma reflexão acerca de uma mulher que se torna capaz de escrever: se descobre enun-ciadora. Isso corrobora com o contexto do momento, em que as mulheres iam gradualmente conquistando espaço na imprensa e tendo suas vozes, ainda que aos poucos, reconhecidas.

A falência, romance de maior sucesso da autora, é o próximo exemplo de comunidade de mulheres na ficção de dona Júlia. A narrativa delineia um panorama da capital carioca pelos idos de 1891, e revela aspectos de sua sociedade em formação sob a ótica da crescente burguesia urbana, na época do *boom* cafeeiro. Em um breve resumo, o personagem Francisco Teodoro, ambicioso comerciante do café, se casa com a bela jovem Camila, de família simples. O matrimônio resulta em belos filhos e a sua empresa prospera por muitos anos. Muito focado apenas no trabalho, Teodoro acaba se ausentando da vida familiar e sua esposa então busca consolo em um caso amoroso com o médico de confiança da família, doutor Gervásio. Após muitos anos de luxo e prosperidade, transações comerciais mais arriscadas acabam levando Teodoro à falência. O comerciante comete suicídio, deixando a viúva e toda a família desamparados.

Júlia Lopes mantém nessa história o padrão de escolher como personagem principal uma mulher burguesa que inesperadamente se encontra em dificuldades econômicas por perder a tutela masculina, nesse caso, pela falência e morte do esposo. Os outros homens da trama, como Gervásio e Rino (que em algum momento tiveram insinuações ou envolvimento amoroso com Camila, a então viúva), diante da súbita desgraça da viúva, não oferecem qualquer tipo de auxílio diante das intempéries. Mais

uma vez, é a força da comunidade de mulheres a responsável por salvar a personagem. Nesse caso, é por meio do trabalho e do apoio das filhas e agregadas que Camila encontrará novos meios de subsistência. Esse pequeno núcleo feminino é quem se reorganiza para começarem a trabalhar e prover as necessidades da família após a morte de Teodoro. Vejamos um trecho desse momento do romance:

Às onze horas da manhã seguinte, Camila sentou-se a um canto da sala de trabalho. O sol entrava pela janela, estendendo no chão uma toalha de ouro. Debruçada sobre a mesa, Ruth escrevia em papel de pauta, preparando lições para duas discípulas novas. Toda a sua indolência antiga se transformara em atividade. Nina cosia à máquina e, no meio da casa, Noca borrifava a roupa para o engomado. Ela olhou para todos. Ruth estava feiosa, muito magrinha; mas a sua coragem iluminava-lhe a fronte, uma fronte de homem, vasta e pensadora; as outras pareciam até mais bonitas naquele afã. Estavam na sua atmosfera (Almeida, 2019, p. 221).

A que tipo de trabalho se dedicam as mulheres: os serviços de professora, costureira e engomadeira. Embora sejam profissões facultadas às mulheres pelo patriarcado, mesmo que não representem uma grande ruptura social, são caminhos possíveis que Júlia aponta, de forma pedagógica, para as mulheres alcançarem alguma autonomia financeira — o que já é uma inovação.

A caracterização de Ruth, umas dessas mulheres, é interessante: “sua coragem iluminava-lhe a fronte, uma fronte de homem, vasta e pensadora”. Ao descrever a personagem como corajosa e racional, a voz narrativa naturalmente a associa a um homem. Porém, um possível paradoxo só seria visível aos nossos olhos atuais. Afinal, à época, era interesse das mulheres se provarem tão boas ou corajosas quanto os homens, ainda que não reparassem que a própria comparação era ofensiva. Júlia Lopes, em seus escritos, não rompia drasticamente com as estruturas sociais, mas sugeria mudanças no seu interior.

O terceiro e talvez maior exemplo de comunidade de mulheres pode ser encontrado em *Correio da roça*. Em breve sinopse, a personagem Maria, uma mulher

urbana, burguesa, da alta sociedade carioca, perde seu marido e torna-se viúva, tendo que vender a maioria de suas propriedades para pagar os credores do marido. Como o único imóvel que lhe restara era uma propriedade rural há anos esquecida pela família, Maria e suas filhas se mudam para o campo.

O romance epistolar se desenvolve em torno da troca de correspondências entre Maria e Fernanda, uma grande amiga de nossa personagem principal, que continuava morando na cidade. Maria se queixa para a amiga do seu infortúnio, ao que Fernanda responde que a viúva deveria abandonar as lamentações e começar a focar no trabalho do campo. Fernanda tem a ousadia de sugerir que a amiga teria em mãos todo o necessário para viver e restaurar a vida daquela fazenda.

Maria e suas filhas a princípio ofendem-se, mas aos poucos deixam-se convencer pela amiga de que os anos de estudo nos melhores colégios do Rio de Janeiro poderiam ser úteis para transformar aquela realidade desoladora em algo produtivo e rentável. As filhas passam então a se dedicar à agricultura e criação de animais, além das atividades tipicamente reservadas às mulheres, como o cuidado e o ensino. Com o passar do tempo, Maria e suas filhas promovem a revitalização do lugar, trazendo vida e prosperidade não apenas para sua família, mas para toda a comunidade ao redor da fazenda. Mais uma vez, o apoio mútuo entre as mulheres faz com que seja possível rumarem juntas ao sucesso.

Seja na vida real ou na ficção, além de simplesmente promover a circulação de sua obra, Júlia Lopes demonstrava estar interessada em estabelecer vínculos profissionais para concretização de seu projeto de nação. Assim como a autora portuguesa Ana de Castro Osório divulgava e legitimava a obra de Júlia junto à intelectualidade lusitana, Júlia apresentava a autora Emília de Sousa Costa aos brasileiros. Tais atitudes não soam despretensiosas: se caracterizam como fios, conexões na rede de sociabilidade (especialmente entre mulheres) que Júlia pretendia tecer.

Em *Os excluídos da História*, Perrot afirma quais os ofícios destinados a homens e mulheres: “Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos” (Perrot, p. 178). Ao que parece, a mulher armou-se daquilo que tinha à sua disposição (“a família e os tecidos”) para provocar uma verdadeira transformação social, que não se encerrou em Júlia, pelo contrário: teve na autora uma de suas primeiras vozes. Essa mulher simbólica (que na verdade foram muitas, de diferentes lugares e classes sociais) utilizou a família, o ambiente doméstico que lhe foi designado e seu suposto dom

para a maternidade e educação dos filhos para se fortalecer, se aperfeiçoar, estudar e gradualmente se emancipar.

Os tecidos podem ser compreendidos como uma metáfora do fino trabalho que tiveram ao longo de anos e anos, ao tecer uma rede de sociabilidade que lhes conferisse novas possibilidades. A conclusão destas breves reflexões será nas palavras da própria Júlia Lopes de Almeida:

Por que não o hei de enganar do mesmo modo? Em consciência, não há homens nem mulheres: há seres com iguais direitos naturais, mesmas fraquezas e iguais responsabilidades... Mas não há meio dos homens admitirem semelhantes verdades. Eles tece-ram a sociedade com malhas de dois tamanhos — grandes para eles, para que seus pecados e faltas saiam e entrem sem deixar sinais; e extremamente miudinhas para nós (Almeida, 1922).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, F. de. “Um lar de artistas” [entrevista cedida a João do Rio], in J. do Rio. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908, pp. 23-34.
- _____. *Histórias da nossa terra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves e Cia, 1911.
- _____. “Cenas e paisagens do Espírito Santo”. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 75, pt. 2, 1912, pp. 177-217.
- _____. *Correio da roça*. São Paulo: Zenith, 1913.
- _____. *Carta a Protásio Alves*. Arquivo Filinto de Almeida, fundo Júlia Lopes de Almeida; série Correspondências, subsérie Correspondência Pessoal; FAJLAc-cp/2.1 (32-2-16). Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1918.
- _____. *Eles e elas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1922, p. 137.
- _____. *Carta a Paulo de Azevedo*. Arquivo Filinto de Almeida, fundo Júlia Lopes de Almeida; série Correspondências, subsérie Correspondência Pessoal; FA c001-C (25-1-42). Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1925.
- ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENJAMIN, W. “Teses sobre o conceito de história”, in W. Benjamin. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987
- COSTA, J. C. de C. “A modernidade e o problema nacional: hermenêutica histórica das noções de ‘nação’, ‘etnia’ e ‘raça’ na teoria social clássica e contemporânea”. *Revista Antropológicas*, [s. l.], ano 10, vol. 17, n. 2, 2006, pp. 7-42. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/view/23647/19302>>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- DE LUCA, L. “O ‘feminismo possível’ de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)”. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 12, 2015, pp. 275-99. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634918>>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FAEDRICH, A. “Júlia Lopes de Almeida e a crônica carioca”, in M. V. Ribeiro (org.). *Dois dedos de prosa: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p. 10.

_____. “Memória e amnésia sexista: repertório de exclusão das escritoras oitocentistas”. *Letrônica*, Porto Alegre, vol. 11, n. 3, set. 2018, s164-s177. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/30477>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

_____. “Vozes dissonantes na literatura de autoria feminina na Belle Époque brasileira”, in Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Abralic, 2018.

FANINI, M. A “Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras”. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, vol. 14, n. 27, 2009, pp. 317-38.

_____. *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. Tese de doutorado em Sociologia - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

_____. “Educação como instrução: os óbices à profissionalização feminina no Brasil da virada do século XIX para o XX”. *Desigualdade & Diversidade*, Rio de Janeiro, n. 3, jul./dez. 2008, pp. 92-113. Disponível em: <<http://publique.rdc.puc-rio.br/desigualdadediversidade>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

FERREIRA, J. G. “Flores azuis: uma desconstrução do romance epistolar”. *Pós-Linear*, vol. 2, n. 2, 2019, pp. 171-8.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Ditos & escritos III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

KROPF, S. P. *Missionários do progresso. Médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro (1870-1937)*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

LESSA, C. “Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira”. *Estudos Avançados*, [S. l.], vol. 22, n. 62, abr. 2008, pp. 237-56. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/ZGLLtPyMFYSGdfPgVD83MJ/abstract/?lang=pt>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

LUCA, L. de. “O ‘feminismo possível’ de Júlia Lopes de Almeida”. *Cadernos Pagu*, Campinas, vol. 12, 1999.

MEDEIROS, C. L. “O romance epistolar europeu no século XVIII: da sentimentalidade ao amor filosófico”. *Revista Cerrados*, vol. 32, n. 63, 2023, pp. 72- 84.

MOREIRA, N. M. de B. “A crônica de Júlia Lopes de Almeida dialoga com o projeto de modernidade do Brasil republicano”. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 20, jan./jul. 2009, pp. 176-88..

_____. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Ed. da UFPB, 2003.

MURARI, L. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.

_____. “‘Correio da roça’: ficção literária e transformação social no Brasil”. Simpósio Nacional de História. *Anais [...]*. João Pessoa: Anpuh, 2003.

MUZI, J. L. C.; ZOLIN, L. O. “Entre a cidade e o remanso, mulheres educadas e trabalhadoras: a representação da mulher em *Correio da roça*, de Júlia Lopes de Almeida”. *Revista Graphos*, vol. 14, n. 2, 2012.

NAXARA, M.; CAMILOTTI, V. (orgs.). “Brasil: país em paisagens”. *Conceitos e linguagens: construções identitárias*. São Paulo: Intermeios, 2013. pp. 97-121.

PERROT, M. *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 178-9.

