
Anna Faedrich



Ensaios sobre a Autoria Feminina na *Belle Époque* brasileira



Ensaios sobre autoria feminina na *Belle Époque* brasileira



Anna Faedrich

**Ensaios sobre autoria feminina na
Belle Époque brasileira**



Copyright © Anna Faedrich

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos da autora.

Anna Faedrich

Ensaios sobre autoria feminina na *Belle Époque* brasileira. Coleção Labelle. Vol. 7. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 217p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2352-0 [Impresso]
978-65-265-2353-7 [Digital]

1. Escritoras Brasileiras. 2. Autoria Feminina. 3. Belle Époque. 4. Crítica Feminista. I. Título.

CDD – 800

Capa: Marcos Della Porta

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Ana Maria Bernardes de Andrade

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barencro de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patricia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2025

Apresentação

Em maio de 2025, o LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* completou seus primeiros dez anos. Como desconfiamos, num país desigual e que pouco valoriza a pesquisa em ciências humanas, isso não é pouca coisa. Foi uma década pautada por muito trabalho, em sintonia com a intensa atividade dos professores, investigadores e alunos que integram o grupo.

A nosso ver, não haveria forma mais eloquente de celebrar essa efeméride que convidando os membros do LABELLE a publicizarem ensaios relevantes de sua autoria. Foi justamente com esse propósito que a coleção *Ensaio* foi concebida, planejada e conduzida, em parceria com a Pedro & João Editores.

Como o leitor perceberá, os títulos abordam temas situados temporal e espacialmente, com vistas a aprimorar, quando não problematizar, certas perspectivas relacionadas aos estudos em torno do que se convencionou chamar de “Pré-Modernismo” e/ou *Belle Époque* – quer dizer, o período aproximado entre as décadas de 1870 e 1920, no Brasil.

Colaboradores de diversas instituições analisam exaustivamente a atuação cultural e a produção literária de escritoras e escritores. A pluralidade dos temas e dos métodos de abordagem é emblemática: dialoga com a diversidade que sempre caracterizou o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*. Essa variedade certamente responde pelo êxito dos eventos promovidos e realizados por este grupo de estudos, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Todos os títulos da coleção serão disponibilizados simultaneamente no portal do LABELLE e no site da Pedro & João, casa editorial que prontamente acolheu o projeto. Somos muito gratos a Pedro Amaro e João Rodrigo, pelo intenso

diálogo e troca de ideias que permitiram aquilar o impacto visual dos *ebooks*. Agradecemos igualmente aos colegas que nos confiaram seus trabalhos.

Creamos que esses livros desempenham diversos papéis, sobremodo dois: (1) o de mostrarem que, afora alimentar o prazer da leitura, a arte literária pode estimular a reflexão sobre as instituições, ou seja, o que está aí e precisa ser constantemente repensado; (2) o fato de que os coletivos geram maior energia e impacto que a pesquisa de seres isolados devido às contingências que induzem a competição entre pares e a concorrência entre colegas de trabalho, embora os interesses sejam os mesmos...

Esperamos que os títulos da coleção *Ensaio* sejam um modo eficaz e eficiente de engajar seus leitores, trazendo-os para a arena do combate cultural e político. Como se vê, as tarefas não são modestas; nem as ambições, pequenas. Por sinal, elas reforçam o empenho do LABELLE em promover os estudos de caráter interdisciplinar em torno dos objetos literários, derivando daí o propósito de estimular o diálogo entre a literatura e as outras artes – situadas em tempos e lugares que carregam traços identificáveis das tensões brasileiras, ainda hoje.

*Carmem Negreiros &
Jean Pierre Chauvin*

Sumário

Introdução.....	9
Vozes dissonantes, vozes abafadas: literatura brasileira de autoria feminina na Belle Époque.....	13
O erotismo excludente de Albertina Bertha e Gilka Machado	19
Júlia Lopes de Almeida e as manobras excludentes.....	23
Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas.....	31
Amélia de Oliveira, poeta interrompida	33
Maria Firmina dos Reis, precursora na ousadia de publicar	37
Auta de Souza, pequenina joia	39
Albertina Bertha, mais um capítulo da crítica desencorajadora	42
Narcisa Amália, gênio do mal	46
Teresa Margarida da Silva e Orta, autora do primeiro romance brasileiro	49
Considerações finais sobre a “amnésia sexista”	53
Estratégias do feminino na trajetória literária de escritoras brasileiras na Belle Époque	55
Inquietações.....	57
Literatura de autoria feminina: repertórios de exclusão.....	60
Estratégias do feminino	66
Ética e estética na literatura brasileira escrita por mulheres	69
O legado esquecido das poetas brasileiras do século XIX.....	79
Narcisa Amália.....	117
Narcisa Amália, a poeta por trás da nebulosa.....	117
A Safo brasileira.....	120
As adversidades da trajetória intelectual feminina	123

A terra: diálogo com a primeira geração romântica	128
A melancolia: diálogo com a segunda geração romântica ..	135
Por que não conhecemos Narcisa Amália?	137
Narcisa Amália: a reconstrução de uma trajetória literária.	139
Albertina Bertha	141
A participação de Albertina Bertha no mundo da cultura ..	141
A presença de Nietzsche na produção intelectual e literária de Albertina Bertha	160
Júlia Lopes de Almeida	171
Júlia do Rio	177
“Os homens do mato são em geral maus”: as expressões da violência em “Os porcos”, de Júlia Lopes de Almeida	191
O cortiço de Júlia Lopes de Almeida	198
Sobre a autora.....	217

Introdução

Este livro reúne uma série de ensaios que investigam a autoria feminina na *Belle Époque* brasileira, com ênfase nas estratégias de resistência, nos mecanismos de exclusão e nos apagamentos históricos que afetaram – e ainda afetam – a recepção e a memória das escritoras brasileiras. Partindo de uma perspectiva crítica feminista, os textos se articulam em torno de uma hipótese central: o apagamento das autoras oitocentistas e da virada para o século XX não foi acidental, mas operado por uma complexa rede de forças sociais, culturais e institucionais que moldaram o cânone literário brasileiro com base em critérios excludentes e androcêntricos.

No primeiro capítulo, “Vozes dissonantes, vozes abafadas”, traço um panorama dos desafios enfrentados por mulheres que ousaram escrever em uma época em que o campo literário era amplamente dominado por homens. Destaco os mecanismos sutis e explícitos de exclusão – desde os modelos normativos impostos às autoras até as reações hostis da crítica –, propondo uma revisão da história da literatura brasileira à luz da teoria de Pierre Bourdieu e da sociologia de Émile Durkheim. Este ensaio, apresentado originalmente no Congresso da ABRALIC em 2017, foi um dos primeiros frutos da minha pesquisa sobre autoria feminina na *Belle Époque* e marcou o início de um percurso investigativo que procuro seguir até hoje.

Em “Memória e amnésia sexista”, foco na ausência de escritoras oitocentistas nos repertórios canônicos e nos currículos escolares e universitários. Discuto como a hostilidade à produção feminina contribuiu para o seu apagamento, muitas vezes perpetuado por prefácios que reduzem sua autonomia intelectual. Casos como o de Amélia de Oliveira, desencorajada

por Olavo Bilac, e o de Auta de Souza, tratada como “santa” e “intuitiva”, são emblemáticos da crítica desencorajadora e do enquadramento limitante imposto às mulheres escritoras.

O capítulo “Estratégias do feminino na trajetória literária de escritoras brasileiras na *Belle Époque*” analisa as táticas utilizadas por essas autoras para desafiar os papéis que lhes eram impostos. A partir da crítica feita por Ruy Castro – que acusou a crítica feminista de “vitimizar” escritoras do passado –, procuro mostrar que reconhecer os mecanismos de exclusão não diminui a força dessas mulheres, mas torna visíveis as barreiras enfrentadas e as astúcias que desenvolveram para superá-las.

Em “Ética e estética na literatura brasileira escrita por mulheres”, reflito sobre os desafios de articular o compromisso político da crítica feminista com os critérios de valor estético exigidos pela teoria literária. Motivada pelas reflexões de Roberto Acízelo, busco um caminho intermediário que preserve o rigor analítico sem abrir mão da dimensão militante da pesquisa.

Já em “O legado esquecido das poetas brasileiras do século XIX”, recupero nomes como Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália e Auta de Souza, discutindo como suas obras foram silenciadas pela crítica e pela historiografia. No ensaio, proponho uma revalorização do lirismo, da expressão do desejo e da consciência social presentes em suas produções, ressaltando como esses elementos funcionaram como formas legítimas de resistência, frequentemente rejeitadas por desafiarem os ideais de pudor e docilidade impostos às mulheres.

Na segunda parte do livro, aprofundo o estudo de três autoras. Em “A poeta por trás da nebulosa”, recupero a importância do livro *Nebulosas* (1872) e a ousadia crítica de Narcisa Amália, pioneira ao denunciar as desigualdades de gênero em pleno século XIX. Analiso suas cartas, crônicas e

poemas, demonstrando a consciência crítica de uma mulher à frente de seu tempo.

Nos capítulos dedicados a Albertina Bertha – “A participação de Albertina Bertha no mundo da cultura” e “A presença de Nietzsche na produção intelectual e literária de Albertina Bertha” –, concentro-me nessa escritora multifacetada e erudita que desafiou abertamente os padrões morais de sua época. Examino especialmente o romance *Exaltação*, cuja protagonista pensa, ama e questiona – e que, por isso mesmo, gerou reações escandalizadas.

Por fim, dedico os últimos capítulos à obra de Júlia Lopes de Almeida. Em “Júlia do Rio”, evoco sua atuação como cronista da cidade e seu olhar agudo sobre as contradições da modernidade carioca. Já nos ensaios “Os homens do mato são em geral maus”: as expressões da violência em ‘Os porcos’” e “O cortiço de Júlia Lopes de Almeida”, exploro a crítica social presente em sua ficção, demonstrando como Júlia abordou, com rara sensibilidade e precisão, temas como desigualdade, violência urbana e opressão de gênero – antecipando, em muitos aspectos, debates que só ganhariam centralidade décadas mais tarde.

Reunidos, esses ensaios buscam oferecer uma reavaliação crítica de autoras esquecidas e contribuir, ainda que modestamente, para a reconstrução da história literária brasileira em uma perspectiva mais justa, plural e sensível às estratégias de resistência dessas mulheres que ousaram escrever.

Este trabalho é também minha contribuição ao projeto LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*, criado em maio de 2015 no Instituto de Letras da UERJ. O LABELLE é um espaço de investigação interdisciplinar que reúne pesquisadoras e pesquisadores de diversas instituições de ensino e pesquisa, promovendo estudos sobre a literatura e a cultura do final do século XIX e início do século

XX. Agradeço, com especial carinho, a Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, coordenadora do LABELLE, por sua generosidade intelectual e pela condução firme, afetuosa e inspiradora de um grupo tão produtivo e longevo. Sua dedicação torna possível que projetos como este se concretizem – e que escritoras silenciadas por tanto tempo possam voltar a ser lidas, pensadas e reconhecidas.

Vozes dissonantes, vozes abafadas: literatura brasileira de autoria feminina na Belle Époque¹

O cenário intelectual e literário da *Belle Époque* brasileira foi amplamente marcado pela presença masculina. Nas publicações de livros, jornais e revistas, nas conferências, saraus, reuniões e na própria fundação da Academia Brasileira de Letras, quase não há registros da escrita e da atuação de mulheres. Esse padrão de exclusão não é fortuito: ele pode – e deve – ser analisado criticamente por meio da investigação dos diversos mecanismos, velados ou explícitos, de desencorajamento e marginalização das mulheres nesses espaços. Neste texto, proponho um olhar atento sobre vozes femininas dissonantes na literatura brasileira – autoras que transgrediram as expectativas sociais impostas à autoria feminina e ousaram ocupar um espaço historicamente interditado –, assim como os instrumentos de silenciamento, apagamento e deslegitimação que limitaram sua presença como protagonistas no campo literário do período.

A relação entre o campo literário e a literatura produzida por mulheres é socialmente construída e só pode ser devidamente compreendida à luz das expectativas coletivas sobre a escrita literária, especialmente as dos escritores homens. Como postulou o sociólogo francês Émile Durkheim,² essas normas e convenções são tão profundamente naturalizadas que

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no Congresso Internacional da ABRALIC em 2017 e publicada em 2018 pela associação no e-book *Literatura e dissonâncias*, organizado por André Dias, Marcos Pasche e Rauer Ribeiro.

² DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. Trad. Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

se tornam uma espécie de segunda natureza, passando despercebidas – exceto quando desafiadas ou quando se tenta alterá-las. Trata-se de uma coerção sutil, pois sua força se exerce de modo contínuo, mas sem ser plenamente reconhecida. E, sendo coletiva, não é fruto de vontades individuais, embora se manifeste nas ações de cada um. A luta da volição individual contra as expectativas do coletivo é desigual, pois este último dispõe de diversos mecanismos de coerção para preservar a norma estabelecida. No entanto, ao questionarmos o que nos foi gradualmente naturalizado, abrimos caminho para a transformação dessas estruturas.

Quando desempenho minha tarefa de irmão, de marido ou de cidadão, quando executo os compromissos que assumi, eu cumpro deveres que estão definidos, fora de mim e de meus atos, no direito e nos costumes. Ainda que eles estejam de acordo com meus sentimentos próprios e que eu sinta interiormente a realidade deles, esta não deixa de ser objetiva; pois não fui eu que os fiz, mas recebi pela educação.³

No final do século XIX, esperava-se das mulheres escritoras uma postura específica em relação à escrita. Apenas aquelas oriundas de famílias abastadas tinham acesso a uma educação refinada, geralmente em casa, com preceptoras, como foi o caso das escritoras cariocas Albertina Bertha de Lafayette Stockler e Júlia Lopes de Almeida. No entanto, ainda que educadas, poucas mulheres eram encorajadas a escrever literatura, muito menos uma literatura de qualidade e de circulação ampla. A formação intelectual feminina tinha um propósito claro: servia como um adorno para facilitar o casamento. Das mulheres que escreviam, esperavam-se textos moralizantes, manuais de comportamento, narrativas de ficção

³ Idem, ibidem, p. 1-2.

doméstica, linguagem acessível e um tom de recato literário. Gilberto Araújo ilustra bem essa expectativa ao afirmar que “os livros escritos por mulheres não deveriam ultrapassar o cerco do lirismo cheiroso e bem-comportado. Melancolia, tristeza e languidez eram qualidades preferencialmente esperadas, devendo a alegria e o viço serem canalizadas para o lar e a família”.⁴

Quando escritoras ousavam desafiar esse *status quo*, lutando por reconhecimento e igualdade de direitos no campo literário, tornavam-se alvos de reações que traziam à tona os mecanismos normativos impostos à produção feminina. Tais mecanismos não apenas moldavam um tipo de escrita considerado adequado para mulheres, mas também justificavam sua exclusão da cena literária. A desigualdade de forças entre a volição individual e as expectativas coletivas se manifesta na resistência do sistema à mudança. Como Durkheim observou, a não conformidade gera sanções:

Se não me submeto às convenções do mundo, se, ao vestir-me, não levo em conta os costumes observados em meu país e em minha classe, o riso que provoco, o afastamento em relação a mim produzem, embora de maneira mais atenuada, os mesmos efeitos que uma pena propriamente dita. Ademais, a coerção, mesmo sendo apenas indireta, continua sendo eficaz. [...] Ainda que, de fato, eu possa libertar-me dessas regras e violá-las com sucesso, isso jamais ocorre sem que eu seja obrigado a lutar contra elas. E ainda que elas sejam finalmente vencidas, demonstram suficientemente sua força coercitiva pela resistência que opõem. Não há inovador, mesmo afortunado, cujos empreendimentos não venham a deparar com oposições desse tipo.⁵

⁴ ARAÚJO, Gilberto. Gilka Machado: corpo, verso e prosa. Conferência proferida na ABL. *Revista Brasileira*, v. 80, 2014a, p. 115.

⁵ DURKHEIM, op. cit., p. 3.

Essa naturalização da exclusão explica por que tantas mulheres foram levadas a crer que as limitações impostas à sua atuação intelectual eram resultado de escolhas pessoais, e não de imposições externas. Como Durkheim afirma, “pouco a pouco ela dá origem a hábitos”,⁶ fazendo com que muitas mulheres interiorizassem as normas que as restringiam. No entanto, aquelas que resistiram, enfrentando críticas e exclusões, evidenciaram a força dessa coerção social: “Se todos os corações vibram em uníssono, não é por causa de uma concordância espontânea e preestabelecida; é que uma mesma força os move no mesmo sentido. Cada um é arrastado por todos”.⁷

Nadilza Martins de Barros Moreira, ao revisitar a condição de Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin, expõe o desprestígio da atividade intelectual feminina, a primazia do casamento e da maternidade na vida das mulheres e a consequente marginalização das escritoras:

[...] situar, sociologicamente, essa mulher que vai ser chamada de escritora, num momento da história ocidental em que a atividade feminina, mesmo a intelectual, era completamente desprestigiada, e a condição feminina não dava acesso à profissionalização. Acrescente-se a esse quadro que o destino da mulher era o casamento e a maternidade; atribuições, ou melhor, funções que em nada ou quase nada mudavam a condição feminina, uma vez que a mulher continuava tutelada pelo marido e mantida como uma “menor”, uma “marginalizada”, diante do poder constituído. No início do século XIX, a mulher brasileira, genericamente falando, pois sempre houve exceções, era destituída de qualquer instrução. Seu universo resumia-se aos afazeres domésticos comezinhos e aos trabalhos de agulha, uma vez que, sendo branca de classe média ou da aristocracia, deixava os demais cuidados

⁶ Idem, *ibidem*, p. 6.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 10.

domésticos entregues às escravas negras, que formavam a base da pirâmide social das mulheres brasileiras.⁸

Em 1926, Monteiro Lobato lamenta, com ironia, a mudança no perfil das escritoras do início do século XX:

Outrora, no Brasil de anquinhas, ser poetisa era suspirar. [...] Hoje tudo mudou. Se há suspiros, é em casa das doceiras: clara de ovo batida com açúcar e assada no forno aos pingões. Suspiro poético, arrancado ao imo da alma à força de contrações do diafragma e sibili de nariz, isso morreu, saiu de moda, acabou. E é pena.⁹

O lamento de Lobato revela a visão da época sobre o papel social da mulher, em que o casamento era considerado o “negócio supremo” de suas vidas – e nem mesmo a escolha do marido lhes era permitida: “Se não tinha graça num marmanjão de cabeleira que morria hético aos vinte anos, tinha-a demais nas representações do sexo hoje ex-frágil, cujos corações não eram consultados nem para o negócio supremo das suas vidinhas: casar”.¹⁰

Uma análise crítica desse discurso é fundamental. Ainda que o comentário pareça elogiar as escritoras, ao afirmar que havia mais graça “nas representações do sexo hoje ex-frágil” do que “num marmanjão de cabeleira”, Lobato reforça uma visão depreciativa da produção literária feminina. Ao dizer que, por não mais suspirarem, “as poetisas¹¹ emparelharam-se com o

⁸ MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: UFPB, 2003, p. 52.

⁹ LOBATO, Monteiro. Em pleno sonho (1926). In: _____. *Na antevéspera*. São Paulo: Globo, 2008, p. 193.

¹⁰ Idem, ibidem, p. 193.

¹¹ O termo “poetisa” acabou adquirindo conotação pejorativa, a exemplo de expressões como “literatura de mulher” ou “literatura de senhora”,

poeta moderno" e "alçapremaram-se a nível superior", sugere que, até então, a literatura escrita por mulheres ocupava uma posição inferior: "A poetisa de hoje emparelhou-se com o poeta moderno. [...] Compuseram-se. Alçapremaram-se a nível superior. Emparelharam-se às demais criaturas finas de elegância mental, distinção e sobriedade de maneiras".¹² Vale lembrar que essas "criaturas finas de elegância mental" são, para Lobato, os poetas homens.

Discursos como esse naturalizam a ideia de que a poesia feminina deveria se restringir à "arte de suspirar", perpetuando um sistema de dominação que impõe distinções hierárquicas entre a produção intelectual de homens e de mulheres. Ao longo do tempo, esses mecanismos de exclusão tornaram-se mais sofisticados, manifestando-se, por exemplo, na seleção dos nomes que integram a historiografia literária – na qual, em grande medida, as mulheres permanecem ausentes. As ementas das disciplinas de Literatura Brasileira, especialmente no período do romantismo, ainda reproduzem um cânone majoritariamente masculino. A exclusão das escritoras ocorre de forma quase imperceptível, naturalizada pelo argumento recorrente de que, à época, as mulheres não tinham acesso à educação formal e, por isso, não teriam produzido obras literárias dignas de memória. Tal justificativa, no entanto,

frequentemente utilizadas no século XIX para desqualificar a produção poética feminina. O exemplo de Monteiro Lobato ilustra bem o viés com que poetisa era empregado: enquanto os homens eram exaltados como "criaturas de fina elegância mental", às mulheres se reservava um feminino do termo poeta – que, segundo o Houaiss, é comum de dois gêneros – com o intuito de marcar uma distinção valorativa entre as produções literárias de homens e mulheres. Ainda hoje, não há consenso sobre o termo mais adequado para designar a poesia escrita por mulheres. Neste texto, opto pelo uso de poeta, a fim de evitar leituras depreciativas, infelizmente ainda frequentes nos meios acadêmico e literário.

¹² LOBATO, op. cit., p. 193.

ignora a existência de autoras que, apesar dos inúmeros obstáculos, publicaram, foram lidas e participaram ativamente da vida intelectual de seu tempo.

Este texto propõe uma reflexão sobre esses mecanismos de exclusão e a urgência de uma revisão crítica da História da Literatura Brasileira. Questionar os critérios de consagração literária é essencial para revelar como, de maneira consciente ou não, historiadores da literatura acabaram por sofisticar os processos de apagamento das mulheres. Trago aqui algumas dessas vozes femininas que desafiaram a ordem dominante e, por destoarem do esperado, foram silenciadas. São vozes que incomodaram – e por isso foram abafadas –, mas que hoje precisam ser ouvidas, lidas e revalorizadas.

O erotismo excludente de Albertina Bertha e Gilka Machado

Em carta enviada a Monteiro Lobato, Lima Barreto manifesta sua insatisfação com as poucas vendas de seus livros. Nesse trecho, menciona o sucesso comercial de Albertina Bertha e Gilka Machado, revelando certo ressentimento ao se comparar com elas. Para justificar a popularidade das duas escritoras cariocas, desqualifica tanto suas obras quanto o próprio público leitor do Rio de Janeiro, associando indiretamente o êxito de ambas à presença do erotismo na literatura e à suposta falta de critérios do leitor carioca:

O meu *Policarpo* do qual tirei 2.000, há dois anos, está longe de esgotar-se, apesar de tê-lo vendido (a edição) quase pelo preço da impressão. A Dona Albertina Berta foi mais feliz e a D. Gilka Machado, com seus livros de versos, a 5\$000 a plaquete, ainda mais. Isto dá a medida da inteligência do leitor do Rio. [...] Além disso, uma outra coisa influi poderosamente no sucesso do livro: a tendência erótica, com uma falta total de pensamento próprio

sobre as coisas e homens do meio. O leitor carioca não quer julgamento...¹³

Albertina Bertha e Gilka Machado destoavam do perfil convencional atribuído às mulheres da *Belle Époque*, pois abordavam temas considerados tabus, como o desejo feminino. *Exaltação*, romance de estreia de Albertina Bertha de Lafayette Stockler, publicado em 1916, apresenta uma protagonista inconformada com os papéis impostos às mulheres e com a hipocrisia social. Ladice deseja romper com costumes arraigados na ignorância e sonha com uma realidade em que a inteligência feminina seja reconhecida, permitindo às mulheres atuarem em pé de igualdade com os homens. Intelectual, questionadora e avessa às expectativas de uma sociedade conservadora e machista, a protagonista rejeita o casamento sem amor, recusa-se a ser mãe e dedica-se à leitura de literatura e filosofia:

Creio não possuir qualidade alguma que me recomende como futura mãe de família... Adoro a paz, a solidão, as coisas estranhas... Sou extremamente independente. Gastarei dias a ler, estudar... Rio-me muito, digo tolices; mas também tenho melancolias impenetráveis, que me roem as próprias fontes de existência; é-me um mal ingênito.¹⁴

A crítica à hipocrisia social se intensifica quando Ladice se envolve em uma relação extraconjugal com Teófilo. Ambos são casados, mas vivem um amor proibido, narrado com intensidade e lirismo:

— Não te deixarei partir, ficarás aqui comigo, ao meu lado, nunca mais me abandonarás... Nunca mais... — Dizendo isso, ele

¹³ BARRETO, Lima. *Correspondência*. São Paulo: Brasiliense, 1956, tomo II, p. 57.

¹⁴ Idem, ibidem, p. 68.

apertava-a loucamente, cingi-a com os braços, numa exaltação extraordinária.

Ladice, ainda vencida pela veemência de sua sensibilidade, não podia falar, e retribuía esses excessos de amor com afagos lentos, com beijos longos, deliciosos, que nunca acabavam, beijos ardentes que deixavam, de cada vez, um pouco de seu coração, de sua alma, de sua ternura. [...] Ladice, ao seu lado, como uma grande sombra, ninava-o, cantava baixinho, apertava-o, rosto contra rosto, beijava-lhe silenciosamente, pausadamente, o canto dos olhos, das orelhas, os cílios, os cabelos, espalmava-lhe as mãos pelo dorso, como se este gesto quisesse abrangê-lo por inteiro, absorvê-lo em si.¹⁵

A recepção da obra foi marcada por escândalo e censura. *Exaltação* chegou a ser proibido entre os próprios familiares da autora, e a Liga Católica das Senhoras Baianas condenou publicamente o romance por seu “caráter corrompedor”:

Só nos resta, portanto, fazer um apelo às mulheres criteriosas, para que lhe fechem as portas, para que lhe neguem lugar em sua estante, onde a sua presença só pode acarretar-lhes o descrédito. Sobretudo pedimos às mães de família que proíbam as suas filhas a leitura de um livro tanto mais perigoso quanto tem o falso brilho que deslumbra, o perfume inebriante que estonteia.

Estendemos este apelo aos homens sensatos e creio que eles são ainda bem numerosos. Proíbam os pais de família a suas filhas essa leitura corruptora, elemento de destruição para a família.¹⁶

Gilka Machado também sofreu ataques de uma crítica literária conservadora e preconceituosa. Segundo a própria poeta, a primeira grande ofensiva contra sua obra partiu de um

¹⁵ Idem, ibidem, p. 143-144.

¹⁶ BITTENCOURT, Anna Ribeiro de Góes. *Exaltação. A Voz da Liga Católica das Senhoras Baianas*, Salvador: Tipografia Beneditina, ano IV, n. 6, p. 91-93, set. 1916.

renomado crítico que a chamou de “uma matrona imoral”, insinuando que sua poesia era indecente. A imoralidade, nesse contexto, estava diretamente ligada ao erotismo de seus versos. Em um relato pessoal, Machado descreve os impactos dessas acusações: “Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos”.¹⁷ Após a morte do marido, o poeta e jornalista Rodolpho Machado, Gilka enfrentou ainda mais dificuldades para sustentar-se com o próprio trabalho. Encontrou portas fechadas e sofreu as consequências do estigma associado à sua obra: “A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegui transpor por invencível repugnância”.¹⁸ O crítico Gilberto Araújo observa que, embora a poesia de Gilka Machado problematize a condição da mulher, ela não adota o tom agressivo das prosas feministas do início do século XX. Ao inseri-la na geração neossimbolista, destaca características como a “valorização ostensiva do corpo feminino”, o “forte apelo sinestésico” e a “atmosfera erótica”¹⁹ de seus versos.

Albertina Bertha e Gilka Machado pagaram um alto preço por reivindicar, em suas obras, o direito ao desejo, à liberdade e à complexidade de viver e escrever como mulheres. Ao desafiar tabus e confrontar valores dominantes, ambas se tornaram alvos de censura, mas também deixaram um legado literário marcante e resistente – um legado que, ainda hoje, ecoa como forma de enfrentamento e ruptura.

¹⁷ MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. Org. Jamyle Rkain. São Paulo: Hedra, 2017, p. 18.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 15.

¹⁹ ARAÚJO, op. cit., p. 117.