RIBEIRO, A. S. “O futuro não é mais como era antigamente”, in C. Negreiros; F. Oliveira; R. Gens. *Belle époque: debates críticos do IV Fórum de Estudantes Labelle*. [Livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Corrêa Editor, 2021.

RIO, J. do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908.

ROCHA, M. V. A *Como a poesia das laranjeiras: o projeto político e pedagógico da intelectual Júlia Lopes de Almeida*. Dissertação de mestrado em História do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020.

SALOMONI, R. S.-D. *A escritora / os críticos / a escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Doutorado em Literatura Brasileira, Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/81773>>. Acesso em: 25 jan. 2024.

SCHMIDT, R. T. “Cânone, valor e história da literatura: pensando a autoria feminina como sítio de resistência e intervenção”. *Revista El hilo de la fabula*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SEVCENKO, N. “A capital irradiante: técnicas, ritmos e ritos do Rio”, in F. Novais. *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 3.

SILVA, C. V. da. *A condição feminina nas obras de Júlia Lopes de Almeida de 1889 a 1914*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2014.

SOUZA, S. R. de. “Nação, nacionalismo e escola pública na Primeira República” in Simpósio Nacional de História. *Anais [...]*. São Paulo: Anpuh, 2011.

ZANCHET, M. B. “Tradição e vanguarda na escritura de Júlia Lopes de Almeida”. *Revista Trama*, Cascavel, vol. 2, n. 4, 2006, pp.143-54.

A produção discursiva de Júlia Lopes de Almeida: crítica, subversão da ordem e novas possibilidades para o sexo feminino

MARIANA OLIVEIRA BRITO

Empalidece a voz,
a manhã paralisa o tronco
Na perna, escorre abandono
No meio do andar, poça
medo alagando osso
Aceito a morte para reger o
descompasso do corpo.
(Kátia Marchese)

Introdução

Certa vez, ouvi de uma professora que a arte e a poesia tiram os seres humanos de lugares endurecidos. Gosto de pensar que muitos poemas são quase uma segunda pele dos acontecimentos e, ao fazer a leitura dos versos do poema escolhido para compor a epígrafe deste estudo, penso, sobretudo, a partir do seu título, “Notícia”, que o poema é quase a duplicação da notícia de jornal. Kátia Marchese, poeta contemporânea brasileira, vai retratar, em seus poemas, o universo feminino, levando-nos a experimentar os mais profundos sentimentos como angústia, esperança e solidão.

Há alguns questionamentos que emergem do nosso interior quando lemos esses versos. O primeiro acontece quando me pergunto: que voz é essa? Ou: que tronco é esse, ou melhor, de quem é esse tronco? Isso nos leva a um segundo questionamento: e esse título? Como foi dito anteriormente, a poeta nos traz, em seus versos, questões sobre o universo feminino, mostrando-nos o cotidiano e, até mesmo, uma produção desse

silêncio do qual os corpos femininos estão sempre à mercê. Ao folhear as páginas do seu livro, é possível sentir ecoarem, a partir dos poemas e das imagens escolhidas, questões sobre o isolamento social e qual foi o peso disso nos corpos femininos — lembrando que, durante a pandemia de covid-19, os casos de feminicídio, no Brasil, aumentaram de forma significativa.

O poema nos reporta, justamente, a uma notícia de jornal sendo vista por uma mulher sobre um (ou mais de um) caso de violência contra a mulher; diante disso, essa mulher fica pálida e paralisada, sentindo-se sozinha, justamente por causa do abandono. Além disso, no poema, há um retrato dessa angústia de ser mulher que deve sobreviver numa cultura machista e da aceitação da sua posição de submissão, quando diz “Aceito a morte para reger o descompasso do corpo”. Essa é uma posição em que muitas mulheres, até hoje, encontram-se. Figueiredo (2020), ao citar Bourdieu (2010), afirma que: “[...] os dominados, no caso, as mulheres, não agem de forma livre e consciente, agem sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos” (Figueiredo, 2020, p. 19).

Dizemos “até hoje encontram-se” justamente porque as mulheres sempre sofreram com os desmandos de uma sociedade misógina. A escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) traz, em seus romances, a denúncia quanto às imposições ao gênero feminino e as consequências ante a fuga ao ideal de mulher do século XIX e XX. Num período em que à mulher caberia somente o silêncio, ela, com sua escrita recheada de ambiguidades, buscou subverter o discurso hegemônico, que era o masculino, angariando a simpatia do leitor, despertando indignação e, ao mesmo tempo, comovendo-o por meio das vozes femininas que se fazem ecoar em seus romances, ainda que de forma imperceptível em alguns momentos.

Vale o destaque de que não temos apenas uma influência do escritor em sua obra, mas também de toda uma sociedade do período. A sociedade determina o tipo de escrita que vai ser aceito, por assim dizer; por isso, JLA precisava ser estratégica em sua escrita ficcional, pois, durante muito tempo, o homem era aquele que tinha o total poder do discurso. Com isso, pode-se compreender a ausência dos escritos femininos das historiografias literárias, sendo necessário que os escritos femininos fossem mantidos em silêncio, para que se preservasse essa alienação.

Pode-se dizer que as personagens femininas, nos romances de Júlia Lopes de Almeida, não são reais, mas fictícias, já que estamos tratando de escritas ficcionais;

entretanto, ao pensarmos nessa construção, partimos em concomitância com Antonio Candido (2014), que, ao tratar sobre a personagens de ficção, diz que os personagens parecem ser o que há de mais vivo no romance e que

A personagem é um ser fictício, expressão que soa como um paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial (Candido, 2014, p. 55).

Georg Lukács, no primeiro capítulo do seu livro *A teoria do romance* (2009), vai tratar sobre a questão cultural e a divisão entre epopeia e romance. Segundo ele, a epopeia desapareceu, uma vez que não atendia mais ao desejo da sociedade, pois o universo se expandiu a ponto de que não comportava mais uma pessoa que agia em nome da sociedade. É comum que seja percebido que as personagens do agora chamado gênero romance agem de acordo com os seus interesses próprios, e a motivação vem de um desejo interno (desenvolvimento do eu) e não externo, propriamente dito. Com isso, não temos mais aquela pessoa que age em prol do outro. O herói moderno é aquele que não se identifica com a sociedade; na verdade, ele vê grandes problemas na sociedade e vai buscar lutar para mudar essa situação. O herói está insatisfeito por alguma coisa, seja por ele, seja pelo todo. Sempre há essa busca, mas não vai partir do grande todo, como era na epopeia.

Com isso, o romance, em si, irá apresentar os personagens de modo fragmentário, e, segundo Candido (2014), o que importa, no fim, é o conhecimento do outro. Desse modo, Júlia, por meio da construção ficcional das suas personagens, busca demonstrar que aquela realidade não convinha para as mulheres e que aquela era uma situação que precisava ser mudada, e são suas próprias personagens que vão se dar conta disso. Dessa maneira, ela coloca como heroínas de seus romances personagens mulheres que mudaram radicalmente após descobrirem o valor da educação e do trabalho. Ainda de acordo com Candido: “Podemos dizer que o romance se baseia, antes

de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Candido, 2014, p. 55).

Entretanto, sabe-se que a crítica literária brasileira sempre foi influenciada por um sistema patriarcal, o qual, historicamente, não acolheu bem a escrita de autoria feminina. Para que suas obras fossem aceitas, as autoras precisavam recorrer a estratégias, ao mesmo tempo que expressavam seu ponto de vista crítico sobre a realidade das mulheres. Para isso, tornou-se necessário que não somente Júlia, mas também outras escritoras fizessem uso de estratégias narrativas, tendo em vista a crítica do período que era dominada pelo olhar masculino.

Por isso, ao fazer a leitura das suas obras, é importante estar atento, tendo em vista que a literatura de autoria feminina, muitas vezes, apresentará uma duplicidade, aproximando-se do discurso estabelecido, do conceito masculino tradicional de literatura e, ao mesmo tempo, introduzindo elementos novos que escapam a esse conceito tradicional, assim subvertendo-o.

Nos romances de aprendizagem, o homem era o protagonista. No entanto, tivemos também o romance de aprendizagem em que a mulher era protagonista, mas era um romance que restringia a mulher ao lar e ao cuidado com os filhos. Além disso, antes do romance neofeminista, tínhamos romances em que as mulheres eram protagonistas, e seu fim era sempre o fracasso. Ao pensarmos na literatura produzida por Almeida, e começarmos a refletir sobre os novos elementos encontrados em sua narrativa, podemos pensar que o protagonismo feminino é um deles. Além disso, apesar de ser marcante o preparo dessas personagens somente para o lar e a maternidade, em algumas obras, isso não será possível, pois, devido aos acasos do destino, muitas não poderiam assim fazer devido à morte do patriarca da família ou até mesmo à sua falência. Esses desastres são vistos nas narrativas e são utilizados como meios para que essa mulher, agora sem amparo, possa reconhecer, por meio da educação e do trabalho, novos caminhos possíveis e necessários.

Além disso, há também personagens escolhendo o próprio destino e que falam por si; mas, ao mesmo tempo que conseguimos nos deparar com essas questões, deparamo-nos também com o oposto: personagens femininas que partilham dos mesmos pensamentos que os homens da época. Também temos a presença daquelas que sofriam as consequências por fugirem ao ideal de mulher esperado. Entretanto, de acordo com Pinto (1990), o conceito de escritura feminina não implica que a escritora ignore o

discurso masculino — ela até mesmo pode abordá-lo, já que esse discurso faz parte do contexto em que a mulher está inserida. Desse modo, há um discurso de voz dupla que sempre incorpora as heranças sociais, literárias e culturais, tanto do mundo (feminino) quanto do dominante (masculino).

Isso confere à literatura de Júlia ambiguidade, o foco deste estudo, que também investiga como a escritora, por meio da sua construção ficcional e valendo-se de estratégias, busca demonstrar e criticar o desejo de soberania do patriarcado, o padrão de mulher esperado da época e a manifestação da importância do trabalho e educação no cotidiano feminino.

Se Júlia escreveu em um período em que à mulher não caberia a voz, e, ao mesmo tempo, tratou sobre tantos temas a respeito dos quais não caberia às mulheres da época falarem (nem sequer saberem), como ela assim fez em sua escrita ficcional? É claro que ela fazia parte da elite carioca e tinha uma posição privilegiada na sociedade, mas, ainda assim, ela era uma mulher. Por isso, o que ela fez? Partimos do pressuposto de que Júlia utilizou diferentes estratégias narrativas a fim de que suas 56 obras fossem a público.

Notamos, a partir da leitura dos seus textos, que suas obras mostram o seu caráter multifacetado quanto à escrita literária, principalmente em relação aos desfechos de seus escritos. A presença feminina é notória em todos os romances da escritora, não somente como protagonistas, mas como personagens secundárias também; e os acontecimentos, geralmente, ocorrem em torno dessa mesma personagem, que pode ser mãe, irmã, tia, prima, amante etc. Com isso, pode-se perceber que há uma pluralidade nos seus romances, e essa pluralidade será importante para a análise desta pesquisa, pois, por um viés comparativo, poderemos conhecer um pouco de cada personagem de outros romances e de como elas se aproximam e se distanciam, fazendo-se perceber o grau de ambiguidade presente dos textos da escritora.

A partir disso, quando atentamos para as estratégias discursivas utilizadas, percebemos que, em muitos dos seus romances, encontramos personagens mulheres que se restringiam à preparação para o casamento e a maternidade; e, caso houvesse um desvio desse caminho, seu fim já era esperado. No entanto, Júlia também irá contrapor-se a isso em outros escritos, de forma significativa, fugindo da restrição à preparação da personagem apenas para o casamento e colocando em voga a maior ideologia almeidiana: a recuperação da vida por meio do trabalho.