Júlia Lopes de Almeida e as manobras excludentes

Um caso paradigmático das manobras excludentes motivadas pelo preconceito de gênero é o impedimento da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida de ingressar na Academia Brasileira de Letras. No final do século XIX, Júlia participava ativamente da vida literária, escrevendo para jornais de prestígio como *O País*, promovendo saraus em sua casa no bairro de Santa Teresa e contribuindo para a fundação da ABL, inaugurada em 1897. Seu nome constava entre os imortais iniciais da instituição, mas sua entrada foi vetada por uma regra que replicava fielmente a da Académie Française – assim como todo o modelo da Academia, incluindo o fardão, a arquitetura do prédio Le Petit-Trianon, o número de quarenta integrantes etc. –, impedindo a candidatura e admissão de mulheres. Relatos do episódio indicam que, no lugar de Júlia Lopes, foi admitido seu marido, o poeta português naturalizado brasileiro Filinto de Almeida. Sobre isso, um testemunho irônico registra:²⁰

O poetastro Filinto de Almeida, outro fundador daquela casa injusta, acadêmico mais famoso por causa do tamanho de seus pés do que pelos seus versos, era casado com uma escritora de talento, Júlia Lopes de Almeida, mas como esta, pelo fato de pertencer ao sexo feminino, não tinha condições de virar “imortal”, ele foi eleito para ocupar a cadeira número 3. Filinto recebeu então este apelido: “O Acadêmico Consorte”. Quando ele entrava na sala da Academia, exibindo o seu corpanzil e os

²⁰ Vale notar que o neto, Claudio Lopes de Almeida, escreveu uma biografia de seu avô (no prelo), Filinto de Almeida, na qual contesta essa versão da história. Na obra, ele defende a relevância política e literária de Filinto, argumentando que sua entrada na ABL se deu por mérito próprio. Segundo Claudio, seu avô lamentava o fato de Júlia não poder integrar a Academia, pois era favorável à admissão de mulheres na instituição.

seus grandes pés, o irreverente Carlos de Laet fazia este comentário: – Lá vem “O Acadêmico Consorte”, que como poeta está sem sorte...²¹

Em entrevista a João do Rio, Filinto, grande admirador da esposa, reconheceu: “Não era eu quem deveria estar na Academia, era ela”. A primeira mulher a ingressar na instituição foi Rachel de Queiroz, apenas em 4 de agosto de 1977, ou seja, oitenta anos depois.

Outra faceta da produção de Júlia Lopes de Almeida revela-se em seus textos dirigidos ao público feminino, nos quais adota a persona de D. Júlia, uma espécie de conselheira literária que, à primeira vista, parece corresponder ao papel tradicionalmente esperado das escritoras da época. Esses textos foram reunidos em dois volumes: *Livro das noivas* (1896),²² voltado para jovens prestes a se casar, e *Livro das donas e donzelas* (1906),²³ destinado a mulheres maduras e dedicado a temas como vestuário, vida social, educação dos filhos e cultivo de flores.

Embora frequentemente classificado como um manual doméstico, o *Livro das donas e donzelas* não se apresenta assim em sua edição original. A obra, publicada pela editora Francisco Alves, reúne 26 crônicas breves, originalmente veiculadas na coluna “A Moda”, assinadas com o pseudônimo Ecila Worms e acompanhadas por ilustrações de Jeanne Mahieu. Ao contrário dos livros anteriores de Júlia, esse volume não recebeu nenhuma indicação de gênero literário, o que contribuiu para a indefinição de sua classificação ao longo do tempo. Por muitos

²¹ JORGE, Fernando. *A Academia do fardão e da confusão: a Academia Brasileira de Letras e seus “imortais” mortais*. São Paulo: Geração, 1999, p. 25.

²² ALMEIDA, Júlia Lopes de (1896). *Livro das noivas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914.

²³ Idem. *Livro das damas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

anos, a identidade de Ecila Worms permaneceu desconhecida pelos estudiosos. A autoria dessas crônicas só pôde ser atribuída a Júlia Lopes de Almeida graças à pesquisa minuciosa de Nahete de Alcântara da Silva Tamba.²⁴

A produção de textos voltados ao público feminino também esteve presente na trajetória de Clarice Lispector, que, sob pseudônimos como Helen Palmer, Teresa Quadros e Ilka Soares, publicou artigos na imprensa – nos jornais *Comício*, *Correio da Manhã* e *Diário da Noite* – abordando temas do universo doméstico. Nesses textos, oferecia receitas, dicas de etiqueta, cuidados de beleza e conselhos sobre casamento e educação dos filhos. Essas colaborações foram posteriormente reunidas nos livros *Correio feminino* e *Só para mulheres*.²⁵ A diferença entre Júlia Lopes de Almeida e Clarice Lispector talvez resida no fato de que esta escrevia tais textos por necessidade financeira, enquanto aquela e suas contemporâneas os produziam em consonância com os papéis de gênero impostos às escritoras de sua geração – muitas vezes por adesão ou estratégia normativa.

A crítica, por vezes, reduziu os manuais de Júlia a meros compêndios de frivolidades. No entanto, uma leitura atenta do *Livro das noivas* e do *Livro das donas e donzelas* revela uma abordagem mais sutil e sofisticada. A hipótese que levanto é que Júlia manipulou a ordem vigente com astúcia, buscando evitar uma recepção adversa e preservar sua posição no campo literário. Como bem observa Ana Luiza Martins, sua “produção – ainda que veiculada por órgãos inofensivos à ordem vigente e em princípio reforçando valores femininos secularmente

²⁴ TAMBA, Nahete de Alcântara da Silva. *Júlia Lopes de Almeida e sua trajetória de consagração em O País*. Tese (Doutorado em Letras) — UFPB, João Pessoa, 2015.

²⁵ LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Org. Aparecida M. Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006; *Só para mulheres*. Org. Aparecida M. Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

predeterminados pelo viés masculino – veio com uma carga de coragem e transgressão incomuns para a época”.²⁶

Antonio Candido, em “Esquema de Machado de Assis”, afirma que a crítica demorou a compreender a astúcia do escritor e o valor de sua obra. Machado utilizava uma técnica refinada que consistia em “sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida”.²⁷ Acredito que esse raciocínio também se aplica à escrita e à persona de Júlia Lopes de Almeida. Por trás da imagem de mulher-mãe-esposa zelosa, ela abordava questões polêmicas para sua época. Em seus manuais, incentivava a educação feminina, a profissionalização e a independência financeira das mulheres. Tema recorrente na obra de Júlia é o da mulher recém-viúva que se vê sem condições básicas de vida porque não sabe exercer nenhum ofício para se sustentar:

Convenci-me hoje de que todas as mulheres devem ter uma profissão. Conheço duas senhoras desgraçadas. Uma ficou órfã, a outra viúva, e nenhuma está habilitada a bem ganhar a vida. Lembrei-lhes o comércio. Não sabem contabilidade. Lembrei-lhes a tipografia, a telegrafia, a gravura, a farmácia, mas de que expedientes se hão de valer para sustentar a família enquanto estudem? Este exemplo fez-me tremer. Se eu tiver filhas... por Deus! Que hei de prepará-las para poderem vencer estas dificuldades.²⁸

É este tipo de conselho que D. Júlia dá às suas leitoras: profissionalizem-se e conquistem a independência financeira;

²⁶ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República – São Paulo, 1890-1922*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2008, p. 462.

²⁷ CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 23.

²⁸ ALMEIDA, op. cit., 1914, p. 128-129.

leiam livros que valham a pena; tornem-se mulheres cultas, interessantes e interessadas; casem-se por amor e sejam parceiras de seus maridos:

Ama sempre teu marido, sem humilhação, com sinceridade e alegria. Está nisto o segredo da ventura na terra. Que ele te ame igualmente, com o mesmo extremo, o mesmo carinho, e caminem assim, fortes, unidos e serenos para os dias de risos ou de lágrimas que hão de vir.²⁹

Aparentemente simples, esse conselho carrega uma dimensão crucial na obra de Júlia Lopes de Almeida. Ao longo de seus escritos, Júlia examina minuciosamente as relações entre homens e mulheres, trazendo à tona questões como os diferentes tipos de violência de gênero, os casamentos arranjados por interesse, a estrutura familiar patriarcal e a infelicidade feminina decorrente dessas dinâmicas opressivas. Nesse contexto, sua defesa de um casamento pautado no amor e no respeito mútuo ganha ainda mais relevância. Ao enfatizar que o marido deve amar igualmente a esposa, Júlia rompe com a lógica dominante da submissão feminina e propõe um modelo conjugal baseado na parceria e na reciprocidade, algo inovador para a época.

Muito diferente do que os comentários críticos nos levam a crer, os livros de D. Júlia não se restringem ao espaço doméstico, tampouco reforçam a suposta futilidade atribuída às mulheres. Tratam de uma ampla gama de temas, como a educação e emancipação feminina, os hábitos do Natal no Brasil, o convento, a especificidade da mulher brasileira e até mesmo reflexões sobre o vestuário feminino – no sentido de mostrar que as mulheres não precisam se masculinizar para serem respeitadas. Além disso, abordam questões como o

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 14.

suicídio de donas de casa e o envelhecimento, tema presente no texto intitulado “A arte de envelhecer”, no qual Júlia rebate a visão misógina (provavelmente inspirada em Arthur Schopenhauer) sobre a vaidade feminina:

Tenho diante dos olhos uma página de homem – *A arte de envelhecer* – que se me afigura ter sido escrita diante de um espelho pérfido. Essa página suave e bem feita analisa essa hora delicada e de difícil interpretação, em que há em todos o mesmo estremecimento de susto, e o mesmo estender de mãos para agarrar o que passou e que não voltará jamais – a mocidade.³⁰

O polêmico filósofo, famoso por sua acidez e misoginia, foi um dos poucos de sua época a se dedicar à relação entre filosofia e a condição feminina. Em *A arte de lidar com as mulheres*,³¹ ele trata do tema da vaidade, reproduzindo “o pesado fardo da tradição machista e os atávicos preconceitos que calcam a pena de Schopenhauer”:³²

A vaidade das mulheres, mesmo quando não é maior que a dos homens, é pior, pois está totalmente voltada para coisas materiais, a saber, para sua beleza pessoal e, na sequência, para o brilho, a pompa, o esplendor. É por isso que a sociedade é, com razão, seu elemento. Isso, juntamente com seu intelecto inferior, a faz inclinar-se ao esbanjamento [...]. A vaidade dos homens, ao contrário, volta-se frequentemente para preferências não materiais, como o entendimento, a erudição, a coragem e coisas do gênero.³³

³⁰ Idem, op. cit., 1906, s.p.

³¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de lidar com as mulheres*. Introdução e notas de Franco Volpi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

³² Cf. VOLPI in SCHOPENHAUER, op. cit., p. XIV.

³³ SCHOPENHAUER, op. cit., p. 31-32.

Com uma escrita repleta de humor e sutil ironia, Júlia Lopes de Almeida desconstrói mitos sexistas como esse. Em sua crônica, ela argumenta que a vaidade não é uma característica exclusivamente feminina, como Schopenhauer sugere. Pelo contrário, a escritora expõe como os homens também são vaidosos e igualmente preocupados com os sinais da velhice:

Não somos só nós, minhas amigas, que vemos com terror brilhar por entre as nossas madeixas castanhas, louras ou pretas, o primeiro fio de cabelo branco. As dolorosas apreensões desse momento eram-nos só atribuídas a nós, como se não nascêramos senão para a mocidade e o amor.

O homem envergonhado, e com receio de se confessar vaidoso, sem perceber talvez que a primeira denúncia da velhice tem para nós amarguras mais sutis que a do simples medo de ficarmos mais feias, teve sempre para a nossa decepção um sorriso de inclemente ironia.

[...] Pensávamos que os primeiros sinais outonícos, que são para as mulheres os mais terríveis, não os alarmassem a eles, sempre embebidos em tão grandes ideais, que nem tivessem vagar para perceber a ruína do próprio corpo. Enganamo-nos; o homem é também sensível como nós às apreensões que a vista do primeiro cabelo branco sugere.

Um fio de cabelo, nada há mais frágil, nem mais quebradiço nem mais leve, e entretanto vê-se que mundo de sensações ele prende e arrasta! Até aqui, eram só as nossas, supúnhamos, mas agora sabemos que são as de toda a gente!³⁴

O que pode parecer uma discussão trivial sobre cabelos brancos, na verdade, carrega uma crítica essencial para desconstruir os papéis de gênero impostos socialmente. Júlia rebate, com elegância e sutileza, os argumentos que reduzem as mulheres à futilidade e à vaidade, defendendo uma visão mais

³⁴ ALMEIDA, op. cit., 1906, s.p.

equitativa da experiência humana e lutando pela igualdade de gênero.

Outras tantas vozes femininas dissonantes também ousaram transgredir a ordem vigente e enfrentar a hostilidade do meio intelectual e literário. Não foram poucas as intempéries no percurso das mulheres que se assumiram escritoras. Graças à sua resistência, tornou-se possível identificar e questionar a “força coercitiva e imperativa” (Durkheim) que, por séculos, confinou as mulheres a papéis predeterminados. Fato social semelhante ocorre com a exclusão das escritoras do século XIX e início do XX dos currículos de Literatura Brasileira e História Literária, a ponto de essa ausência se tornar praticamente imperceptível.

Este estudo apresentou alguns exemplos que fazem parte de uma investigação mais ampla. Ainda há uma agenda de pesquisa a ser desenvolvida, que deve mapear e analisar novos mecanismos de apagamento, bem como outros casos emblemáticos, em toda sua complexidade e sutileza. Se, por um lado, a história da literatura reproduziu até hoje seleções arbitrárias, por outro, a reconstrução – literária e política – dessas narrativas já está em curso, sendo realizada por críticos literários, sociólogos e pesquisadores comprometidos com a revisão desse cânone excludente.

Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas³⁵

A indiferença do mundo, que Keats, Flaubert e outros homens geniais achavam tão difícil de suportar, não era, no caso d[a mulher], indiferença, mas hostilidade.
(Virginia Woolf, *Um teto todo seu*)

A hostilidade em relação às escritoras pode estar relacionada ao seu progressivo desaparecimento da memória literária brasileira? Neste capítulo, argumento que sim e busco demonstrar alguns dos mecanismos pelos quais essa hostilidade impacta a preservação de suas obras.

Uma das lacunas na História da Literatura Brasileira será mais bem compreendida se respondermos à seguinte questão: por que o número de escritoras dignas de figurar no panteão dos autores – constantemente celebrados, relembrados em revisões, resenhas, republicações e premiados – é praticamente nulo? Considerando a quantidade de mulheres que produziram literatura no passado, essa ausência é surpreendente. Desde meados do século XIX, muitas mulheres escreveram e publicaram ativamente em jornais, revistas e almanaque, sendo lidas e inseridas no sistema literário da época.³⁶

³⁵ Uma versão anterior deste texto foi publicada com o título “Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas”, na revista *Letrônica*, v. 11, n. 3, p. s164-s177, 2018. Disponível em <<https://revista.seletronicas.pucrs.br/letronica/article/view/30477>>. Acesso em 26 fev. 2025.

³⁶ Cf. MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. 2. ed. rev. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2000. Nos três volumes desta obra monumental, encontramos mais de 150 nomes de escritoras.

Em vez de demonstrar, como é comum, que determinada autora recebeu reconhecimento aquém da qualidade de sua obra, adotarei uma estratégia analítica inversa: discutirei como a repercussão da produção literária feminina provocou reações por parte de escritores homens, revelando jogos de poder e implicações políticas que podem ter influenciado a trajetória das mulheres no mundo das letras. A análise busca lançar luz sobre o processo pelo qual uma escritora de obra amplamente lida e bem recebida em seu tempo – com sucesso editorial e reconhecimento de autores como Machado de Assis, Araripe Júnior, Monteiro Lobato, Olavo Bilac e Lima Barreto – gradualmente se apaga das lembranças e dos registros subsequentes.

O que se apresenta neste texto são alguns exemplos de desencorajamento – velado ou explícito – por parte de uma crítica que desqualifica a produção literária de autoria feminina. O ponto central da reflexão é evidenciar as formas implícitas de menosprezo à chamada “literatura de mulher”³⁷ e expor o desalento oculto sob uma aparente exaltação.

As apreciações de Olavo Bilac à poesia de autoria feminina, por exemplo, são frequentemente interpretadas como elogios. No entanto, uma leitura atenta revela o caráter insidioso desse menosprezo à produção intelectual das mulheres. O discurso do poeta é nocivo por pelo menos duas razões: (i) mulheres inicialmente vocacionadas para a escrita podem tê-la abandonado por não se sentirem suficientemente capazes ou

³⁷ “Literatura de mulher” é uma expressão muito utilizada pelos homens à época para diferenciar a literatura escrita por mulheres. Acredito que essa diferenciação deliberada corrobora os três argumentos da minha pesquisa sobre o apagamento das escritoras brasileiras da memória literária: (i) a literatura é um espaço interdito às mulheres; (ii) esperam-se características específicas em publicações de mulheres; (iii) a crítica desqualifica suas produções literárias de forma explícita ou velada, com ou sem razão.

por não encontrarem meios para ultrapassar a barreira invisível – de vidro, se preferirmos – imposta por juízos masculinos; (ii) essa hostilidade, mesmo sutil, contribui para o exíguo e desproporcional espaço reservado às escritoras na memória da Literatura Brasileira.

Amélia de Oliveira, poeta interrompida

Exemplo paradigmático de uma crítica desencorajadora, dos limites que se impõem e do que se espera de uma mulher escritora no final do século XIX é a carta de Olavo Bilac à sua noiva, Amélia de Oliveira. Datada de 1888, a carta revela um Bilac que repreende sua noiva, poeta e irmã de Bernardo e Alberto de Oliveira,³⁸ pela publicação de seus poemas no *Almanaque da Gazeta de Notícias*. Amélia podia escrever, mas não publicar:

Minha Amélia,
[...]

Antes de tudo, quero dizer-te que te amo, agora mais do que nunca, que não me sais um minuto do pensamento, que és a minha preocupação eterna, que vivo louco de saudade, amaldiçoando esta horrível dependência que me obriga a estar tão longe de ti. [...]

Não me agradou ver um soneto teu no *Almanaque da Gazeta de Notícias* deste ano, não foi o fato de vir em um almanaque o soneto que me desagradou: desagradou-me a sua publicação. Previ logo que andava naquilo o dedo do Bernardo ou do Alberto. Tu, criteriosa como és, não o farias por tua própria vontade. Folguei muito, depois, vendo a minha previsão confirmada por D. Adelaide. Devo confessar que fui eu o primeiro a insistir contigo para que publicasses versos. Cheguei

³⁸ Importante líder do parnasianismo, integrante da famosa tríade Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia.

mesmo a dar alguns aqui, no *Mercantil*. Fiz mal. Arrependo-me. Hás de concordar comigo.

Há uma frase de Ramalho Ortigão, que é uma das maiores verdades que tenho lido: – “O primeiro dever de uma mulher honesta é não ser conhecida”. – Não é uma grande verdade? Reflete bem sobre isso: há em Portugal e Brasil cem ou mais mulheres que escrevem. Não há nenhuma delas de quem não se fale mal, com ou sem razão. Além disso, quem publica alguma coisa fica sujeito à discussão, cai no domínio da crítica. E imagina que mágoa a minha, que desespero o meu, se algum dia um miserável qualquer ousasse discutir o teu nome! [...]

Ainda há bem pouco tempo, aqui em S. Paulo, um padre, escrevendo sobre Júlia Lopes, insultou-a publicamente. Eu nada tinha com isso. Mas tratava-se de uma senhora e da mulher de um amigo meu: tive vontade de esmurrar o padre. E sem razão. Sem razão, porque uma senhora, desde que se faz escritora, tem de se sujeitar ao juízo de todos. Não quer isto dizer que não faças versos, pelo contrário. Quero que os faças, muitos, para os teus irmãos, para as tuas amigas, e principalmente para mim, – mas nunca para o público, porque o público envenena e mancha tudo o que lhe cai sob os olhos [...].

Teu noivo,
Olavo Bilac.³⁹

A justificativa para impedir a publicação dos poemas da noiva é perspicaz: Bilac transforma a interdição da literatura às mulheres em um gesto de proteção à reputação da amada. Em um primeiro momento, ele recorre ao discurso moralista do escritor português Ramalho Ortigão – “O primeiro dever de uma mulher honesta é não ser conhecida” – como estratégia de convencimento, transferindo a autoria da ideia para outro. Mesmo que a preocupação expressa possa ser sincera –

³⁹ BILAC, Olavo, apud ELTON, Elmo. *O noivado de Bilac*: com a correspondência inédita do poeta à sua noiva – D. Amélia de Oliveira. Rio de Janeiro: Simões, 1954, p. 48-54.

“imagina que mágoa a minha, que desespero o meu, se algum dia um miserável qualquer ousasse discutir o teu nome!” –, o discurso reforça a noção de uma suposta fragilidade feminina que impediria qualquer escritora de suportar a crítica. Enquanto os homens enfrentariam o juízo público, as mulheres seriam incapazes de fazê-lo. O argumento de Bilac revela, portanto, a hostilidade em relação às mulheres que “se atrevem” a escrever e publicar. Seu vaticínio é claro: “há em Portugal e no Brasil cem ou mais mulheres que escrevem. Não há nenhuma delas de quem não se fale mal, com ou sem razão”. O trecho exemplifica a violência simbólica descrita por Bourdieu,⁴⁰ uma violência doce, disfarçada de cuidado, que opera nas políticas de exclusão das mulheres na literatura.

Estratégia igualmente eficaz é lançar mão do exemplo de outra escritora da época, conhecida e amiga, Júlia Lopes de Almeida. Mostrar o que está acontecendo com aquelas que ousaram se assumir escritoras é uma forma de amedrontar Amélia. O modo como o caso é narrado é bastante meticoloso. Primeiro, ele se mostra irritado ao ver que a escritora, esposa de seu amigo,⁴¹ está sendo insultada publicamente. Depois, relativiza sua reação: “E sem razão. Sem razão, porque uma senhora, desde que se faz escritora, tem de se sujeitar ao juízo de todos”. O discurso tem um efeito claro sobre Amélia: ao naturalizar o ataque à escritora e responsabilizá-la por ele, Bilac constrói um beco sem saída, no qual a publicação da mulher inevitavelmente resulta em difamação, independentemente da qualidade da obra.⁴²

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 251.

⁴¹ O poeta português Filinto de Almeida.

⁴² Vale notar que ainda não superamos totalmente esse perfil de crítica. Em alguns casos, ela perdura e persiste em atribuir a sistemática exclusão das mulheres à [dita] falta de qualidade das obras, sem, contudo, apresentar

Depois desse intenso investimento retórico, Bilac atinge seu objetivo. Desencorajada pelo noivo e por um sistema literário excludente, Amélia abandona a poesia, como demonstra Elmo Elton em *O noivado de Bilac*:

Amélia de Oliveira, depois deste pedido de Bilac, deixou de publicar seus versos, tendo mesmo perdido o estímulo para a literatura. Não fez nome literário, embora para isso não lhe faltasse oportunidade. Era talentosa e contava, sobretudo, para a divulgação de seus trabalhos na imprensa, com o invejável prestígio de seu irmão Alberto de Oliveira, com que residiu por longos anos. Conhecia de perto todos os grandes escritores da época, que lhe admiravam a inteligência e cultura.⁴³

Segundo Maria de Lourdes Eleutério,⁴⁴ Presciliiana Duarte de Almeida, conhecida como a “promotora das letras femininas”, tentou – sem sucesso – convencer Amélia a continuar escrevendo e publicando. A poeta interrompida, no entanto, permaneceu fiel ao pedido de seu ex-noivo:

[Presciliiana Duarte de Almeida] usou em seu livro *Vetiver* o pseudônimo “Amélia de Oliveira”, e esclareceu em uma nota que a autora, a quem pertencia verdadeiramente o nome, infelizmente não publicava seus versos. Presciliiana pede a Amélia que faça poemas e os divulgue, mas não é atendida. A “noiva-viúva” resignou-se ao pedido do *príncipe dos poetas*. Teve

análise literária satisfatória ou o mínimo de conhecimento da literatura escrita por mulheres. Não é raro também o hábito de exigir das escritoras oitocentistas valor literário pautado nos critérios de análise atuais. Além de anacrônica, essa crítica – perversa e preconceituosa – demonstra problemas graves nos instrumentos de medição. Com isso quero dizer que é urgente a revisão desses instrumentos que avaliam o que é superior e inferior.

⁴³ ELTON, 1954, p. 51-52, nota de rodapé.

⁴⁴ ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

a vida longa, e, mesmo idosa, ia todas as semanas levar flores no túmulo do amado.⁴⁵

Maria Firmina dos Reis, precursora⁴⁶ na ousadia de publicar

A carta de Olavo Bilac a Amélia de Oliveira é um exemplo emblemático da crítica hostil e das restrições impostas às escritoras no final do século XIX. Outro caso significativo é o prólogo do romance *Úrsula*,⁴⁷ assinado por “Uma Maranhense”. Nele, Maria Firmina dos Reis expõe, com lucidez e coragem, os riscos e desafios de uma mulher que ousa publicar sua obra literária. Consciente da provável recepção adversa – seja a indiferença ou o escárnio –, a autora insiste na publicação: “e ainda assim o dou à lume”. Essa decisão, por si só, já constitui um gesto transgressor. O tom humilde do prólogo pode ser interpretado como uma estratégia para aplacar a *intelligentsia* masculina. Utilizando um pseudônimo, Maria Firmina sente-se compelida a justificar o atrevimento de publicar seu romance, ao mesmo tempo em que denuncia, de maneira sutil, a condição desfavorável da mulher naquela época:

Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor-próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 39 (grifos no original).

⁴⁶ Entre as precursoras, encontra-se a escritora catarinense Ana Luísa de Azevedo Castro, que publicou em folhetim, em 1858, o romance *D. Narcisa de Villar*, sob o pseudônimo Indígena do Ipiranga.

⁴⁷ REIS, Maria Firmina dos (Uma Maranhense). *Úrsula*. São Luís: Tipografia do Progresso, 1859.

instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo.⁴⁸

Segundo Eleutério, ainda que uma mulher tenha acesso à educação, leituras, aprendizado de línguas estrangeiras e convívio com escritores e intelectuais, enfrentará outros obstáculos: “internalizará a inferioridade que a sociedade patriarcal forjou para ela, não se achando apta a competir com seus irmãos, ou se submetendo completamente aos desígnios da família que a tolhe ou lhe faz o primeiro reconhecimento”.⁴⁹

O tom autodepreciativo do prólogo pode ser lido, por um lado, como uma estratégia astuciosa para adentrar um espaço predominantemente masculino sem ameaçá-lo. No entanto, se esse era o intuito, não surtiu o efeito desejado: *Úrsula* teve circulação restrita e foi apagado dos registros literários por muito tempo. Por outro lado, a atitude de Maria Firmina também pode refletir uma internalização da inferioridade feminina. Ao definir sua obra como “tímida e acanhada”, “sem dotes da natureza, nem enfeites e louçanias da arte”, a escritora parece reforçar a noção de que sua produção nunca poderia se equiparar à dos homens. Contudo, sua súplica final evidencia não apenas um desejo de reconhecimento, mas também a necessidade de incentivo para que outras mulheres escritoras pudessem emergir:

Deixai pois que a minha *Úrsula*, tímida e acanhada, sem dotes da natureza, nem enfeites e louçanias da arte, caminhe entre vós. Não a desprezeis, antes ampare-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir coisa melhor, ou quando menos, sirva esse bom

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 5.

⁴⁹ ELEUTÉRIO, op. cit., p. 25.

acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós.⁵⁰

Auta de Souza, pequenina joia

Amélia de Oliveira não foi exemplo singular no que diz respeito à hostilidade da crítica masculina. Olavo Bilac e seus contemporâneos desestimularam diversas autoras por meio de comentários que diminuíam sua capacidade intelectual e desvalorizavam suas obras. Essa crítica, muitas vezes dissimulada sob a aparência de um elogio, revelava, numa leitura mais atenta, ataques sutis. Esse tipo de repressão é tão nocivo quanto as críticas abertamente hostis, justamente por poder passar despercebido e ser aceito como legítimo.