Neste estudo, não se leva em consideração apenas o linguístico, mas também o pragmático. Ao analisar o modo de organização discursivo de Júlia em seus romances, precisamente os finais trágicos que as mulheres têm, muitos tendem a acreditar que a escritora escolheu esses finais a fim de enaltecer os atributos morais da sociedade em questão; no entanto, pensando no contexto de comunicação da época, Júlia não utilizou do fim trágico das protagonistas com esse intuito.

Antes de pensarmos no nível das estratégias discursivas, torna-se necessário refletir sobre o foco narrativo presente nos romances da escritora. Partimos do pressuposto de que muitas de suas personagens presentes em seus romances aparecem como uma espécie de *alter ego* da escritora e, dentro dessa perspectiva, também pode-se pensar na construção do narrador. Segundo Henry James, a narrativa ideal é aquela

[...] que passa a ser o ideal para muitos teóricos a partir dele, é a presença discreta de um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias (James *apud* Leite, 2001, p. 14).

A partir disso, segundo o autor, acontece o desaparecimento estratégico do narrador, disfarçando-se numa terceira pessoa que se confunde com a primeira; mas ele defende não somente o desaparecimento do narrador, como também do autor. Dentro de algumas narrativas ficcionais escritas por Almeida, nota-se a presença de uma terceira pessoa que narra os fatos, mas que, muitas vezes, confunde-se com a fala do próprio personagem. Acreditamos ser essa uma estratégia narrativa de Júlia para fins específicos. Com isso, partimos em consonância com o pensamento de Wayne Booth (2022), quando ele afirma que o autor não desaparece, mas mascara-se constantemente atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa. A Booth deve-se a categoria de autor implícito. Desse modo, segundo Leite (2001), a partir das palavras de Maria Lúcia Del Farra, citada em seu texto, nos jogos de distância que se instauram entre o autor implícito, o narrador e as personagens, sai preservada a função crítica do autor implícito na criação de um universo ficcional e na sua comunicação ao leitor.

Ainda sobre a categoria de narrador e personagens, é importante salientar que “só a relação destes com o autor implícito pode levar-nos à visão de mundo que transpira da obra, aos valores que veicula, à sua ideologia” (Leite, 2001, p. 19). Desse modo, a partir dos jogos de distância entre autores, narrador e personagens, parte-se do pressuposto de que fica preservada a função crítica do autor implícito na criação de um universo ficcional, e esse aspecto também irá compor a análise deste estudo, o qual demonstrará que é possível observar o quanto, de fato, a narrativa de Júlia é cheia de ambiguidades e de surpresas.

No mais, partimos do pressuposto de que a autora faz uso de duas estratégias encontradas na teoria da semiolinguística: as estratégias de informação e incitação, que, nas palavras de Charaudeau (2016), compõem-se de visadas de “incitação”: eu quero “mandar fazer” (*faire faire*), mas, não estando em posição de autoridade, não posso senão incitar a fazer; ele deve, então, “fazer acreditar” (por persuasão ou sedução) que será o beneficiário de seu próprio ato; o tu está, então, em posição de “dever acreditar” que, se ele age, é para o seu bem. Enquanto a visada de “informação” apresenta-se da seguinte forma: eu quero “fazer saber”, e ele está legitimado em sua posição de saber; tu se encontra na posição de “dever saber” alguma coisa sobre a existência dos fatos, ou sobre o porquê ou o como de seu surgimento.

Tendo em vista o uso dessas estratégias que Charaudeau (2016) aponta como “visadas”, elas serão projetadas e se valerão a partir da aplicação do quadro comunicacional em que se observa que o sujeito comunicante EUc, que, de acordo com Charaudeau (2016, p. 48), “é o iniciador do processo de produção, processo construído em função das Circunstâncias de Discurso que ligam ao TU e que se constituem sua intencionalidade”. Na aplicação do quadro ao objeto de análise, EUc é instanciado por Júlia Lopes de Almeida. O EUc, como sujeito produtor de sua fala, projeta uma imagem, o que nos leva ao sujeito enunciador EUe, que, segundo Charaudeau (2016), apresenta as suas intencionalidades. Nesse caso, teremos o narrador que será projetado por Júlia na sua escrita ficcional.

O EUe dirige-se a um sujeito destinatário TUD (que se projeta a partir do momento que lê, a partir das experiências e vivências dela) que, de acordo com Charaudeau (2008, p. 45), seria “[...] o interlocutor fabricado pelo EU como destinatário ideal, adequado ao seu ato de comunicação”. Nesse caso, constata-se que o sujeito destinatário são as mulheres do Brasil (mulheres que liam e escreviam, mulheres burguesas,

propriamente ditas). E, por fim, como sujeito interpretante, TUi, Charaudeau (2008, p. 47) denomina “[...] um sujeito que age independentemente do EU, que institui a si próprio como responsável pelo ato de interpretação que produz”. Nesse caso, o sujeito interpretante TUi corresponde a todas as pessoas que detiveram, em suas mãos, o processo de interpretação — neste caso, os homens letrados.

Desse modo, a partir das análises em questão, buscaremos demonstrar como a escrita de Júlia é permeada de estratégias narrativas e como elas aparecem propriamente nos seus romances a partir da análise da construção das suas personagens femininas.

Personagens femininas nos romances de Júlia: quem são elas?

O essencial do romance é a personagem — como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida. (Antonio Candido, 2014, p. 54)

Enfim, quem são as personagens femininas nos romances de JLA? Essa questão tem inúmeras respostas, tendo em vista a pluralidade de personagens nos romances escritos por ela. É importante salientar que nos deteremos somente na construção das personagens femininas dos romances da escritora, a fim de que cada uma delas, de alguma maneira, possa tornar-se conhecida. Desse modo, demonstraremos essa pluralidade tão marcante em seus textos.

Tendo em vista que “a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo” (Brait, 2004, p. 39), será possível observar que esse é o percurso de muitas das personagens presentes nos romances de Júlia. Uma delas é Martha, personagem principal do romance *Memórias de Martha* (1888), que, a partir do seu relato, aborda as lembranças de sua vida, seguindo uma linha cronológica do tempo de sua existência, a qual será marcada pela morte do pai, o empobrecimento e a mudança para um cortiço no Rio de Janeiro imperial.

Segundo Tabak e Guimarães (2011), os exames de seu passado parecem indicar, por meio de exemplos pedagógicos, alternativas para que as mulheres se libertem

da tutela masculina, apontando possibilidades de sobrevivência sem a intercessão do ser varonil, embora os caminhos possam ser bastante tortuosos e difíceis.

Após a morte do seu pai, por conta da febre amarela, a mãe de Martha é obrigada a romper os limites privados do lar para garantir seus meios de sobrevivência. O trabalho vai ser o pano de fundo do palco de sua vida. Depois de se matricular em uma escola pública, Marta perceberá que apenas o trabalho poderá lhes garantir condições mais dignas de existência. Todavia, não será o trabalho braçal e extenuante de sua mãe, mas, sim, o trabalho intelectual de professora. Isso nos demonstra que tudo aquilo que Martha estava fadada a passar foi crucial para compreender e conscientizar-se sobre contexto em que vivia.

Na obra *L'Univers du roman*, Bourneuf e Ouellett demonstram que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras, classificando, assim, quatro funções possíveis desempenhadas pelas personagens. Neste estudo, utilizaremos duas: a função do personagem como elemento decorativo e a função do personagem como agente da ação. Segundo os autores:

A personagem com função decorativa, mas nem por isso dispensável, seria aquela considerada inútil à ação, aquela que não tem nenhuma significação particular, a que inexistente do ponto de vista psicológico. Apesar da expressão “elemento decorativo” estar carregada de sentido pejorativo e aparentemente descaracterizador, não é assim que deve ser entendida neste contexto. Como elemento decorativo a personagem, se está no romance, desempenha uma função. Ela pode constituir um traço de cor local, ou um número indispensável à apresentação de uma cena em grupo (Bourneuf; Ouellett *apud* Brait, 2006, p. 48).

Tendo isso em vista, é possível observar a presença desses personagens em muitos romances de Almeida, como, por exemplo, a mãe de Noemia, personagem do romance *A família Medeiros* (1893). Ela não tem uma voz ativa no romance, mas a sua presença e sua descrição serão fundamentais para a classificação de um grupo de mulheres que vivia sob uma forma de alienação profunda quanto à sua identidade.

Além das personagens decorativas, encontramos também personagens consideradas “agentes da ação”. Segundo os críticos,

Inicialmente, para desfazer as controvérsias em torno do termo ação, eles definem essa instância da narrativa como sendo o jogo de forças opostas ou convergentes que estão em presença numa obra. Ou seja, cada momento da ação representa uma situação conflitual em que as personagens perseguem-se, aliam-se ou defrontam-se (Brait, 2004, p. 49).

Podemos tomar a título de exemplo o romance *Correio da roça* (1913), de Almeida, no qual teremos duas personagens principais: Fernanda e Maria. A primeira, por meio de missivas, busca demonstrar para a sua amiga, Maria, a qual estava falida após a morte do marido, que era possível recuperar a sua vida e sua dignidade por meio da educação e do trabalho. De início, Maria não acreditava nisso, pois entendia que ela e suas filhas estavam perdidas para sempre. No entanto, após as cartas trocadas, ela pôde realmente compreender que, sim, isso era possível. Por meio de suas ações, ela teve um final surpreendente.

Com esses exemplos, é possível observar que teremos as mais variadas personagens fictícias nos romances de Júlia. De acordo com Anacleto e Krempser (2012), as personagens vivem no enredo; e ele existe por meio delas. Além disso, enredo e personagens estão unidos de maneira intrínseca, já que exprimem os intuitos do romance e a visão da vida que decorre dele, além dos signos e dos valores que o animam. É importante salientar que Almeida é considerada uma autora realista-naturalista, levando a sério seus personagens. Para Alfredo Bosi:

O determinismo reflete-se na perspectiva em que se movem os narradores ao trabalhar suas personagens. A pretensa neutralidade não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de tons sombrios o destino de suas criaturas (Bosi, 2004, p. 172).

O determinismo reflete-se na perspectiva em que se movem os narradores ao trabalhar suas personagens. A pretensa neutralidade não chega ao ponto de ocultar o fato de que o autor carrega sempre de tons sombrios o destino de suas criaturas (Bosi, 2004, p. 172).

A trama do romance se passa no Rio de Janeiro do final do século XIX e aborda a história de Argemiro Cláudio de Menezes e da governanta de sua casa, Alice. Argemiro é um viúvo fiel ao juramento de nunca esquecer sua primeira esposa, Maria. A personagem central da trama de *A intrusa* é o viúvo, ou seja, o homem é o protagonista. A moça que dá andamento à ação e é pivô dos acontecimentos quase não tem espaço no enredo: é a ela que o título remete, já que Alice é a intrusa da história.

Alice apresentava-se com roupas modestas, sapatos rotos, mas de modo discreto e bem-educado. O fato de ser uma mulher instruída chama a atenção de todos: por que Alice se submete a uma ocupação malvista socialmente? Essa pergunta ressoa até o final da intriga, quando o amigo do viúvo, padre Assunção, descobre que a jovem tivera posses, era filha de um advogado e neta materna de um general, tendo sido educada em um colégio na França, onde morou até a morte de seu pai (a mãe faleceu anteriormente) e, depois, passou a viver com dois velhos criados. Alice, quase na miséria após a morte do pai, era explorada pelos empregados e, em função disso, obrigava-se a trabalhar.

A crítica se volta ao julgamento moral que recai sobre a jovem governanta. O romance também demonstra o quanto a sociedade e suas imposições morais restringiam as mulheres à sombra de um marido ou de um pai, ou seja, de um homem que as protegesse. As mulheres, nesse sentido, ficavam vulneráveis financeira, social e moralmente, quando a figura masculina era ausente.

Nesse romance, temos, de fato, o que era esperado acontecer com Alice: julgamentos infinitos a partir da sua posição na sociedade — posição essa que foi determinada pelos acontecimentos ao longo de sua vida. Havia também, em alguns romances de Almeida, o contrário: apesar de toda a construção e as circunstâncias apontarem para um final “esperado” por todos, ao final do romance, o contrário acontece.

Já o romance *A falência* (2021), publicado originalmente no ano de 1901, tem como espaço narrativo a capital do Rio de Janeiro durante a República Velha: “O Rio de Janeiro ardia sob o sol de dezembro, que escaldava as pedras, bafejando um ar de fofalha na atmosfera. Toda a rua de São Bento, atravancada por veículos pesados, cheirava a café cru. Era hora do trabalho” (Almeida, 2021, p. 9).

Fazendo parte do estilo de Júlia, o início de seu romance é marcado por uma descrição do cenário, para que, depois, passe a tornar conhecidos os personagens. Após a descrição, temos a aparição do primeiro, Francisco Teodoro, descrito como:

um homem “[...] gordo, calvo, de barba grisalha rente ao rosto claro, com os olhos garços e tranquilos e os dentes brancos e pequeninos, tinha um belo ar de burguês satisfeito” (Almeida, 2021, p. 12). Teodoro era um homem de grande fortuna e, segundo os amigos, ele era um “felizardo”. Além disso, Teodoro era um homem de ideais firmes. Segundo ele, o trabalho deveria ser feito somente a partir da força braçal:

— Mas, afinal de contas, o que quer Inocência? — perguntou Teodoro de pé, cruzando os braços sobre o fustão alvo do colete. — Queria... pensava encontrar aqui uma praça mais desenvolvida, maiores transações, casas de mais vulto. Diz que não temos sabido aproveitar as aragens. Que só trabalhamos com o corpo. Não o ouviu? — Com que diabo quereria ele que trabalhássemos? — Com a inteligência... O nosso comércio é formado por gente sem escola, vinda de arraiais. Eu por mim, confesso, mal tive uns meses magros de colégio! Apanhei muito e não aprendi nada (Almeida, 2021, p. 15).

É importante salientar que a inteligência se sobrepondo à força braçal para o trabalho é um traço característico de Almeida, que defendia a educação para todos, e, em tom de crítica, esboça, nesse fragmento, como a educação era concebida na época, o que nos faz recordar da obra *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, que narra a própria história do escritor nos tempos em que ele viveu as amarguras do colégio interno (demonstrando a realidade cruel dentro das escolas).

Teodoro é um homem que não teve infância e muito menos viveu a sua mocidade como convinha: “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” (Almeida, 2021, p. 21). Entretanto, “sentia-se só; começava a cansar-se e enjoar das mulheres fáceis, com quem convivia em relações momentâneas” (Almeida, 2021, p. 22).

Com isso, foi sugerido a ele que fizesse uma viagem ou se casasse, tendo como escolha a segunda opção. É importante destacar que essa narrativa se passa durante o século XIX e início do século XX e, naquela época, os casamentos eram feitos a partir do pacto financeiro entre duas famílias — tema muito bem explorado em alguns romances da escritora, como em *A família Medeiros* (1893), em que é imposto pelo pai

de uma das personagens, Noêmia, que ela se casasse com o filho do coronel Cerqueira Franco, a quem a personagem nunca vira antes, em prol de um dinheiro futuro.

É de se destacar que esse personagem chamado “comendador Medeiros” se assemelha muito a Francisco Teodoro, tendo em vista que ambos são categorizados como figuras patriarcais, ou seja, aqueles homens que detêm todo o poder, incluindo o poder sobre as mulheres, que serão colocadas, muitas vezes, como moedas de troca nesse período. Isso confirma o posicionamento de Lugones (2014), quando afirma que o gênero atua, de forma estruturada, como meio de controle — e isso será mostrado nos romances de Almeida.

Entretanto, o casamento de Teodoro não se dará por uma questão financeira, mas, sim, por outras motivações — como vimos anteriormente. Com isso, iniciaram-se os cortejos na casa de uma jovem moça, chamada Camila, que vinha de uma família pobre. Ao chegar na casa da moça, Teodoro é recebido por D. Emília, mãe de Camila e Sofia. Ao apresentar a filha mais velha, a senhora não poupa “elogios”: “D. Emília asseverava que a sua Mila, como a chamavam em casa, esquecia-se das suas prendas, obrigada pela necessidade a fazer serviços domésticos” (Almeida, 2021, p. 23), fazendo com que Camila fosse pintada como o padrão de mulher esperado.

Entre o século XIX e início do século XX, segundo Vieira (2011), a mulher esteve apartada do lugar de destaque na sociedade. As exigências do patriarcalismo à figura da mulher levavam à formação de um modelo que restringia o sexo feminino ao âmbito do lar, no qual seria indispensável cuidar da casa, dos filhos e do marido. Ou seja, para ser considerada ideal, “a mulher deveria ter e ser: pura, virtuosa, bondosa, caridosa, honesta, delicada, simples, virginal, obediente; esses seriam todos os pré-requisitos de uma boa mulher e esposa” (Almeida, 2019a, p. 26). Sendo Camila a mulher aparentemente “ideal”, eles se casaram em um lindo dia.

A presença de personagens tidas como ideais, como a mãe de Noêmia, por exemplo, descrita como uma mulher que “[...] casara-se aos treze anos, sem amor, sem simpatia, mas também sem repugnância. Sujeitou-se à vontade do marido e ao seu mando, no começo por medo, depois por hábito” (Almeida, 2021, p. 77), era comumente vista em seus romances.

A partir desse fragmento, percebe-se que as mulheres brancas e burguesas eram objeto de discurso do “outro”, sendo sua participação somente possível dentro do seu lar, durante os séculos passados, com a ideia de trabalho fora dele conforman-

do-se como uma alternativa inviável. De acordo com Teodoro: “Trabalhar! Trabalhar é bom para os homens, de pele endurecida e alma feita de coragem” (Almeida, 2021, p. 24). Além da mãe de Noêmia, há também uma outra personagem que se assemelha a Camila: Ernestina, personagem principal do romance *A viúva Simões* (1897/2019):

Apesar de moça e de rica, a viúva Simões raras vezes saía; dedicava-se absolutamente à sua casa, um bonito chalet em Santa Tereza... Em vida do marido frequentara algum tanto na sociedade; mas depois que ele partiu sozinho para o outro mundo, ela recolheu-se com medo que se discutisse lá fora a sua reputação, coisa que pensava quase numa obsessão quase nevrótica (Almeida, 2019, p. 5).

No entanto, no desenrolar do enredo, nós conseguimos ver uma transformação nessa personagem, fazendo com que ela se tornasse não muito aceita naquela sociedade, já que a sua mudança era uma afronta para aquele momento. Essa mesma transformação poderá ser vista na figura de Camila.

Após o casamento: “Tinham-se acostumado um ao outro, viviam em paz, quando a Sidônia reapareceu na vida de Teodoro, obrigando-o a desvios e infidelidade” (Almeida, 2021, p. 25). A temática do adultério é muito presente nos escritos de Almeida e, neles, podemos ver as críticas feitas pela escritora, tendo em vista as diferentes percepções que se tinha do adultério cometido pelos homens e pelas mulheres. Geralmente, nas obras publicadas na época, era comum o fim das mulheres ser a ruína, principalmente nos escritos dos romances produzidos pelos homens, como no romance *Madame Bovary*, de Flaubert (ou até mesmo em outros, como José de Alencar, por exemplo). Tendo isso em vista, partimos em consonância com o posicionamento de Eurídice Figueiredo (2020):

Se no romance de Flaubert é a mulher adúltera que vai à falência e se suicida, no romance de Júlia Lopes de Almeida é o homem que perde a fortuna e põe fim a seus dias. O adultério de Camila não é realmente punido porque o desfecho trágico não é em decorrência dos atos da personagem

feminina e sim dos erros cometidos por Teodoro (Figueiredo, 2020, p. 101).

Assim, ao longo do romance, será possível perceber que Camila não era perfeita, segundo os lemas daquela sociedade, tendo em vista que ela também iria trair seu marido com dr. Gervásio, médico e amigo da família: “Nina, encostada à grade, via Mário afastar-se; e lá em cima, no terraço, ao lado do marido adormecido, Camila curvou-se para o dr. Gervásio e beijou-o na boca” (Almeida, 2021, p. 33). Com isso, pode-se perceber a ambiguidade altamente marcante nos textos de Júlia, principalmente na construção das personagens de seus romances.

Aquela mesma personagem que, no início do romance, era descrita como ideal, depois não se mostra tão ideal assim, pois traía seu marido com o amigo da família em sua própria casa, demonstrando, desse modo, uma total afronta aos padrões estabelecidos durante aquele momento. Poderia dizer-se que a construção dessas personagens como não ideais faria com que Almeida se consagrasse como uma escritora que estava indo totalmente contra o que era esperado da época, provocando, dessa forma, um desacato às autoridades.

Entretanto, personagens como Camila também irão aparecer nos escritos de autores homens da nossa literatura. Por isso, o diferencial de Júlia não se encontra somente na construção de suas personagens, que até mesmo possuem vozes próprias dentro dos romances, mas seu diferencial será no desfecho dessas consideradas transgressoras.

Desse modo, e a partir das falas de Camila, pode-se perceber o quanto, nos romances da escritora, ecoam as vozes de mulheres que não tiveram voz em outros romances, precisamente naqueles escritos por homens. Esses, quando criavam personagens como Camila, condenavam-nas ao fracasso e até mesmo à morte. Assim, Júlia novamente faz uso da estratégia da informação, buscando demonstrar, para as leitoras da época, o que era dito e feito com aquelas que fugiam do padrão esperado, buscando não angariar, mas despertar a indignação naquele que lê, promovendo, assim, uma denúncia. Afinal, apesar de os dois cometerem o mesmo erro, por que as consequências piores viriam somente sobre os corpos femininos?

Partimos do pressuposto de que a literatura é uma arte que dá ao escritor o recurso da palavra e de que as escolhas feitas por parte de quem escreve ajudam a construir o sentido. Júlia Lopes de Almeida, por meio de uma escrita simples, mas não

simplista, e ao mesmo tempo tão ousada para a sociedade em questão, traz reflexões e permite ao leitor aprendizados que poderiam não ser encontrados em outros meios de comunicação, levando em consideração que a literatura também tem o papel de comunicar. Nos seus escritos, podemos ver o caráter humanizador da literatura, pois ela leva o leitor a refletir e demonstra a importância de se fazer a leitura das entrelinhas, levando-o a ter uma posição crítica sobre o mundo.

Por meio deste estudo, tivemos a oportunidade de perceber o quanto Júlia Lopes é uma escritora importante na construção da historiografia literária brasileira e o quanto ela precisa tornar-se ainda mais conhecida. Na verdade, não somente ela, mas outras que ainda se encontram à margem da nossa história.