No prefácio ao único livro de poemas publicado por Auta de Souza (*Horto*, 1900),⁵¹ Bilac⁵² inicia sua análise afirmando: “Não há nas estrofes do *Horto* o labor pertinaz de um artista, transformando as suas ideias, as suas torturas, as suas esperanças, os seus desenganos em pequeninas joias”.⁵³ Seus comentários não são ingênuos. Ainda que aparentemente enalteça a poetisa – “um livro como este, de uma tão simples e

⁵⁰ REIS, op. cit., p. 6.

⁵¹ SOUZA, Auta de. *Horto, outros poemas e ressonâncias*: obras reunidas. Org. Alvamar Medeiros, Ana Laudelina Ferreira Gomes e Angelita Araújo. Natal: UFRN, 2009.

⁵² Olavo Bilac escreveu o prefácio a pedido de seu amigo Henrique Castriciano de Souza, irmão de Auta de Souza e figura prestigiada no Rio Grande do Norte. Henrique foi poeta, estudioso da cultura, educador e dramaturgo, assumiu cargos de assessoria no governo do estado. Além de Henrique, Auta teve outros irmãos, o jornalista e político Eloy Castriciano de Souza, o caçula João Câncio de Souza e Irineu Leão Rodrigues de Souza. Este morreu muito jovem, incendiado, devido a um acidente com um candeeiro.

⁵³ BILAC, Olavo. Prefácio da 1^a edição. In: SOUZA, op. cit., 2009, p. 29.

ingênuas sinceridades, é a coisa que surpreende e encanta”;⁵⁴ “neste formoso volume, que vem revelar uma poetisa de raro merecimento”;⁵⁵ “um desses raros livros que se leem e releem com um encanto crescente”⁵⁶ – seu discurso revela um viés depreciativo. Ao destacar a espontaneidade de Auta, Bilac sugere que sua poesia carece de rigor técnico, insinuando que a autora não domina a arte poética como um verdadeiro artista deveria: “Aqui a alma vibra em liberdade, sem a preocupação dos enfeites da Forma, livre da complicada teia de artifício”.⁵⁷ Como parnasiano devoto da perfeição formal, Bilac parece usar o elogio à espontaneidade como um artifício para desqualificar a complexidade da obra. Além disso, reforça estereótipos de gênero ao enquadrar Auta como uma figura ingênua e sensível: “Ingenuamente, como vida e meiga, essa alma de mulher vai traduzindo em versos os mundos de sensações, agora ardentes, agora tristes, que o espetáculo da vida vai lhe sugerindo”.⁵⁸

A recepção crítica de *Horto* foi inicialmente favorável, mas, como observa Araújo, os elogios de Bilac à espontaneidade da poeta devem ser questionados:

A primeira edição de *Horto*, rapidamente esgotada e hoje raridade bibliográfica, recebeu favorável recepção crítica, tendo sido prefaciada por Olavo Bilac. Curiosamente, o princípio dos parnasianos elogiou a espontaneidade de Auta de Souza, despreocupada com a Forma e rendida à inspiração.⁵⁹

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 31.

⁵⁶ Idem, *ibidem*.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 29.

⁵⁸ Idem, *ibidem*.

⁵⁹ ARAÚJO, Gilberto. *Literatura Brasileira: pontos de fuga*. Rio de Janeiro: Verve, 2014b, p. 186.

Mesmo com uma vasta fortuna crítica, Auta de Souza não se tornou uma autora amplamente estudada ou lida. Zahidé Muzart observa que, embora tenha sido comentada por críticos respeitados como Otto Maria Carpeaux, Alfredo Bosi e Massaud Moisés, isso não garantiu sua permanência no cânone.⁶⁰

O silenciamento das escritoras não ocorre apenas pela ausência de reconhecimento, mas também pelo modo como suas obras são enquadradas e interpretadas. Os prefácios das edições seguintes de *Horto* reforçam essa marginalização. Em 1910, Henrique Castriciano, irmão da poeta, reforçou uma imagem idealizada e santificada de Auta e desvalorizou a cultura literária da poeta – o que pode ser contestado pelo fato de que ela esbanjava domínio das técnicas da lírica,⁶¹ sendo, inclusive, considerada autodidata por conta dos poucos anos de estudo formal que teve:

Elá não conheceu os obstáculos que encheram de tormento a existência de Marcelline Desborde Valmore. Desde muito cedo, porém, sentiu todo o horror da morte. [...] *Horto* é pois a história de uma grande dor. Formou-o a autora recordando, sentindo, penando. [...] Tudo isso ocorreu muitíssimo para agravar a maravilhosa sensibilidade de seu temperamento de mulher [...]. Não teve cultura literária vasta. [...] A tormenta se desfizera ao pé do túmulo; e do naufrágio em que se abismou esta singular existência, resta o *Horto*, livro de uma santa.⁶²

⁶⁰ MUZART, Zahidé Lupinacci. Entre quadrinhas e santinhos: a poesia da Auta de Souza. *Travessia*, Florianópolis: UFSC, n. 23, p. 148-153, 1991.

⁶¹ Cf. ARAÚJO, op. cit., 2014b. A análise cuidadosa de Araújo sobre os poemas de *Horto* revela um valor estético da poesia de Auta que não foi devidamente reconhecido por sua crítica.

⁶² CASTRICIANO, Henrique. Prefácio da 2^a edição. In: SOUZA, op. cit., 2009, p. 33-35.

Já em 1936, na terceira edição da obra, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) reafirma o confinamento da poeta ao espaço doméstico, sustentando que ela não aspirava à glória literária:

Auta de Souza não pertence nem a uma escola nem a um momento literário. Filiada, por natureza, à corrente das letras femininas em nosso país, nela se destaca, no dizer de Jackson de Figueiredo – “como a mais alta expressão do nosso misticismo, pelo menos, do sentimento cristão, puramente cristão, na poesia brasileira”. [...] Fez versos para si e para aqueles que mais de perto a cercavam. Nunca sonhou com a glória literária. Nem mesmo com esse eco que só depois de morta veio encontrar no coração dos simples, onde toda uma parte dos seus poemas encontrou a mais terna repercussão.⁶³

A questão que se impõe é: será que Auta de Souza realmente não desejava reconhecimento, ou esse desejo lhe foi negado? O estudo dessas recepções críticas evidencia como a exclusão das mulheres da História Literária se dá não apenas pela omissão, mas também pela forma enviesada com que são lembradas.

Albertina Bertha, mais um capítulo da crítica desencorajadora

A escritora carioca Albertina Bertha de Lafayette Stockler é um exemplo que mereceria análise mais aprofundada. Sua voz dissonante na *Belle Époque* brasileira manifesta uma visão crítica das condições femininas e da inconformidade com a sociedade patriarcal. Defensora da educação das mulheres, Albertina abordou temas ousados – como adultério e desejo feminino – em seus romances, escreveu ensaios e ministrou conferências

⁶³ LIMA, Alceu Amoroso. Prefácio. In: SOUZA, op. cit., 2009, p. 37-38.

sobre filosofia, com ênfase em Nietzsche. Foi alvo de censura: a leitura de seus livros foi proibida dentro da própria família, e ela chegou a ser considerada uma corrompedora pelas vozes conservadoras da época. Seu primeiro romance, *Exaltação*, obteve sucesso comercial, sendo reeditado seis vezes em vida.

Como tantas outras escritoras de sua geração, Albertina Bertha enfrentou uma crítica desencorajadora – realidade evidenciada, por exemplo, em sua correspondência com Lima Barreto. Em 31 de dezembro de 1916, o autor de *Policarpo Quaresma* escreveu:

O seu livro é bem um poema em prosa, e um poema de mulher, de senhora, pouco conhecedora da vida total, dos altos e baixos dela, da variedade de suas cores e das suas injustiças. Vivendo à parte, em um mundo muito restrito, a senhora, muito naturalmente, não podia conhecer senão uma espécie de dor, a dor de amar; e, dessa mesma, a senhora faz dela uma Exaltação. [...] Com tão belos dotes de estilo, com tanto vigor de imagens, com língua tão quente e tão firme, com tanta beleza verbal, eu espero ver desdobrar-se a vitoriosa autora de *Exaltação* em uma George Sand ou em uma George Eliot, nesta principalmente.⁶⁴

A classificação de *Exaltação* como um “poema de mulher, de senhora” carrega um viés de gênero que desmerece o conhecimento de vida da autora – “pouco conhecedora da vida total” –, atribuindo-lhe uma visão limitada do mundo por ser mulher e pertencer a uma família abastada. Além disso, Barreto reproduz a expectativa de que as mulheres devem escrever sobre o amor e que suas obras devam ser rotuladas como ficção doméstica. Na carta, afirma que Bertha vivia “à parte, em um mundo muito restrito” e, por isso, não poderia “conhecer senão uma espécie de dor, a dor de amar”. Vale lembrar, porém, que

⁶⁴ BARRETO, op. cit., tomo I, p. 284-285.

Exaltação é um romance de introspecção, no qual o leitor tem acesso à mente narrada da protagonista e à expressão de sua subjetividade. Talvez por isso Barreto tenha definido a obra como um poema em prosa.

Diferentemente de outras escritoras que abandonaram a carreira devido à opressão, Albertina Bertha não se deixou abater. Segundo relatos familiares, era uma mulher inabalável, segura de sua inteligência, e contava com o apoio do pai, o conselheiro Lafayette, e do marido. Em resposta à carta de Lima Barreto, replicou com ironia, afirmando-se conhecedora de não apenas uma, mas sete dores:

Doutor Lima Barreto,

[...]

Agradeço-lhe a sinceridade com que se refere ao meu livro e ao meu modo de ser. Diz-me que, vivendo à parte, num mundo especial, hei de naturalmente simplificar a vida e só conhecer uma espécie de dor – a dor de amar.

Talvez; sei apenas que há dias em que a minha alma traz as sete dores: dores cruciantes, estéreis, lívidas, sem lágrimas, sem consolo, sanguíneas. [...]

Ah, bem sei que transformo a realidade, que a doiro apesar de minha visão física, que a não descrevo com minúcias, com detalhes de verdade, que a dignifico, que a elevo, que minto... Mas que fazer se sou assim, totalmente eivada desse mal divino e ingênito, dessa morbideza inexplicável mas incisiva e penetrante, veneno das minhas vísceras e do meu espírito.⁶⁵

Essa defesa de sua própria sensibilidade e estilo encontra eco na construção de sua protagonista, Ladice. No romance, a personagem principal defende a instrução da mulher e questiona os pilares da moralidade vigente – gesto que a posiciona como uma figura “revolucionária” aos olhos do marido. O diálogo

⁶⁵ BERTHA, in BARRETO, op. cit., p. 285.

entre os dois personagens revela a tensão entre o pensamento feminino crítico e os ideais patriarcais da época:

- Não quero destruir crenças — disse ela — apenas abolir costumes arraigados na ignorância e acobertados pela moral. Oh! Se todos descessem até a luz suprema, até a essência das coisas... Como o mundo seria outro! — E os seus olhares se perdiam nos tons fuscos da tarde que desaparecia.
- A moral em boca feminina deve merecer acatamento, respeito; é sagrada como a religião.
- A moral — Ladice sorriu, é a veste fornecida por cada século para colorir as convenções humanas então na moda... Ela varia como o tempo, como qualquer mulher histérica.
- Mas, Ladice, de onde tiraste estes conceitos? Falas como uma revolucionária.
E suas sobrancelhas se contraíram.
- Fui buscá-los na minha inteligência, na observação, no sofrimento, nos atos dos próprios homens...
- São os efeitos da educação viril que recebeste... É um mal terrível, esse modernismo, esta mania tola, de instruir-se a mulher, como se fora um rapaz.
- Desejavas então que eu fosse ignorante, e que apenas soubesse ler e escrever?
- Garanto-te que serias muito mais feliz... Perderias esse romantismo que te enferma — replicou ele, sem segunda tensão.⁶⁶

A instrução permite à protagonista olhar criticamente para o mundo que a cerca. Ao desejar “abrir os costumes arraigados na ignorância e acobertados pela moral”, Ladice ameaça o equilíbrio da ordem patriarcal, e sua lucidez é tratada como desvio. Para o marido, o problema estaria na chamada “educação viril” — sintoma de um “mal terrível”, um “modernismo” que tornaria a mulher menos dócil e menos

⁶⁶ BERTHA, op. cit., p. 173-174.

feliz. O diálogo evidencia, portanto, como a própria instrução feminina era temida como fator de ruptura.

Narcisa Amália, gênio do mal

A poeta fluminense Narcisa Amália, considerada uma das primeiras feministas no Brasil, enxergava com lucidez a condição da mulher no século XIX. Em 31 de dezembro de 1886, em carta publicada em *A Família*, ela afirmou: “Suponho ter sido eu, no Brasil, quem primeiro ergueu a voz clamante contra o estado de ignorância e de abatimento em que jazíamos”.⁶⁷ No artigo “A mulher do século XIX”, Narcisa relaciona a inteligência feminina a uma espécie de “armas para o mal”. Seu olhar crítico lhe dava pleno discernimento da “profunda separação intelectual e moral” entre homens e mulheres:

A educação da mulher! Mas tem a mulher por acaso necessidade de ser educada? Para quê? Cautela! A mulher representa o gênio do mal sob uma forma mais ou menos graciosa e cultivar a sua inteligência seria fornecer-lhe novas armas para o mal. Procuremos antes torná-la inofensiva por meio da ignorância. Guerra, pois, à inteligência feminil!

Eis a palavra do século passado. [...]

Nada há que justifique essa tenaz perseguição da mulher; e entretanto foi perpetuada de século a século!