Além disso, torna-se necessário afirmar que, quando tratamos da literatura de autoria feminina, em relação à literatura produzida pelos escritores, não estamos querendo dizer que ambas fazem parte de universos opostos ou que uma é inferior à outra. Na verdade, partimos em consonância às ideias de Figueiredo (2020) quando ela afirma que as mulheres, em se tratando especificamente da literatura de autoria feminina, buscam expressar as vicissitudes do corpo que só elas conhecem. De um lado, um olhar que projeta uma imagem vista de fora; de outro, o corpo vivido e movido de afetos.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, J. L. de. *Pássaro tonto*. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- _____. *A viúva Simões*. Jandira: Princípios, 2019.
- _____. *A falência*. Florianópolis: Mulheres, 2021.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 172.
- BRAIT, B. *Uma personagem*. São Paulo: Ática, 2006
- CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2016.
- FIGUEIREDO, V. A. “Manutenção das tradições ou quebra de paradigmas? A criação literária sob a ótica feminina na obra de Júlia Lopes de Almeida”. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 15, abr./jun. 2007. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7639/6167>>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- LEITE, L. C. *O foco narrativo*. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- LUGONES, M. “Rumo ao feminismo descolonial”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 22, n. 3, set./dez. 2014, pp. 935-52.
- MARCHESE, K. *Mulheres de Hopper*. São Paulo: Patuá, 2020.
- TABAK, F. M.; GUIMARÃES, A. dos S. “Memórias de Marta: historiografia, gênero e literatura em Júlia Lopes de Almeida”. *Revista Diadorim*, Rio de Janeiro, vol. 9, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- VIEIRA, L. B. de Q.; SOUZA, J. A. de. “Esboço da emancipação feminina: a mulher retratada na obra *A viúva Simões*”. *Anais do Seminário de Educação e Colóquio de Pesquisa*, [s. l.], vol. 1, n. 10, 2015. Disponível em: <<https://anaisonline.uems.br/index.php/semiedu/article/view/940/957>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

Frustração feminina e o não acontecimento nos romances naturalistas *Hóspede* (1887), de Pardal Mallet, e *A luta* (1911), de Carmen Dolores

LUÍZA LOURENÇO LUZ

Introdução

A história do naturalismo no Brasil é marcada pelo apagamento e pela desvalorização de suas obras. Durante muito tempo, essa estética literária foi considerada uma expressão “menor” e desprovida de valor artístico, frequentemente rotulada como indecente e imoral (Mendes, 2016). Muitos autores naturalistas enfrentaram evidências de censura e só ganharam o devido reconhecimento anos após a publicação de seus romances. Apesar disso, a literatura naturalista do final do século XIX e início do século XX trouxe mudanças significativas para a sociedade brasileira, refletindo e acompanhando as transformações políticas e sociais da época. O surgimento do naturalismo, portanto, representa um marco histórico e literário.

O século XIX representou um período de grandes transformações políticas e sociais no cenário brasileiro. A partir de 1870 ocorrem mudanças significativas que passam a moldar um novo estilo de sociedade e, consequentemente, um novo pensamento. Em 1871, instituiu-se a Lei do Ventre Livre e o início da crítica literária científica, encabeçada por Sílvio Romero; a abolição da escravatura, em maio de 1888; a proclamação da República, em 1889; a primeira constituição republicana, em 1891; e em 1897, a fundação da Academia Brasileira de Letras (El Far, 2004).

Esses acontecimentos estavam relacionados com a onda progressista advinda da Europa e marcaram mudanças profundas no modo de viver e no comportamento da população. Nesse contexto, dá-se o surgimento da literatura naturalista (Sodré, 1965).

Tais mudanças tiveram relação com a urbanização e com o avanço de uma burguesia brasileira. Com a expansão industrial e o desenvolvimento urbano, criavam-se condições para a atividade das letras que antes eram incipientes. A imprensa passou

da fase artesanal para a fase industrial, com os jornais estáveis, contribuindo para a popularização do romance em folhetim.

Nesse contexto, o gênero literário que cresceu de forma significativa foi o romance. Temas como a insatisfação dentro do casamento, a perda da inocência, a infidelidade e as primeiras descobertas sexuais passaram a ter grande repercussão entre o público, levando-os a dialogar com os padrões sociais daquele período.

A supremacia da prosa, e a generalização do romance como gênero preferido, pelos autores e pelo público, em íntima consonância, denuncia a progressiva complexidade da organização social, cujos laços, relações e características exigem uma interpretação mais ampla, capaz de conter aquela complexidade, de atender às suas imposições, de traduzi-las (Sodré, 1965, p. 161).

No final do século XIX, os romances naturalistas se destacaram como os mais vendidos e apreciados pelos leitores cariocas. Apesar da popularidade, a literatura naturalista ainda enfrentava preconceitos e era frequentemente considerada inferior e imoral. Isso acontecia por causa das temáticas que as obras abordavam, como o adultério feminino, as críticas ao casamento e à Igreja Católica, e a manifestação dos desejos sexuais (Mendes, 2016). Os críticos consideravam uma literatura sem valor estético e artístico, fenômeno que explica seu apagamento.

Algumas obras, de escritores brasileiros famosos, como Aluísio Azevedo, permanecem esquecidas até hoje, assim como muitos de seus folhetins. Somente a partir do século XX surgem estudos que passam a reconhecer o naturalismo pela documentação histórica e, mais tarde, por suas qualidades literárias (Corrêa, 2011).

Em 1990, o crítico canadense David Baguley publica seu livro *Naturalist fiction: the entropic vision*, no qual apresenta caminhos para uma reavaliação do naturalismo, contribuindo para a redescoberta de novos autores e romances naturalistas brasileiros esquecidos, como o romance *Hóspede* (1887), de Pardal Mallet, e *A luta* (1911), de Carmen Dolores.

O livro oferece uma “história interna” do naturalismo e estuda a ficção naturalista como um gênero literário distinto (do

realismo), com seus próprios temas, métodos e técnicas. O crítico descreve e define a “literalidade” da ficção naturalista e os aspectos essenciais de sua “genericidade”, em desafio à tendência tradicional (notável na historiografia literária brasileira) de interpretar os textos naturalistas como fora do escopo da arte literária. Baguley também contraria a tendência de interpretar a literatura naturalista como uma representação passiva (ou transparente) da realidade. Para o crítico, embora a ficção naturalista compartilhasse crenças e estratégias com o romance realista, ela era informada pela percepção de uma nova relação do homem com a natureza, numa era industrial, agnóstica e científica (Mendes, 2022, p. 5).

Baguley propõe duas vertentes da literatura naturalista no final do século XIX e início do XX: uma vertente trágica e outra — menos conhecida — cômica e desiludida. A vertente trágica nos apresenta o chamado romance científico, no qual podemos encontrar os romances clássicos da literatura, como *O cortiço* (1890) e *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, no Brasil; *Naná* (1880), de Émile Zola, na França; *O primo Basílio* (1878) e *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz, em Portugal. O naturalismo trágico — como seu próprio nome o apresenta, reúne histórias que terminam em tragédia. Apesar de naturalistas, são romances que apresentam uma visão favorável à sociedade industrial e burguesa, apostando na razão e no progresso da sociedade (Mendes, 2022).

Os romances de adultério também são exemplos clássicos do naturalismo trágico, como *O primo Basílio*. Segundo Baguley, nessas obras destaca-se o personagem da “mulher decaída”, que comete o adultério, representando sua “queda”. Essa mulher adúltera do naturalismo trágico, geralmente, inicia a narrativa nutrindo grandes expectativas em relação ao casamento, moldadas pelas ideias da literatura romântica, amplamente consumida por mulheres no século XIX. Contudo, à medida que a história avança, essa personagem casa-se e encontra a dura realidade da vida conjugal, marcada pela ausência de voz, espaço e perspectivas de uma vida independente.

Essas personagens vislumbravam, na traição, uma forma de escape para vida que levavam e, principalmente, uma forma de se satisfazerem sexualmente, o que

não acontecia na relação com seus maridos. No entanto, ao serem descobertas, essas mulheres eram excluídas do convívio social. Por isso a expressão “mulher decaída”, utilizada para descrever personagens femininas que, ao se aventurarem em casos extraconjugais, tornavam-se alvo de retaliação.

Em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, encontramos o exemplo de uma mulher decaída: a personagem Emma. Marco do realismo na França, a narrativa tem como foco a vida do casal Emma e Charles Bovary e os casos extraconjugais de Emma, uma jovem que foi criada no convento e tinha como objetivo se casar com um homem prestigiado socialmente. No entanto, somente depois do casamento, a protagonista percebe que a vida conjugal, tão sonhada por ela, não corresponde aos romances românticos que lia frequentemente no convento em que cresceu.

A quebra da expectativa no casamento faz com que a personagem busque alternativas para sua vida tediosa, envolvendo-se com diversos amantes. Ao final do romance, ao perceber que fora abandonada por seus amantes, e havia gastado todo o dinheiro do marido, vê, no suicídio, uma forma de saída para não encarar os julgamentos da sociedade.

Diferente do naturalismo trágico, o naturalismo desiludido apresenta uma literatura mais pessimista, com menos confiança na razão e no progresso da sociedade e, geralmente, conta histórias e experiências de frustração e desamparo. Nessa vertente, o protagonista não é mais uma vítima da fatalidade da carne e, sim, um observador insatisfeito com a própria vida (Mendes, 2022). Essa vertente encontra-se presente nos romances *Hóspede* (1887) e *A luta* (1911), que serão analisados neste trabalho.

Hóspede

João Carlos Pardal de Medeiros Mallet nasceu em 1864 e faleceu em 1894, às vésperas de completar 30 anos. Sua morte foi lamentada em diversos necrológios publicados nos principais periódicos do país e, cinco anos após seu falecimento, os jornais ainda relembravam o acontecimento.

Conhecido por sua postura audaciosa e irreverente, a expressão “tomar ares de Pardal Mallet” era utilizada para descrever os indivíduos questionadores da época. Os jornais referiam-se ao escritor como um *frondeur*, um estrangeirismo que signifi-

cava rebelde, inconformado ou revolucionário. Naquele contexto, a imprensa católica e conservadora empregava o termo de forma pejorativa, associando-o a alguém que “perturbava a ordem”.

Apesar das diversas críticas, o escritor era muito admirado e, entre 1884 e 1894, foi uma celebridade nacional, deixando um grande legado no jornalismo, na literatura, na sociedade e na política. A relevância de sua figura se reflete em sua constante presença nos jornais da Belle Époque, tanto como autor quanto como tema de notas, crônicas e notícias.

Mallet nasceu na cidade de Bagé, no Rio Grande do Sul, onde sua família tinha terras. Durante a infância, foi um menino prodígio que aprendeu a ler e a escrever sozinho e, na sua adolescência, já publicava na imprensa. Fez a formação inicial no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, e frequentou, na mesma cidade, os primeiros anos da Faculdade de Medicina, que posteriormente trocou pelo curso de Direito (Mendes e Nunes, 2022).

Em 1887, formou-se em Direito pela Faculdade de Recife, cidade onde iniciou sua trajetória jornalística e literária. No último ano do curso, fundou, em parceria com os professores da faculdade, o jornal *Revista do Norte*, no qual atuou como redator e administrador. Neste periódico, fez seus primeiros posicionamentos estéticos em relação à literatura naturalista. Para o escritor, o “romance experimental”, de Zola, e a ficção naturalista eram os únicos campos abertos a novidades literárias (Mallet, 1887, p. 6).

Sob o pseudônimo de Victor Leal, também adotado por outros escritores da imprensa, teceu comentários a respeito de seu romance *Hóspede*, publicado em 1887. Em sua crônica, Victor Leal destaca a escrita econômica de Pardal Mallet, em contraste com a linguagem empolada das agremiações acadêmicas e ainda afirma que o autor “estampa em três linhas o que muita gente escreve em trinta” (Leal, 1887, p. 8). Também confirma a sua opção pela ficção naturalista, considerada imoral e pornográfica na época.

Victor Leal destaca a mania da “sensação nova”, outra referência ao naturalismo e a *O primo Basílio*, famosos por despertar nos leitores emoções até então ignoradas (Teixeira, 2021); e o gosto “da nota alegre, ruidosa”, isto é, Pardal Mallet era um moço exuberante que gostava de aparecer e fazer

barulho [...]. Como *frondeur* naturalista, Pardal Mallet era um escritor ateu e materialista que não se deixava levar por ilusões românticas de “conversas com flores” e comunhão com as estrelas (Mendes e Nunes, 2022, p. 485)

O romance *Hóspede*, destacado na crônica, era o principal cartão de visita do escritor. Seu lançamento foi anunciado na *Revista do Norte* e, de acordo com o periódico, seria um grande sucesso literário. A associação com o consagrado *O primo Basílio* era um atrativo certo para o público e para a polêmica. No entanto, após a publicação, para um autor que almejava escandalizar ainda mais do que Zola, *Hóspede* acabou decepcionando e não alcançou o impacto esperado.

A obra é o seu romance de estreia e conta a história da personagem Nenê, uma mulher que vive com sua mãe, D. Augusta, seu marido Pedro e seu filho Pedroca, em uma casa burguesa no bairro de Rio Comprido, na cidade do Rio de Janeiro. Nenê leva uma vida pacata, sem muitos acontecimentos relevantes, dedicando-se somente às tarefas domésticas, à maternidade e ao casamento. O narrador, ao descrever a rotina da personagem, passa uma sensação tediosa e dá a impressão de que Nenê, apesar de possuir tudo o que uma mulher poderia vislumbrar naquele contexto social (como uma casa, um marido, família e filhos), ainda sim, sentia-se infeliz:

Como no relógio da parede soassem quatro horas, Nenê, num movimento de desânimo, deixou escorregar-lhe pelo corpo abaixo o jornal que estava a ler distraidamente. Algum pensamento triste acabrunhava-a. Tanto que por sob as madeixas sedosas da franja adivinhavam-se umas rugazinhas pequeninas a franzir-lhe a testa, aproximando-lhe os sobrolhos levemente arqueados. Veio um gesto grande de inquietação e com o pezinho delicado batia febrilmente no assoalho (Mallet, 1974, p. 19).

O marido de Nenê, Pedro Soares, é descrito como um homem pacato, sem muitas ambições, dedicado ao seu trabalho burocrático e satisfeito com a rotina. Já a sua mãe, D. Augusta, é uma viúva tradicional e controladora que tinha como objetivo casar a filha e controlar seu casamento.

A rotina da casa muda quando Marcondes, um amigo de infância de Pedro, passa a hospedar-se no lar da família. No início, D. Augusta — que se considerava dona da casa — reprovava a atitude do genro e considera uma imprudência:

Também que ideia extravagante tivera o genro de trazer para casa um companheiro de colégio que ele não vira mais depois da sua formatura no Pedro II, e que não conhecia absolutamente a família da mulher! Se o Pedro tivesse ao menos consultado! Mas qual! Ele era incapaz dessas pequenas defeições! Supunha-se dono da casa e queria fazer tudo conforme lhe vinha à cabeça! (Mallet, 1974, p. 27).

Marcondes é descrito como um personagem superficial e fútil, com hábitos boêmios. Diferente de seu colega Pedro, considerado um homem de família, Marcondes evitava o casamento e o compromisso e apreciava sua vida de solteiro.

Inicialmente, Marcondes causa má impressão e uma certa repulsa à Nenê, mas, ao longo da narrativa, revela-se uma atração reprimida entre os dois. Nenê era uma mulher do lar e não conhecia nada além da sua rotina, que se resumia às obrigações familiares. Aos poucos, na ausência de Pedro, Nenê começa a encontrar afinidades com Marcondes, as quais não tinha com seu marido.

A princípio, há um constrangimento com a sua presença, mas, com o passar dos dias, Marcondes se sente bem-vindo. Passa a fantasiar o sexo com a atraente esposa do amigo. Como Luísa n’*O primo Basílio*, julgando-se merecedora de mais veneração do que o marido era capaz de lhe oferecer, Nenê aceita a aproximação (Mendes, 2022, p. 9).

A narrativa é conduzida a partir do jogo de sedução entre os dois, cria-se uma atmosfera de expectativa e o leitor ilude-se achando que algo irá acontecer entre os personagens. Apesar das conversas, dos flertes e das afinidades — por inexperiência, ou medo — a traição não acontece e as expectativas de Nenê frustram-se.

O enredo de *Hóspede* rompe com um modelo de literatura naturalista que todos já conheciam e com a qual estavam habituados. Fugindo do que se tornou clichê nos romances do século XIX, o narrador opta por não efetivar a traição, criando uma sensação de frustração tanto nos personagens quanto no leitor do romance. Contudo, apesar da traição não acontecer, *Hóspede* ainda pode ser considerado um romance de adultério do século XIX, apoiando-se no enredo na mulher infeliz, insatisfeita com seu casamento.

Nenê, assim como Emma e Luísa, considerava-se digna de uma vida melhor e enxergava, no adultério, uma forma possível de escapar da monotonia de sua rotina. No entanto, ao contrário desses personagens, Nenê não possui a coragem necessária para consumir o adultério, o que a impede de ter um desfecho trágico.

Hóspede ensaia o enredo da “mulher decaída”, mas acaba rompendo com o modelo trágico da queda fatal, optando pelo “não acontecimento”, pela frustração e pela desilusão. O fim remete ao início do romance, quando Marcondes é recepcionado friamente pela família de Pedro, devolvendo-o ao lugar do estranhamento (Mendes, 2022, p. 9).

Hóspede é o romance do “não acontecimento”, presente na vertente do naturalismo desiludido. Os personagens dessa narrativa não são lembrados por suas grandes atitudes e não apresentam uma visão otimista de seu futuro. Resignando-se à própria desimportância, aceitam seu destino com frustração.

A luta

Carmen Dolores, pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, nasceu em 11 de março de 1852 e faleceu em agosto de 1910. Pertencente à classe média alta do Rio de Janeiro, seguiu carreira jornalística e trabalhou como cronista em jornais renomados da época, como *O Correio da Manhã* e *O Paiz*. Em seu trabalho como jornalista na Belle Époque, foi uma das poucas mulheres a ganhar o mesmo salário que seus colegas masculinos (Lopes, 2001). Enquanto cronista, a autora escrevia em

defesa dos direitos das mulheres quanto à educação, ao trabalho bem remunerado e, principalmente, ao divórcio.

Entre o final do século XIX e início do XX, Carmen Dolores dedicou-se intensamente à carreira literária e jornalística. No início de seu trabalho, a autora utilizou diversos pseudônimos masculinos, como Júlio de Castro, Mário Villar e Leonel Sampaio (Hellmann, 2015), no entanto, Emília ficou mais conhecida como Carmen Dolores. Com esse pseudônimo, a escritora atuou nos principais jornais da capital federal, com contos e crônicas ao longo de uma década.

Suas obras mais conhecidas são os seus livros de contos e crônicas, como *Gradações* (1897), *Almas complexas* (1905), *Um drama na roça* (1907) e *Ao esvoaçar da ideia* (1910). Seu único romance, *A luta* (1911), foi publicado em formato de folhetim pelo *Jornal do Comércio* no ano de 1909, um ano antes da autora falecer. Somente em 1911 foi editado e publicado na forma de livro impresso.

Anos depois, em 2001, a Editora Mulheres publicou uma nova edição do romance, que conta com o prefácio da pesquisadora Maria Angélica Guimarães Lopes. Nesse prefácio, a pesquisadora cita a crítica literária Lúcia Miguel Pereira, que classifica Carmen Dolores como uma “escritora naturalista retardatária”. Apesar da descrição pejorativa, é a única mulher citada pela teórica como escritora naturalista do final do século XIX.

O enredo de *A luta* (1911) conta a história de Celina e de sua família, que vivem em uma pensão localizada no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro: o hotel Aos Belos Ares! Celina, personagem principal, é criada com suas irmãs por sua mãe Adozinda, dona da pensão, uma viúva que possuía diversos amantes e era vista pela sociedade como uma mulher imoral e uma má influência para o futuro de suas filhas.

Nessa pensão — frequentada por pessoas diversas, em sua grande maioria, homens solteiros — Dona Adozinda cria, sozinha, suas três filhas: Celina, Olga e Julieta. As jovens crescem sem a presença de uma figura paterna e sob a influência de uma mãe que, naquele contexto patriarcal, era considerada uma mulher imoral. Consequentemente, as personagens adotam comportamentos que destoam do padrão feminino predominante no século XIX, como a independência. As irmãs cresceram habituadas a circular sozinhas pelas ruas de Santa Teresa, a usar o bondinho e a flertar com alguns hóspedes da pensão — atitudes consideradas inconvenientes para as mulheres da época.

Acompanhamos o narrador na preocupação com as três filhas de D. Adozinda ao crescerem nessa pensão, onde a mãe mantém casos amorosos com hóspedes sucessivos. A indagação que acompanha a narrativa é se elas seguirão ou não o exemplo materno, sendo fruto do meio ou se terão destino diferente.

Margarida e Adozinda, as matriarcas do romance, são personagens que se contrapõem na narrativa, as duas mães e viúvas são as grandes adversárias na trama. Enquanto Dona Margarida representa o conservadorismo da época, sendo descrita como uma “mulher séria, em seus trajes e véus negros” (Dolores, 2001, p. 11), Adozinda representa uma mulher mais liberal, expansiva, que se expressa de forma escandalosa. Muitas vezes Adozinda também é descrita como uma mulher sensual, provocante, “cheia de corpo, clara com uns bonitos olhos pretos sob os cílios longos, um buço já forte desenhando-lhe a boca larga e carnuda” (Dolores, 2001).

Dona Adozinda tem tanta dificuldade em conter as carnes fartas através do espartilho e cinta como controlar seus impulsos sexuais. A irmã mais nova de Celina, Julieta, é parecida com sua mãe, uma pessoa materialista que se vende a fim de conseguir sustentar os vestidos chiques e chapéus. Celina é descrita como uma moça de olhar sonso e ambíguo, lembrando os da personagem Capitu. Alfredo Galvão, marido de Celina, é um homem tímido, dominado por sua paixão e refém de sua mãe autoritária. Dona Margarida é descrita como uma figura sombria, com sua tristeza de viúva séria, sempre vestida de preto.

Celina se casa com o jovem Alfredo, filho de Dona Margarida, e passa a viver na casa da sogra, na Rua das Marrecas, mas logo começa a sentir saudades do período em que morava com a mãe na pensão. O matrimônio impõe a Celina novas responsabilidades: espera-se que adote o papel tradicional de esposa, siga uma rotina estruturada e dedique-se aos filhos e ao lar. Essa nova realidade contrasta significativamente com a liberdade que desfrutava enquanto solteira, vivendo com a mãe e suas irmãs no hotel Aos Belos Ares!