A mulher no século dezenove acha-se, portanto, emancipada, isto é, entra na posse de si mesma, conquista o direito divino de sua alma, em uma palavra, transfigura-se. O que lhe falta ainda para ser feliz? – À que está emancipada, pouco; mas à que está por emancipar-se, tudo. E neste caso está a mulher brasileira. Entre nós a instrução, mesmo a mais elementar, tem até aqui constituído monopólio do homem. Ora, à medida que o homem

⁶⁷ AMÁLIA, Narcisa. Carta. *A Família*, 31 dez. 1886. In: OSCAR, João. *Narcisa Amália: vida e poesia*. Campos: Lar Cristão, 1994, p. 63.

sobe, a mulher desce, naturalmente, e essa diferença cria entre ambos uma profunda separação intelectual e moral que arrasta consigo todas as desordens do lar.⁶⁸

A angústia de Narcisa Amália em relação à desigualdade de gênero se revela também nas suas cartas. Em correspondência com Alfredo Sodré, ela lamenta a dificuldade de uma mulher se afirmar como artista e intelectual em um meio desfavorável. Como bem observa Norma Telles, “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”.⁶⁹ A observação ecoa a de Narcisa, para quem a mulher se habitua “ao balbucio de insignificantes frases convencionais”. Sua metáfora da mulher enclausurada, debatendo-se em vão enquanto vê sua inteligência se dissipar, é extremamente ilustrativa do tormento vivido por aquelas que tinham consciência de sua condição:

Como há de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais? Vitimada pela opressão, galé do círculo murado em que inutilmente se debate, a mulher inteligente acompanha com mágoa a extinção gradativa de sua fecundidade cerebral, seguindo com olhos rasos de pranto a inspiração que ala-se para sempre, movendo em largo voo sereno as asas flamejantes, menos feliz que a pomba da

⁶⁸ Idem. A mulher no século XIX. In: RAMALHO, Christina. *Um espelho para Narcisa: reflexos de uma voz romântica*. Rio de Janeiro: Elo, 1999, p. 129.

⁶⁹ TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 10. ed., 2. reimpr. São Paulo: Contexto, 2013, p. 413.

tradição bíblica, sem ter encontrado um ramo de loureiro onde por instante repousasse...⁷⁰

Em carta de 1873 a José Palmela,⁷¹ a poeta lamenta o fato de as mulheres não poderem cursar Academias e expressa um sentimento de inferioridade ao se comparar com ele. Seu tom lembra o de Maria Firmina dos Reis no prólogo de *Úrsula*: “Não têm esses ligeiros trabalhos o mérito de vossas produções, mas encerram, como elas, as primícias de uma alma de moça que não pôde cursar Academias, ainda entre nós cerradas às santas aspirações da inteligência feminina”.⁷²

Machado de Assis, em sua crônica elogiosa sobre *Nebulosas*,⁷³ comenta:

Há, sem dúvida, alguma página menos aperfeiçoada, algum verso menos harmonioso, alguma imagem menos própria; mas, além de que esses senões melhor os conhecerá e me dará a autora com o tempo (e um talento verdadeiro não deixa de os conhecer e emendar), é antes de admirar que o seu livro não saísse menos puro, dadas as condições de uma estreia.⁷⁴

Infelizmente, Narcisa Amália não publicou mais, impedindo-nos de acompanhar esse “talento verdadeiro” após sua “condição de estreia”. As intempéries de sua trajetória intelectual e pessoal não foram poucas: sofreu preconceito por

⁷⁰ AMÁLIA, Narcisa. “Uma carta”, a Alfredo Sodré. *O Garatuja*, Resende (RJ), 19 abr. 1889. In: REIS, Antônio Simões dos. *Narcisa Amália*. Rio de Janeiro: Simões, 1949, p. 103.

⁷¹ Idem. Carta a José Palmela. *A República*, Rio de Janeiro, 11 maio 1873. In: OSCAR, op. cit., p. 64.

⁷² Idem, *ibidem*.

⁷³ Idem. *Nebulosas* (1872). Apresentação e posfácio de Anna Faedrich. 2. ed. Rio de Janeiro: Gradiva; Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

⁷⁴ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Nebulosas*. *Semana Ilustrada*, n. 629, 29 dez. 1872.

ter se casado e se separado duas vezes, por ser inteligente e bonita (combinação considerada interditada para as mulheres), por ser escritora, jornalista profissional, feminista e independente. Teve sua autoria questionada e, apesar da recepção notável de seu livro – incluindo o prêmio Lira de Ouro e a admiração do imperador D. Pedro II, de Machado de Assis e de outros poetas importantes –, Narcisa Amália é mais um dos muitos exemplos de mulheres apagadas injustamente da nossa História Literária.

Teresa Margarida da Silva e Orta, autora do primeiro romance brasileiro

É praticamente consensual que o primeiro romance do Brasil é *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo. Embora *O filho do pescador* (1843), de Teixeira e Sousa, seja considerado o introdutor do romantismo no país por ser cronologicamente anterior ao de Macedo, argumenta-se que não teria a mesma qualidade literária daquele.⁷⁵

No que se refere ao início do romantismo no Brasil, a discussão sempre girou em torno da paternidade do romance brasileiro. Quase nunca se questionou se houve produção

⁷⁵ Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Cândido afirma que a qualidade literária de *O filho do pescador* é “de terceira plana”, entretanto, considera a sua “importância histórica, menos por lhe caber até nova ordem a prioridade na cronologia do nosso romance (não da nossa ficção), do que por representar no Brasil, maciçamente, o aspecto que se convencionou chamar *folhetinesco* do Romantismo”. Alfredo Bosi também considera a ficção de Teixeira e Sousa “subliterária” e “muito inferior ao próprio Macedo”, notando que a marca dessa ficção subliterária é “o aspecto mecânico que nela assume a intriga”, isto é, a essência do folhetim. Cf. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000; BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

literária feminina à época, muito menos se houve uma “maternidade” pioneira do romance nacional. Como vimos ao longo deste texto, sempre foi uma ousadia para a mulher afirmar-se como escritora e publicar seus livros. Que desafio maior, então, seria afirmar que a primeira romancista brasileira foi uma mulher e que seu romance foi publicado quase um século antes, ou seja, 92 anos antes daquele hoje canonizado como precursor? Quem retifica esse equívoco na história literária brasileira e reivindica a inclusão de Teresa Margarida da Silva e Orta como precursora do romance no país é Rui Bloem:

O primeiro romance brasileiro não foi, entretanto, nenhum dos indicados por esses historiadores. Nem cabe a Pereira da Silva, Teixeira e Souza, ou Macedo o título de primeiro romancista brasileiro. Nem tão pouco a época apontada como a do aparecimento do gênero no Brasil oscila entre 1839 e 1844. O primeiro romance brasileiro surgiu um século antes, em 1752. [...] Este livro chamava-se, na primeira edição, *Máximas de Virtude e Formosura*, mas tornou-se mais conhecido pelo nome com que apareceu nas edições posteriores: *Aventuras de Diófanes*.⁷⁶

Aqui, interessa-nos analisar a recepção e o discurso em torno da obra de Teresa Margarida, a fim de compreender os mecanismos de exclusão da literatura feminina dos registros históricos e da memória literária brasileira.

Autora de *Máximas da Virtude e Formosura*, com que *Diófanes*, *Clymenea* e *Hemirena*, *Príncipes de Tebas*, venceram os mais apertados lances da desgraça,⁷⁷ Teresa Margarida é mencionada

⁷⁶ BLOEM, Rui. O primeiro romance brasileiro: retificação de um erro da história literária do Brasil. In: ORTA, Teresa Margarida da Silva e. *Obra reunida*. Introdução, pesquisa bibliográfica e notas de Ceila Montez. Rio de Janeiro: Graphia, 1993, p. 221-222.

⁷⁷ Publicado em 1752, sob o pseudônimo Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira, anagrama de Dona Theresa Margarida da Silva e Orta.

por Aurélio Buarque de Holanda na introdução de *O filho do pescador*. Holanda cita os estudos de Ernesto Ennes e Rui Bloem sobre a escritora, mas não questiona seu pioneirismo, e sim sua nacionalidade:

Indiscutível, pois, que se deve a uma brasileira um romance lançado noventa e um anos antes de *O filho do pescador*. O que não me parece líquido é que essa mulher nascida no Brasil seja uma escritora brasileira, e que portanto seja brasileiro seu romance.⁷⁸

Para Holanda, Teresa Margarida não pode ser considerada uma escritora brasileira porque, apesar de ter nascido em São Paulo, mudou-se ainda criança para Portugal, onde viveu até o fim da vida. Mas seria esse argumento suficiente para justificar a nossa ignorância em relação à sua existência? Se o posto de precursor do romance brasileiro foi concedido a Teixeira e Sousa por mera questão cronológica, apesar da fragilidade estética de sua obra, por que *Máximas da Virtude e Formosura*, escrito 92 anos antes, em português e por uma escritora nascida no Brasil, não recebe sequer uma menção de relevância histórica? Nem mesmo o direito à polêmica sobre seus critérios de nacionalidade foi-lhe concedido.

Aurélio Buarque chega a uma conclusão arbitrária ao contrariar Sílvio Romero e Rui Bloem, que atribuem nacionalidade brasileira a todos os que nasceram no país: “em última análise, se assim é, Teresa Margarida será uma autora luso-brasileira”.⁷⁹ Para Holanda, Margarida é portuguesa porque, vivendo toda a vida em Portugal, seu romance “nada

⁷⁸ HOLANDA, Aurélio Buarque de. Introdução. In: SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 6.

⁷⁹ Idem, ibidem, p. 8.

reflete do nosso meio, que ela, praticamente, não conhecia”.⁸⁰ Aqui, entramos em outra discussão: o projeto nacional brasileiro do século XIX, que privilegiou escritores românticos e ufanistas, valorizando a representação da cor local. Teresa Margarida teria sido alijada justamente por não se enquadrar nessa perspectiva.

O mais intrigante é que Holanda reconhece que a obra de Teresa Margarida é literariamente superior à de Teixeira e Sousa. No entanto, nesse contexto, a qualidade estética foi deixada de lado, pois a literatura tornou-se um espaço de debate sobre identidade nacional. Esse critério seletivo revela a permanência de um discurso fundado em um viés ideológico, que excluiu a escritora do cânone literário:

Fraquíssimo, não é ele [*O filho do pescador*], no entanto, como o de Teresa Margarida – de muito melhor qualidade –, uma tentativa solta, ocasional, infecunda. [...] O mestiço de Cabo Frio é que dá começo à história do nosso romance – do romance brasileiro, situado no Brasil, feito por filho do País, de espírito formado na terra, e a ela radicalmente ligado.⁸¹

Reescrever a história da literatura brasileira a partir de novos enquadramentos faria emergir uma narrativa mais diversa e complexa. Machado de Assis, já em 1873, demonstrava preocupação com as limitações do discurso fundador. Em resposta ao pedido de Sousândrade⁸² sobre “notícias da atual literatura brasileira”, ele questiona a

⁸⁰ Idem, *ibidem*.

⁸¹ Idem, *ibidem*, p. 8-9.

⁸² Joaquim de Sousa Andrade, mais conhecido como Sousândrade, poeta e escritor brasileiro, pediu para Machado de Assis um texto sobre a atual literatura brasileira, pois ele se encontrava fora do país havia muito tempo. Machado de Assis escreve sob encomenda, e o artigo é publicado na revista nova-iorquina *Novo Mundo*, em março de 1873.

necessidade do discurso nacionalista e da idealização do Brasil: “Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura”.⁸³

Se nossos critérios críticos mudaram e compreendemos que a Literatura Brasileira não se restringe ao discurso nacionalista – “não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração”⁸⁴ –, já podemos assumir a maternidade do romance brasileiro com de Teresa Margarida da Silva e Orta. Pelo menos até nova ordem.

Considerações finais sobre a “amnésia sexista”⁸⁵

Este texto apresentou, mediante exemplos concretos, alguns mecanismos de exclusão das mulheres do cenário intelectual e literário brasileiro, especialmente nos séculos passados. Há, no entanto, uma vasta agenda de pesquisa a ser desenvolvida, que mapeie e analise outros processos de apagamento, trazendo à tona novos exemplos em toda sua complexidade e suas implicações. Se a História da Literatura tem servido para perpetuar seleções arbitrárias, ela também pode ser um instrumento de reconstrução de narrativas em novas perspectivas. Essa reconstrução, além de necessária, é um trabalho literário e político.

⁸³ ASSIS, Machado de. Notícia da atual Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, v. III.

⁸⁴ Idem, *ibidem*.

⁸⁵ Cf. MONTEIRO, Rosa. *História de mulheres*. Trad. Joana Angélica d’Ávila Melo. Rio de Janeiro: Agir, 2008, p. 18.

Estratégias do feminino na trajetória literária de escritoras brasileiras na Belle Époque⁸⁶

A proposta deste capítulo é examinar as diversas formas de resistência presentes na literatura produzida por escritoras brasileiras durante a Belle Époque, destacando os desafios enfrentados em suas trajetórias intelectuais e literárias. Trata-se também de uma resposta à afirmação de Ruy Castro⁸⁷ sobre uma suposta vitimização das escritoras oitocentistas brasileiras por parte da crítica literária. O objetivo central desta reflexão – e do Simpósio Temático “Estratégias do feminino: literatura escrita por mulheres e resistência”⁸⁸ – é abrir espaço para o diálogo entre pesquisas que investigam diferentes autoras cujas obras expressam os traumas e as dificuldades de existir como escritoras e mulheres pensantes em uma sociedade patriarcal e hostil.

A repercussão da contribuição literária feminina ensejou reações de escritores homens que revelam os jogos de poder e suas implicações para a fortuna crítica e a permanência das escritoras no cânone. Sendo assim, interessa-me analisar os mecanismos sociais que contribuíram para a exclusão da literatura de autoria feminina do cânone e das histórias literárias brasileiras, bem como as estratégias utilizadas por

⁸⁶ Texto originalmente apresentado no Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, em 2020, e publicado no e-book *Poéticas e políticas do feminino na literatura*, organizado por Anselmo Peres Alós, Cinara Antunes Ferreira e Dennys Silva-Reis (Porto Alegre: Clacs, 2021). Foram realizadas algumas alterações nesta versão.

⁸⁷ CASTRO, Ruy. *Uma metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

⁸⁸ Proposto no Congresso Internacional da ABRALIC 2020 e coordenado por Anna Faedrich, Laura Campos e Silvina Carrizo.

essas escritoras para romper com os espaços que lhes foram reservados – o doméstico e desvalorizado para as mulheres; o público e prestigioso para os homens.

É possível identificar estratégias do feminino que funcionaram como procedimentos para a inserção no meio literário predominantemente masculino. Nos últimos anos, reedições de romances, poemas e crônicas dessas autoras têm sido realizadas com o intuito de ampliar o acesso dos leitores, já que muitas dessas obras estavam restritas a raras bibliotecas, frequentemente em processo de deterioração. Uma vez aferidos os valores estéticos dessas obras – que, em termos literários, não ficam aquém da produção masculina –, busco compreender os mecanismos sociais que as excluíram do cânone.