Desacostumada com a vida de esposa e infeliz no casamento e na maternidade, Celina começa a nutrir um sentimento por seu amor de infância, Gilberto, que havia retornado à pensão depois de passar algum tempo estudando na Europa. Movida pelo desejo do adultério, a protagonista enfrenta um dilema entre dois caminhos opostos: a traição ou a fidelidade. Deve seguir os passos de sua mãe ou de Dona Margarida? Esse conflito interno pode ser interpretado como uma “luta” da personagem, assim como sugere o título do romance.

Nesta obra, Carmen Dolores retrata a realidade da mulher em um contexto em que o divórcio não era uma opção, ao mesmo tempo que critica o ideal romântico da época, que ensinava às mulheres a depositar todas as suas expectativas no casamento. Sem outras perspectivas além da vida de mãe e esposa, elas eram condicionadas a enxergar o matrimônio como única forma de segurança.

Em um diálogo com seu marido, a protagonista compara seu casamento com um cárcere e diz ter inveja de suas irmãs, que pelo menos viviam, enquanto ela “apodrecia na rua das Marrecas” (Dolores, 2001). Contudo, assim como a personagem Nenê, Celina não chega a consumir a traição e, ao final do romance, retorna para o marido.

As obras *Hóspede* e *A luta* exploram a temática naturalista do “não acontecimento”, retratando histórias de frustração e desamparo, características da vertente desiludida. Suas protagonistas são obrigadas a aceitar o próprio destino, limitadas pela falta de opções e perspectivas — especialmente as mulheres do século XIX, para quem o casamento representava não apenas estabilidade financeira, mas também reconhecimento social.

O não acontecimento e a frustração feminina

Se ela pudesse formar uma ideia a respeito veria que a vida, para os homens, era muito mais atrapalhada e cheia de contrariedades, ao passo que as mulheres tinham apenas para atormentarem-se aquelas ninharias domésticas de que elas gostavam, no final das contas! Nenê, porém, teimava em suas proposições e amontoava argumentos sobre argumentos para demonstrar que na partilha do mundo o seu sexo tinha ficado com todos os dissabores, enquanto ao outro havia cabido o lado brilhante e fácil (Mallet, 1974, p. 33).

Na França, em 1856, por retratar a imagem de uma mulher adúltera, o autor de *Madame Bovary* foi acusado pelo Ministério Público Francês de “ofensa à moral pública e religiosa e aos bons costumes” (Lourenço, 2012, p. 413). Flaubert foi absolvido, convencendo o tribunal de que seu objetivo era denunciar e não aprovar o comportamento de Emma. Mas, apesar do sucesso de vendas, ainda mais estimulado

pela própria censura, foi necessário esperar alguns anos para que o escritor fosse positivamente reconhecido pelos críticos. A obra ficou marcada por esse acontecimento.

É a partir de Flaubert que surge a tradição dos romances de adultério. Nessas obras, a caracterização das personagens femininas se diferencia das heroínas românticas, pois retratam mulheres que são levadas pela luxúria, tornando-se adúlteras, abandonando o casamento, os filhos e sua posição social.

O romance de adultério aborda as frustrações do casamento, assunto que não era debatido naquele contexto, principalmente quando se tratava da insatisfação feminina. As protagonistas de *Hóspede* e de *A luta* representam o lugar ocupado pelo feminino no século XIX, que exigia uma mulher submissa, representação máxima da base familiar, a sustentação moral da casa, incumbida da educação dos filhos. Celina e Nenê são mulheres insatisfeitas, cerceadas pelas regras de uma sociedade patriarcal. Para além da questão sexual, as personagens enxergavam, na traição, uma forma de “aventura”, de se desvencilhar da rotina. Entretanto, as duas não concretizam o adultério e a ideia da traição permanece no imaginário, causando frustração.

A principal temática do naturalismo desiludido é a experiência da desilusão. O foco da obra é direcionado para o que não acontece na vida dos personagens. “A rejeição do enredo foi a principal estratégia narrativa associada à perda das ilusões com as promessas de redenção e progresso da modernidade burguesa” (Mendes, 2022, p. 7).

As narrativas se distanciam da estrutura clássica herdada da épica, que retratavam histórias de sujeitos excepcionais, que realizaram grandes feitos. Nesse sentido, o naturalismo desiludido adota uma postura vanguardista de antirromance, rompendo com o modelo do naturalismo trágico, mais familiar aos leitores do século XIX. O enredo da rotina diária não conduz os personagens a um final triunfante ou excepcional, mas os aprisiona numa existência banal, monótona e frustrante.

Considerações finais

Em sua tese *O naturalismo em perspectiva comparada: de Émile Zola a Aluísio Azevedo*, a pesquisadora Patrícia Alves Corrêa propõe uma reavaliação crítica e historiográfica da literatura naturalista. A autora afirma que, para compreendermos o naturalismo, principalmente no contexto brasileiro, é preciso explorá-lo além dos limites

das escolas literárias, da filosofia positivista e do cientificismo, investigando o papel da literatura naturalista na cena política republicana brasileira e sua contribuição para ideia de uma nação plural.

Acontecimentos históricos relevantes, como a Guerra do Paraguai (1864-70), a Questão Religiosa (1872-75), a abolição da escravidão (1888), a Questão Militar e a proclamação da República (1889), alteraram de forma significativa a vida nacional e criaram um ambiente favorável para o surgimento do naturalismo. O romantismo parecia insuficiente na abordagem dos novos temas que a sociedade apresentava, era preciso uma nova estética capaz de representar, artisticamente, os novos tempos.

Essa compreensão do contexto histórico ajuda a desconstruir ideias propagadas pela crítica de que o naturalismo brasileiro foi “um modismo estrangeiro” ou um “movimento frustrado”, pois, no Brasil, não haveria um ambiente ideal para o desenvolvimento da escola literária. Na realidade, o naturalismo estava em profundo acordo com as mudanças sociais e procurava representá-las por meio da arte.

No Brasil, os romancistas naturalistas passaram a inovar e romper com a tradição ao abordar temáticas que antes não eram exploradas, como o enredo da insatisfação feminina e da rotina tediosa, presente nos romances *A luta* e *Hóspede*. É no âmbito do naturalismo que personagens marginalizadas ganham voz, como é o caso da mulher. Em diversas obras, a figura feminina assume um papel central, enquanto o masculino assume papel secundário.

Dessa maneira, este trabalho constitui uma ferramenta essencial para um estudo mais aprofundado dessa estética, a qual, por longo período, foi negligenciada pela historiografia literária, assim como muitos de seus autores que, ainda hoje, não receberam o devido reconhecimento.

Referências bibliográficas

- CORRÊA, P. A. C. *O naturalismo em perspectiva comparada: de Émile Zola a Aluísio Azevedo*. Tese de doutorado em Literatura Comparada. Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- DOLORES, C. *A luta*. Introdução e notas de Maria Angélica Guimarães Lopes. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2001.
- EL FAR, A. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary: costumes da província*. Tradução, apresentação e notas de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- HELLMANN, R. M. *Carmem Dolores, escritora e cronista: uma intelectual feminista da Belle Époque*. Tese de doutorado em Literatura. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.
- LOPES, M. A. G. “Desafio materno: a luta de Carmen Dolores”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 33. n. 3, set. 1998, pp. 7-15.
- LOURENÇO, A. A. “De Madame Bovary ao Primo Basílio: a singularidade bovarista de Luísa”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, vol. 47, n. 4, out./dez. 2012, pp. 413-9.
- MALLET, J. C. P. de M. *Hóspede*. São Paulo: Três, 1974.
- MENDES, L. “Pardal Mallet, naturalismo e modernidade no Brasil oitocentista”. *Revista Graphos*, vol. 24, n. 2. Rio de Janeiro, 2022, pp. 29-48.
- _____; NUNES, G. K. dos S. “Pardal Mallet, um *frondeur* na Belle Époque”. *Travessias*, Chapecó, 2022, pp. 480-97.
- _____. “‘Livros para homens’: sucessos pornográficos no Brasil no fim do século XIX”. *Cadernos do IL*, n. 53, 2016, pp. 173-91.
- SODRÉ, N. W. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965.



AUTORES E AUTORAS



Anna Faedrich é professora de Literatura Brasileira na graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Integra o grupo de trabalho (GT) da Anpoll “A mulher na literatura: crítica feminista e estudos de gênero”. É autora de *Escritoras silenciadas: Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres* (Macabéa e FBN, 2022) e de *Teorias da autoficção* (Eduerj, 2022).

Camila de Carvalho Santana é mestranda em Estudos da Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Ekaterina Vólkova.

Camille Almeida Mesquita é estudante da graduação em Letras/Língua Portuguesa e suas Literaturas, na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Foi bolsista no Programa Residência Pedagógica (2022-2024), e atualmente é bolsista Pibic-Fapesb por meio do grupo de pesquisa e extensão Leitura, Escrita, Identidade e Artes (Leia). Seu projeto de pesquisa faz parte do plano de trabalho do Pibic “Estudo de autoria feminina e das representações do feminino na literatura brasileira”, que se concentra em analisar questões relacionadas à autoria e representações femininas na literatura, com base na crítica feminista.

Carmem Negreiros é professora associada do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), bolsista CNPq e Cientista de Nosso Estado/CNE/Faperj. Doutora e mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), possui artigos publicados sobre Lima Barreto, sendo o mais recente “De retalhos e redes faz-se um romance: a criação em Lima Barreto” na *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*. Entre seus livros, destacam-se *Lima Barreto/Triste fim de Policarpo Quaresma* da Coleção Archives/Unesco, produzido junto com Antonio Houaiss, em 1997; *Lima Barreto, caminhos de criação*, em parceria com Ceila Ferreira (Edusp, 2017) e *Lima Barreto em quatro tempos* (Relicário, 2019). Coordena o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (Labelle/Uerj).

Fátima Oliveira é doutora e mestre em Estudos de Literatura pela PUC-Rio. Professora titular aposentada de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do ensino básico,

técnico e tecnológico do Centro Federal de Educação Tecnológica (Cefet/RJ). Autora do livro *Correspondência de Lima Barreto: à roda do quarto, no palco das letras* (Editora Caetés, 2007), participa do grupo de pesquisa do Labelle Uerj/CNPq com investigações e publicações sobre crítica biográfica, crônicas da cidade, correspondência de escritores e diário íntimo de Lima Barreto.

Fernanda Bittencourt é doutoranda, mestre e especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Especializou-se em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estácio de Sá (Unesa) e se formou em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É natural do estado do Rio de Janeiro, mais especificamente da Baixada Fluminense, professora com passagens pelos ensinos fundamental, médio e EJA, escritora e pesquisadora com foco em José de Alencar.

Flávia Marçal Meslin Mattos é mestre e especialista em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Servidora pública do município do Rio de Janeiro, atua na área da educação, com ênfase na formação de leitores. É também advogada formada pela Uerj. Foi pesquisadora júnior do Real Gabinete Português de Leitura e integrou o Labelle durante a iniciação científica e o mestrado. É contadora de histórias: sua trajetória combina experiência pedagógica, formação jurídica e dedicação à literatura. Acredita na potência transformadora da palavra e na articulação entre literatura, educação e cidadania.