Após décadas de estudos, em especial dos pesquisadores e pesquisadoras do Grupo de Trabalho da ANPOLL “A mulher na Literatura”, que, desde os anos 1980, têm contribuído para os estudos literários ao abrir espaço para a análise e valorização de obras escritas por mulheres, está comprovado que essa exclusão se deu por viés de gênero. Em *A dominação masculina*, Bourdieu argumenta que “a definição de excelência está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas”. ⁸⁹ O homem, como dominante, reconhece o seu modo particular de ser como universal, estabelecendo um modelo que a mulher jamais terá a chance de alcançar. Assim, as escritoras são vítimas de um sofisticado mecanismo de exclusão, consciente ou inconsciente, perpetuado por críticos literários e historiadores que reproduzem as mesmas listas de autores consagrados. Essa exclusão torna-se imperceptível no ensino e nas histórias da literatura, sendo assimilada por alunos e alunas que, mais tarde, ao se tornarem professores, replicam esse apagamento em suas ementas nos cursos universitários e na educação básica. Esse

⁸⁹ BOURDIEU, op. cit., p. 78.

consenso, no entanto, precisa ser questionado permanentemente, pois a relação entre o campo literário e a literatura de autoria feminina é socialmente construída.

Portanto, a produção das escritoras só pode ser plenamente compreendida quando explicitamos as expectativas sociais, sobretudo as expectativas masculinas, sobre o que se considera literatura. Neste ensaio, proponho uma abordagem que considera tanto a estética das obras escritas por mulheres quanto as questões sociológicas pertinentes à teoria feminista para compreender a exclusão dessas autoras, examinando o impacto de uma visão falo-narcísica e de um princípio androcêntrico, como conceituado por Bourdieu. Além disso, argumento que reconhecer as dificuldades enfrentadas por essas mulheres e analisar as estratégias que utilizaram para ingressar em um espaço interdito não é, de forma alguma, vitimizá-las, mas, sim, compreender as barreiras que enfrentaram e as conquistas que obtiveram.

Inquietações

Há algum tempo venho me dedicando ao levantamento de um repertório de exclusões que marcaram a trajetória das escritoras brasileiras oitocentistas. Pode-se afirmar que, nesse período, ser mulher e escritora era um ato de ousadia. Mesmo aquelas pertencentes às camadas mais privilegiadas da sociedade não conquistaram espaço, visibilidade e sucesso sem enfrentarem hostilidades e inúmeras intempéries.

Foi nesse contexto que, na ocasião da mesa de abertura do Seminário LABELLE-Travessias,⁹⁰ Ruy Castro apresentou seu

⁹⁰ Conferência realizada no dia 30 de setembro de 2020, com mediação de Carmem Negreiros, coordenadora do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (LABELLE), pesquisa da qual faço parte, na UERJ.

livro *Uma metrópole à beira-mar*,⁹¹ no qual traz importantes reflexões sobre o modernismo carioca dos anos 1920 – movimento que, segundo o autor, foi ofuscado pelo modernismo paulistano e pela Semana de Arte Moderna. Durante sua fala, no entanto, Castro criticou o que classificou como uma vitimização por parte da crítica literária em relação às escritoras da *Belle Époque*. Instigada por essa acusação – que, a meu ver, é descabida –, comprei o livro, buscando compreender melhor seu posicionamento. No que diz respeito à crítica literária brasileira, Castro parece rejeitar qualquer reivindicação que se baseie em questões de gênero reiterando a força e a autonomia das escritoras da nossa *Belle Époque*:

Por algum motivo, a visão que o futuro teria de tais escritoras seria a de mulheres frágeis, reprimidas e intimidadas pelos editores e críticos – discriminadas “por serem mulheres e por serem escritoras” e, quem sabe, chorando pelos cantos sobre originais inéditos. Mais uma vez, é a vitimização em ação – porque a realidade era bem outra.⁹²

Para o autor, a experiência dessas escritoras pouco se aproxima das análises que vêm sendo feitas pela crítica literária contemporânea, especialmente nos movimentos de resgate das autoras esquecidas. No entanto, um olhar mais atento à crítica – que podemos, sim, denominar feminista – mostra que diversos pesquisadores e pesquisadoras vêm se debruçando há anos sobre essas escritoras, não apenas no esforço de recuperar suas obras e construir uma fortuna crítica consistente, mas também

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=FpjETj_woQs>. Acesso em 10 mar. 2025.

⁹¹ CASTRO, op. cit.

⁹² Idem, ibidem, p. 218-219.

questionando a evidente contradição histórica:⁹³ como mulheres que escreveram obras relevantes, publicaram por editoras de prestígio, atuaram ativamente na imprensa periódica, alcançaram sucessos de vendas, receberam elogios e foram diversas vezes reeditadas puderam ser tão completamente excluídas das Histórias Literárias?

Esse parece ser o cerne da questão: como essas autoras passaram de uma visibilidade expressiva em sua época para uma invisibilidade quase total – comprovada pelas lacunas presentes nas Histórias da Literatura, nos livros didáticos, nas aulas, nas livrarias e bibliotecas, nos cursos de Letras e, sobretudo, na memória literária coletiva. Ao reiterar o poder e a projeção dessas escritoras, o autor de *Uma metrópole à beira-mar* procura contradizer uma suposta crítica que as retrataria como frágeis:

Albertina, Mercedes, Chrysanthème, Rosalina, Gilka e outras não eram frágeis, reprimidas ou intimidadas. Escreviam o que e como queriam. Não publicavam de favor, nem às próprias custas. Tinham jornais, revistas e editoras à sua disposição, o que se explicava pelo volume de vendas de seus livros. Contra ou a favor, eram tratadas de acordo pelos críticos; nem aceitariam que fosse de outra forma. E havia uma que nem precisava escrever para se impor sobre quem a conhecia: Eugenia Alvaro Moreyra. É verdade que elas não eram mulheres comuns. Mas Colette, Edith Wharton e Virginia Woolf também não eram.⁹⁴

⁹³ Aqui faço referência, novamente, ao Grupo de Trabalho Mulher na Literatura da ANPOLL, que vem, desde os anos 1980, estudando escritoras de modo a construir todo o conhecimento que temos sobre essas mulheres injustamente apagadas da história literária. Sem esse esforço coletivo, não teríamos notícia sobre e acesso à produção literária das escritoras da *Belle Époque* brasileira.

⁹⁴ CASTRO, op. cit., p. 218-219.

Em trabalhos anteriores, já discuti a potência da escritora carioca Albertina Bertha de Lafayette Stockler.⁹⁵ Retomo aqui parte dessas reflexões para reforçar meus argumentos sobre a exclusão de autoras da Historiografia Literária, as adversidades enfrentadas por elas, as estratégias de resistência adotadas e a inadequação da acusação de vitimização dirigida aos estudos críticos que buscam justamente restituir a complexidade dessas trajetórias esquecidas.

Literatura de autoria feminina: repertórios de exclusão

Quando Ruy Castro afirma desconhecer o motivo pelo qual a crítica vitimizaria as escritoras poderosas do passado, parece ignorar o fato de que todas as autoras oitocentistas foram sistematicamente excluídas da História da Literatura Brasileira – com severas consequências. Fomos privados do acesso a essas obras; não as conhecemos em nossa formação escolar e, surpreendentemente, tampouco em nossa formação universitária em Letras – um curso, vale lembrar, dedicado ao estudo da Linguística e da Literatura. Estudamos o romantismo brasileiro como se as mulheres não escrevessem à época, assumindo que seu papel se restringia ao de leitoras (de folhetins, naturalmente), enquanto o cânone permanecia composto quase exclusivamente por nomes masculinos: José de Alencar, Joaquim Manuel de Mamedo, Bernardo Guimarães, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, entre outros. A exclusão, no entanto, não se limita ao romantismo. Ela

⁹⁵ Cf. *Escrivtoras silenciadas*: Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres. Rio de Janeiro: Macabéa; FBN, 2022; A presença de Nietzsche na produção intelectual e literária de Albertina Bertha. *Cad. Nietzsche*, Guarulhos; Porto Seguro, v. 40, n. 1, p. 145-159, jan.-abr. 2019; A participação de Albertina Bertha no mundo da cultura. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 54, p. 25-39, jul.-dez. 2013.

atravessa outros movimentos literários, como o parnasianismo e o simbolismo – com presenças femininas como Francisca Júlia e Gilka Machado –, e chega ao modernismo, em que autoras como Ercília Cobra, Chrysanthème e Pagu também figuram, ainda que com frequência silenciadas ou marginalizadas.

A meu ver, a exclusão histórica das escritoras – por mais que seja um fato documentado – não responde à imprecisão do “algum motivo” utilizado por Castro para deslegitimar a crítica feminista. Essa formulação representa uma armadilha retórica: ao tentar responder à suposta lacuna com explicações “demasiadamente comprehensivas”, corremos o risco de concordar com um diagnóstico sobre a crítica com o qual não compactuamos. Não vejo os estudiosos afirmando a fragilidade das escritoras. Nunca encontrei cena tão fantasiosa quanto a sugerida por Castro, de autoras “chorando pelos cantos sobre originais inéditos”. O que temos são dados históricos, documentos, cartas, artigos e livros resgatados por pesquisadores e pesquisadoras que vêm se dedicando com seriedade à reconstrução de trajetórias literárias silenciadas.

Num contexto atual de negacionismo da ciência e deslegitimação das universidades públicas, é fundamental reforçar a importância do trabalho acadêmico e o compromisso ético da pesquisa crítica. Mostrar e analisar as dificuldades enfrentadas pelas mulheres – mesmo aquelas oriundas das elites – não é o mesmo que vitimizá-las. É antes uma tentativa de compreender a complexidade das condições que lhes foram impostas e as estratégias de resistência que desenvolveram. Vale inclusive questionar: em que momento a crítica teria de fato vitimizado indevidamente alguma escritora? Toda crítica, como a própria história, é passível de revisão. Se houve exageros, que sejam pontuados com seriedade – e não com sarcasmo ou generalizações. Exumar episódios de hostilidade e desencorajamento enfrentados por mulheres não deve ser confundido com vitimização. Por mais confortável que seja

negá-los, fingir que não existiram, é essencial analisarmos criticamente o ambiente intelectual da *Belle Époque* e as formas de inserção (e resistência) das mulheres no campo público, literário e cultural.

Albertina Bertha é a autora que escolhi para fundamentar esta reflexão. Estudo sua obra desde 2008 e tive contato com diversos membros de sua família – netos, bisnetos, sobrinhos –, o que me dá segurança e familiaridade para escrever sobre ela. Filha do conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira e de Francisca de Freitas Coutinho Lafayette,⁹⁶ e neta dos barões de Pouso Alegre, Albertina Bertha desfrutou “do capital cultural de duas famílias importantes do fim do Império”.⁹⁷ O acesso privilegiado à educação – reservado a poucas mulheres brasileiras – permitiu-lhe fluência em francês e alemão, leitura de obras da literatura mundial e, sobretudo, o desenvolvimento de um interesse precoce pela filosofia, especialmente por Nietzsche. Em um contexto no qual às mulheres se reservava a leitura de folhetins, Bertha lia Kant, Byron, Whitman, escrevia sobre psicologia, estética, literatura e filosofia. Foi pioneira nos estudos sobre Nietzsche no Brasil e dona de uma erudição visível em seus romances e ensaios.

Albertina Bertha é uma voz dissonante na *Belle Époque* brasileira por vários motivos: expressava uma visão crítica sobre a condição feminina e a sociedade patriarcal; defendia a educação das mulheres; escrevia romances com temáticas ousadas, como o desejo e o adultério femininos; produzia ensaios e ministrava conferências sobre filosofia; teve suas obras censuradas dentro da própria família (segundo relatos

⁹⁶ Sobre a vida do conselheiro Lafayette e sua significativa participação político-histórica no Brasil, cf. FARIA, Maria Auxiliadora de; PEREIRA, Lígia Maria Leite; MEDINA, Paulo Roberto de Gouvêa. *Lafayette, um jurista do Brasil*. Belo Horizonte: Del Rey, 2009.

⁹⁷ ELEUTÉRIO, op. cit., p. 209.

que coletei); foi considerada uma escritora “corrompedora” por vozes conservadoras; e alcançou sucesso com *Exaltação*, seu romance de estreia, reeditado seis vezes em vida. Ainda assim, não escapou da crítica desencorajadora em uma sociedade machista e conservadora – cujos resquícios persistem até hoje.

Bertha foi uma das precursoras no estudo de Nietzsche no Brasil. Em 1914, foi a única mulher entre os doze intelectuais convidados para o prestigiado ciclo de conferências do *Jornal do Comércio*. Seus colegas eram nomes como Alcides Maya, Bastos Tigre, Teixeira Leite Filho, Leal de Souza e Felix Pacheco. Segundo Eleutério, “a escolha [de Nietzsche] é difícil, visto ser um dos filósofos mais transgressivos, e a questão é apresentá-lo a uma plateia que possivelmente não está preparada para entendê-lo”.⁹⁸ A conferência teve grande repercussão na imprensa, e o nome de Bertha passou a ser imediatamente associado ao do filósofo alemão. Contudo, a recepção da conferência foi ambígua. A autora recebeu críticas desiguais em relação a seus colegas homens. Sylvia de Leon, em artigo publicado na revista *Careta*, expôs o tom enviesado da crítica – feita por um homem que assinava com pseudônimo feminino – e lamentou que Bertha fosse censurada por sua erudição:

Pondo ao fim do seu artigo masculino um nome espanhol de mulher, um cavalheiro alvejou com finos gabos e leves ironias a Sra. Albertina Bertha. No mesmo número em que apareceu esse artigo, a mesma folha que o inseriu, comentando a conferência realizada pela referida escritora, lamentou que ela mostrasse tamanha erudição e não fosse mais pessoal.⁹⁹

Leon evidencia uma prática comum – e, em muitos aspectos, covarde – adotada por críticos homens da época: o

⁹⁸ Idem, *ibidem*, p. 217.