Gabrielle Carla Mondêgo Pacheco Pinto é professora adjunta de Língua Inglesa no CAP-UERJ. Doutora em Educação (ProPEd-UERJ), membro do GRUPEEL (ProPEd-UERJ) e do Grupo de Estudos Mulheres e Militância Política, vinculado ao Núcleo de Estudos Contemporâneos (UFF). Coordenadora do projeto de pesquisa “Outras literaturas: a contribuição feminina na constituição da história da educação brasileira”, e do “Páginas de Mulheres na Imprensa” (Promim). Sua pesquisa dedica-se a investigar mulheres e suas múltiplas atuações nos séculos XIX e XX, bem como os impactos dessas atuações na história da educação e na própria gênese da história das mulheres no Brasil.

Julia Damit é graduanda em Letras (Português/Literaturas) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), com interesse em Literatura e Teoria da Literatura. Sua

pesquisa concentra-se na autoria feminina, com foco na obra de Júlia Lopes de Almeida. Foi monitora da disciplina Teoria da Literatura II, coordenada pelo professor Felipe Bastos Mansur. Atualmente, integra o Labelle, junto ao qual desenvolve sua pesquisa sobre o resgate da autoria feminina na literatura do período, sob a orientação da professora Carmem Lúcia Negreiros.

Kaio Veiga de Castro é estudante de Licenciatura em Letras (Português/Literaturas) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 2021. Em 2024, tornou-se bolsista Pibic-CNPq no projeto de pesquisa com enfoque em literatura brasileira do século XIX, “Raul Pompeia: ler & ver”, coordenado pelo Prof. Dr. Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior, do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras (UFRJ).

Karen Miranda é formada em Português e Italiano (licenciatura e bacharelado) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem certificação em Espanhol pelo Servicio Internacional de Evaluación de la Lengua Española (Siele) e é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, também pela UERJ. Atualmente, cursa uma pós-graduação em Ensino de Língua Espanhola. Além disso, é tradutora, com mais de cinco obras traduzidas.

Kátia Fernandes de Lima é doutoranda do Programa de Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF), orientada pela Dr.^a Flávia Vieira da Silva do Amparo, e bolsista da Capes. Desenvolve pesquisa em literatura de autoria feminina com foco na dicção poética de Francisca Júlia, Gilka Machado e Cecília Meireles. Obteve o título de mestre na mesma instituição, em 2021, mediante a dissertação intitulada *Poesia de renovação em Cecília Meireles*. Graduou-se em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2017.

Lohaine Miguez é estudante de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF), especialista em Cultura, Patrimônio e Educação pelo Instituto Federal Fluminense (IFF), graduada em Letras (Português/Literaturas) pela Fundação São José de Itaperuna e, atualmente, cursa graduação em Psicologia nos Institutos Superiores do Censa (Isecensa). Desen-

volve pesquisa sobre o existencialismo na poesia de Gilka Machado sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Anna Faedrich e tem interesse em temas como poesia, literatura, existencialismo e psicologia.

Luan Douglas dos Santos é mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde investiga a produção cronística da escritora Madame Chrysanthème (1870-1948), publicada no jornal *O Paiz*. Também participou como pesquisador voluntário no projeto “Paisagens luso-brasileiras em movimento”, realizado pelo Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Possui licenciatura em Português/Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e foi bolsista de iniciação científica Pibic-CNPq, orientado pela Prof.^a Dr.^a Luciana Marino do Nascimento, desenvolvendo o projeto “Molduras urbanas do Rio de Janeiro na produção literária de Madame Chrysanthème” (2022). No trabalho de conclusão de curso (TCC), escreveu o ensaio intitulado *Artesanato poético em Florbela Espanca*, orientado pela Prof.^a Dr.^a Cinda Gonda.

Lucas Cheibub é doutorando do Programa de Pós-Graduação em História na Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF), sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Giselle Venancio. É bolsista CNPq no projeto “Cidades inteligentes e sustentáveis: abordagens históricas e possibilidades de pesquisa em História”, com estágio de pesquisa no Institut des Hautes Études sur l’Amérique Latine (IHEAL) da Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), por meio do programa Capes/Cofecub. É vinculado ao laboratório Escritas da História/Historiografias do Sul, com interesse na história do livro e da leitura. Pesquisa a produção, circulação e recepção dos textos de Lima Barreto.

Luíza Lourenço Luz é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Formação de Proessores, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do Prof. Dr. Leonardo Mendes, e bolsista Faperj.

Marcus Vinícius Nogueira Soares é doutor em Literatura Comparada pela Uerj e professor associado de Literatura Brasileira da mesma instituição. É coautor de “500 anos de ficção”, publicado na *Brasiliana da Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2002), autor do livro *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história* (São Paulo,

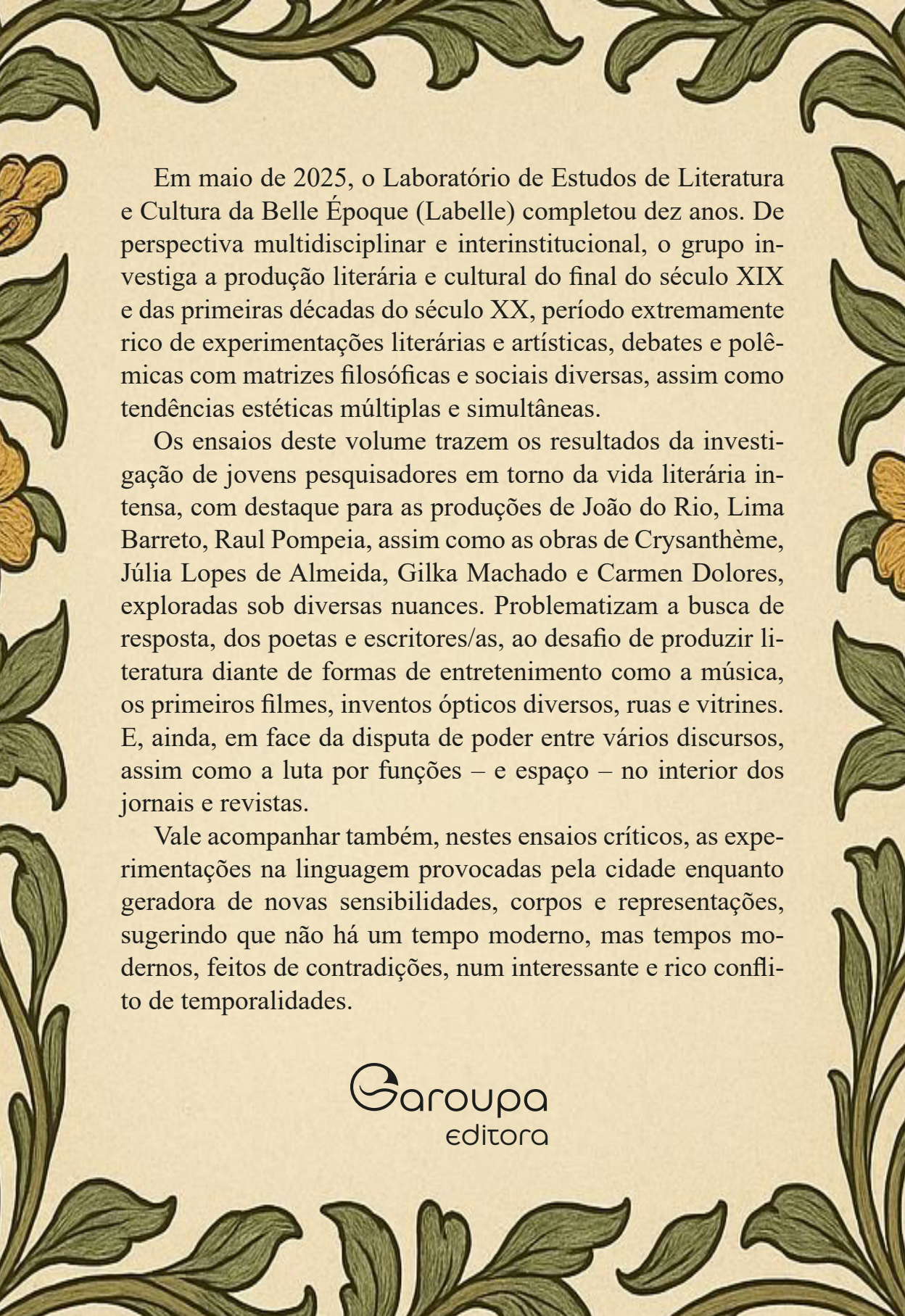
É Realizações, 2014) e coorganizador de *José de Alencar: dispersos e inéditos* (Salvador, Edufba, 2021). Membro do grupo de pesquisa Labelle (Uerj/CNPq) e do grupo de trabalho História da Literatura, da Anpoll. Bolsista do Programa Prociência da Faperj/Uerj.

Mariana Oliveira Brito é doutoranda em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Literatura Brasileira e Teoria da Literatura pela mesma instituição, com bolsa Capes, sob orientação de Anna Faedrich Martins Lopez. Pós-graduada em Práticas de Educação Especial e Inclusiva pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ/2023) e licenciada em Letras (Português/Literatura Brasileira) pela Universidade Federal Fluminense de Niterói (UFF/2021). É integrante voluntária do grupo de pesquisa Literatura de Autoria Feminina na Belle Époque Brasileira: Memória, Esquecimento e Repertório de Exclusão, coordenado pela professora Dra. Anna Faedrich (UFF).

Patrícia Roque Teixeira das Chagas Rosa é doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj) e mestre em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Licenciada em Português/Literaturas pela UFF, é professora de língua portuguesa do ensino básico e dedica-se a pesquisas relacionadas às obras do escritor Lima Barreto. Atuou também como pesquisadora de fontes primárias para a edição *Lima Barreto, caminhos de criação*, publicada pela Edusp, em 2017, sob coordenação das professoras Carmem Lúcia N. de Figueiredo e Ceila Ferreira (UFF).

Simone de Souza Braga Guerreiro é doutora em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), com especialização em Política e Sociedade com ênfase na história da cidade do Rio de Janeiro pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (Iesp) da Uerj. Professora aposentada da Secretaria de Estado da Educação (SEEDUC/RJ) e do Instituto Superior Anísio Teixeira (Isat).

Vanessa Medeiros de Lima é graduada em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa/Literaturas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Tem desenvolvido pesquisas na área de Literatura Brasileira, com foco na produção de João do Rio, suas crônicas e formas de representações urbanas do Rio de Janeiro antigo.



Em maio de 2025, o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (Labelle) completou dez anos. De perspectiva multidisciplinar e interinstitucional, o grupo investiga a produção literária e cultural do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, período extremamente rico de experimentações literárias e artísticas, debates e polêmicas com matrizes filosóficas e sociais diversas, assim como tendências estéticas múltiplas e simultâneas.

Os ensaios deste volume trazem os resultados da investigação de jovens pesquisadores em torno da vida literária intensa, com destaque para as produções de João do Rio, Lima Barreto, Raul Pompeia, assim como as obras de Crysanthème, Júlia Lopes de Almeida, Gilka Machado e Carmen Dolores, exploradas sob diversas nuances. Problematicam a busca de resposta, dos poetas e escritores/as, ao desafio de produzir literatura diante de formas de entretenimento como a música, os primeiros filmes, inventos ópticos diversos, ruas e vitrines. E, ainda, em face da disputa de poder entre vários discursos, assim como a luta por funções – e espaço – no interior dos jornais e revistas.

Vale acompanhar também, nestes ensaios críticos, as experimentações na linguagem provocadas pela cidade enquanto geradora de novas sensibilidades, corpos e representações, sugerindo que não há um tempo moderno, mas tempos modernos, feitos de contradições, num interessante e rico conflito de temporalidades.

 Saroupa
editora