⁹⁹ LEON, Sylvia de. Reparos. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 375, 28 ago. 1915.

uso de pseudônimos femininos para assinar textos depreciativos dirigidos às escritoras que ousavam ocupar o espaço literário. A possibilidade de reconhecer qualquer qualidade estética ou intelectual na produção dessas autoras era sistematicamente anulada por um viés de gênero profundamente enraizado no preconceito e no machismo. A crítica não partia de uma análise imparcial ou criteriosa, mas de uma premissa misógina que julgava a literatura feita por mulheres como inerentemente inferior.

Historicamente, autoras foram acusadas de futilidade, de desenvolver leituras superficiais, de expressar um subjetivismo excessivo ou de carecer de rigor intelectual. No caso de Bertha, entretanto, o ataque toma outra forma: ela é criticada por ser erudita demais e por adotar um tom supostamente impessoal. Tal julgamento revela a arbitrariedade das expectativas dirigidas às mulheres escritoras – ora censuradas por sua leveza, ora por sua profundidade. A crítica, nesse caso, desconsidera o gênero discursivo adotado por Bertha. A palestra analisada apresenta uma abordagem panorâmica da vida e da obra de um filósofo, “numa linguagem ágil, diversa daquela que encontramos nos dois romances”,¹⁰⁰ revelando, assim, sua versatilidade estilística e intelectual.

Essa prática – a de esconder-se atrás de pseudônimos femininos para desqualificar a produção de mulheres – revela o ambiente hostil enfrentado por autoras intelectualmente robustas. Não importava o que escrevessem: se eram superficiais, seriam fúteis; se eram eruditas, faltava-lhes “pessoalidade”. A avaliação partia de uma premissa fixa: tudo o que era escrito por mulher era, a priori, inferior.

¹⁰⁰ ELEUTÉRIO, op. cit., p. 217.

A resposta de Sylvia de Leon é irônica e contundente:

É meia-noite. Escrevo ao sair de uma festa, estou fatigada e não pretendo defender minha nobre confrreira, porque não me parece que a desonre a acusação de não ser fútil, numa terra em que a futilidade rude dos homens julga com tão impertinente rigor a futilidade adorável das mulheres.¹⁰¹

Leon não se propõe a defender Bertha por mérito; ela aponta a desigualdade gritante entre o tratamento dado aos conferencistas. Enquanto os homens eram elogiados em notas banais e celebratórias, a única mulher era alvo de ironia e julgamento desproporcional:

Escrevo estas linhas com o intuito único de frisar uma circunstância que me parece muito significativa. Todos os dias escritores e poetas sobem à tribuna das conferências sem que os censores da Sra. Albertina Bertha julguem necessário chamá-los para o combate. Essas conferências são singelamente noticiadas entre notas banais de louvores.¹⁰²

A conclusão de Sylvia de Leon é sintomática:

Os distintos críticos aos quais me refiro, com uma gentileza que o meu sexo lhes agradece, guardaram as suas ironias para a única senhora brasileira incluída na série de conferências literárias realizadas no Rio de Janeiro. Essa esquisita distinção não melindrou a ilustre romancista, que tantas provas de apreço recebeu da imprensa brasileira.¹⁰³

Sylvia de Leon é sagaz, irônica, e tem plena consciência das intempéries enfrentadas pelas mulheres na vida literária e

¹⁰¹ Idem, *ibidem*.

¹⁰² LEON, *op. cit.*

¹⁰³ Idem, *ibidem*.

intelectual. O artigo, assim como a carta de Olavo Bilac, é revelador do ambiente hostil vivido pelas escritoras – e nos conduz, naturalmente, ao próximo tópico desta reflexão: as estratégias do feminino.

Estratégias do feminino

Como vimos, mesmo as mulheres brancas, da elite, abastadas e com acesso à educação formal – em situação privilegiada se comparadas às mulheres negras ou das classes populares – sofreram críticas desencorajadoras, indiferença, hostilidade, deboche e menosprezo em relação à sua produção literária e à sua capacidade intelectual. Em muitos casos, chegaram a ter sua autoria questionada. Podemos, portanto, afirmar que essas mulheres eram duplamente poderosas: primeiro, pelos próprios argumentos elencados por Ruy Castro – publicavam, eram lidas, vendiam bem, ocupavam espaço; segundo, porque alcançaram tudo isso em contextos adversos, enfrentando obstáculos muito mais significativos que seus pares homens. Como então afirmar que a crítica vitimiza essas escritoras? Ao evidenciar as intempéries que enfrentaram, reforçamos – e não diminuímos – a potência do feminino.

Albertina Bertha não se deixou abalar. Dona de uma autoestima sólida e plenamente consciente de seu valor, soube ignorar comentários que poderiam ter afetado sua trajetória. Infelizmente, nem todas conseguiram resistir. Algumas escritoras viram suas carreiras interrompidas ou mesmo abandonadas, como é o caso de Amélia de Oliveira, que respeitou a vontade do noivo e nunca mais publicou seus poemas. Já Bertha soube lançar mão de estratégias que iam da ironia à indiferença como forma de enfrentamento. Um

exemplo marcante está em sua resposta a Lima Barreto, à época da publicação de seu romance de estreia, *Exaltação*.¹⁰⁴

O que apresento aqui é apenas um esboço de reflexões que me mobilizam e que serão aprofundadas em momento oportuno. Meu argumento central é que a crítica, ao exumar episódios de hostilidade e exclusão, não enfraquece nem desmerece a importância das escritoras oitocentistas – muito menos nega o prestígio que alcançaram. Pelo contrário: ao reconhecer as dificuldades enfrentadas por essas autoras em sua trajetória intelectual e literária, redobramos o valor de suas conquistas e destacamos sua força diante de uma estrutura historicamente adversa.

É importante lembrar ainda que se esses nomes hoje voltam a circular, se eles despertam o interesse da mídia e do público leitor, e se suas obras começam a ser republicadas e estudadas, devemos isso – em grande medida – ao trabalho da crítica literária feminista. Pesquisadoras e pesquisadores, estudantes de mestrado e doutorado, intelectuais comprometidos com a justiça histórica têm desempenhado um papel fundamental ao trazer à luz escritoras injustamente excluídas da Historiografia Literária Brasileira.

¹⁰⁴ Cf. capítulo deste livro, “Memória e amnésia sexista: repertórios de exclusão das escritoras oitocentistas”.

Ética e estética na literatura brasileira escrita por mulheres

Motivada pela crítica aos estudos culturais realizada por Roberto Acízelo de Souza¹⁰⁵ sobre certos relativismo estético e absolutismo ético constituintes da prática culturalista, apresentarei algumas reflexões – ainda embrionárias – a partir de minhas análises sobre escritoras na *Belle Époque* brasileira.¹⁰⁶ Entre a militância ético-política e o exercício crítico de aferição de valores estéticos, meu intuito é propor um caminho conciliatório para analisar a literatura brasileira de autoria feminina.

A pesquisa sobre escritoras oitocentistas vem analisando obras injustamente alijadas do cânone e história literários, com o intuito de mostrar a relevância da literatura produzida por mulheres. Existiram muitas escritoras,¹⁰⁷ prosadoras e poetas, que, desde meados do século XIX, publicavam, colaboravam ativamente com jornais, revistas e almanaque, e eram lidas – o que atesta que estavam inseridas no sistema literário vigente. Entretanto, é praticamente nulo o número de mulheres escritoras dignas de figurar no panteão de autores – recorrentemente celebrados, lembrados por meio de revisões, resenhas, republicações, prêmios literários. Considerando o número de mulheres que produziram em épocas passadas, a nulidade é surpreendente.

¹⁰⁵ Em palestras, artigos e livros publicados, em especial, a palestra ministrada na UFF, em 3 de maio de 2019, e o artigo “Estudos culturais: descrição de um conceito e crítica de sua prática” (*Matraga*, Rio de Janeiro, n.17, p. 63-70, 2005).

¹⁰⁶ Trata-se do projeto “Literatura de autoria feminina na *Belle Époque* brasileira: memória, esquecimento e repertórios de exclusão”, que coordeno na UFF.

¹⁰⁷ Cf. MUZART, op. cit., 2000.

A repercussão da contribuição literária feminina ensejou reações de escritores – homens – que revelam os jogos de poder e suas implicações sobre a fortuna das carreiras de mulheres no mundo das letras. Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, anotou que a “indiferença do mundo, que Keats, Flaubert e outros homens geniais achavam tão difícil de suportar, não era, no caso d[a mulher], indiferença, mas hostilidade”.¹⁰⁸ Argumento que a hostilidade para com as escritoras está relacionada ao seu gradual desaparecimento da memória literária brasileira. Tal hostilidade se manifesta de modo velado ou explícito, compondo repertórios de argumentos que exercem efeito sobre o desaparecimento das mulheres. Meu trabalho tem sido reconstruir esse repertório de exclusões abertas, brandas ou doces.

Reedições dos romances, poemas e crônicas dessas autoras têm sido realizadas com intenção de facilitar o acesso aos leitores,¹⁰⁹ já que muitas dessas obras se encontram em raras bibliotecas, em situações de deterioração, beirando ao desaparecimento. Uma vez aferidos os valores estéticos das obras de autoria feminina – que, em termos literários, não ficam

¹⁰⁸ WOOLF, op. cit.

¹⁰⁹ Não é demais lembrar o esforço da Editora Mulheres e da professora Zahidé Muzart no trabalho de reedição da literatura de autoria feminina. Infelizmente, com a morte de Zahidé, a editora fechou. Porém, outras iniciativas têm surgido no cenário da literatura contemporânea com o intuito de viabilizar a publicação dessas obras, como é o caso de editoras independentes, por exemplo, Macabéa Edições, de coletivos, como o Mulherio das Letras, de projetos, como o Mulheres que Escrevem e Leia Mulheres, entre outros. Recentemente, o Senado Federal lançou a Coleção Escritoras do Brasil, que vem reeditando obras (em domínio público) de escritoras, filósofas, jornalistas e pensadoras. A saber, em parceria com a Biblioteca Nacional, organizamos três reedições: o romance *Exaltação* (1916), de Albertina Bertha; o livro de poemas *Nebulosas* (1872), de Narcisa Amália; e quarenta crônicas de Júlia Lopes de Almeida, publicadas no jornal *O País* entre 1908 e 1912, na antologia *Dois dedos de prosa: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida*.

aquém das escritas por homens –, a pesquisa busca compreender os mecanismos sociais de exclusão das escritoras.

É certo que nosso interesse de pesquisa é uma questão de gênero, pois estudamos essa literatura porque ela foi escrita por mulheres. A motivação também tem um viés político, pois lutamos pela inclusão das escritoras na História Literária, reeditando obras, propondo revisão de ementas de disciplinas nos cursos de graduação em Letras e na educação básica, incluindo as escritoras nas salas de aula e construindo fortuna crítica.

A crítica de Acízelo¹¹⁰ à vulnerabilidade conceitual dos estudos culturais, advinda de uma noção vaga e frouxa de cultura, instigou-me a pensar a pesquisa sobre mulheres e sua inclusão no cânone, sobretudo no que se refere à “profissão de fé contra todas as hierarquias” e ao ataque ao cânone:

Tendo em vista as várias fontes e estímulos que confluíram nos estudos culturais, logo se comprehende seu ânimo polêmico e contestador, sua vocação menos para investigações teóricas e analíticas do que para intervenções no processo cultural. Nesse sentido, tornou-se emblemática sua determinação de atacar o chamado *cânone*. Isto é, o conjunto de obras consideradas clássicas, tanto no plano das diversas literaturas nacionais quanto no nível de uma tradição literária ocidental.¹¹¹

Acízelo critica a “incapacidade [dos estudos culturais] para considerar a questão do valor em suas análises”, o que os levaria à transmutação da “fraqueza teórica em militância

¹¹⁰ SOUZA, Roberto Acízelo de. Estudos culturais: descrição de um conceito e crítica de sua prática. *Matraga: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 63-70, jan.-dez. 2005. Disponível em <<http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga17/matraga17a05.pdf>>. Acesso em 6 dez. 2019.

¹¹¹ Idem, *ibidem*, p. 65.

política”.¹¹² Tal crítica aos culturalistas, os quais rompem a barreira interdisciplinar e articulam a literatura com outras formas de saber, instigou-me a pensar sobre um ponto importante que deve ser considerado quando estudamos a literatura escrita por mulheres. Ser mulher não é condição suficiente para que se faça um juízo positivo sobre a literatura produzida. Exumar obras de mulheres hoje esquecidas não é um fim em si. O projeto deve estar acompanhado de “conceitos aptos para levar em conta a existência concreta de valores”,¹¹³ no caso, da obra literária. É possível – e desejável – conciliar as investigações teóricas e analíticas com as intervenções no processo cultural. Em outras palavras, ao mesmo tempo que se reivindica ampliar e diversificar o cânone em função da importância das escritoras brasileiras, adotando-se a métrica da qualidade de sua produção literária e intelectual, é possível revelar, como um ato político feminista, a necessidade de questionar o processo de formação da nossa literatura.

Se, por um lado, a pesquisa voltada a escritoras contribui com os estudos literários, no sentido do exercício crítico e análise teórica e literária; por outro lado, é inegável a contribuição dos estudos culturais, no sentido de romper com uma ideia cristalizada sobre o que é literatura e sobre quem são os autores dignos de nota na Literatura Brasileira. Acízelo analisa o modo de funcionamento desse campo de investigação interdisciplinar. De caráter contestador, os estudos culturais atacam as noções preestabelecidas, elitistas e homogeneizantes, reclamando espaços para produções culturais postas à margem daquilo que viria a ser a tradição:

A agenda culturalista denuncia a arbitrariedade e o caráter contingente dos critérios que presidiram à constituição dos

¹¹² Idem, *ibidem*, p. 66.

¹¹³ Idem, *ibidem*.

cânone, assinalando sua feição elitista e homogeneizante, e a partir daí passa a reivindicar posições de relevo para a produção de segmentos tidos como marginalizados ou subalternos, como aqueles constituídos por mulheres e por representantes de etnias política e socialmente minoritárias.¹¹⁴

As ideias do crítico são esclarecedoras no sentido de entendermos os prós e contras dos estudos culturais. Esse debate motivou-me a pensar a questão identitária e política na pesquisa sobre escritoras brasileiras e sua relação com os estudos crítico-literários e a teoria da literatura. Acredito ser possível atuar com “ânimo polêmico e contestador”,¹¹⁵ pleiteando abertura de espaços para considerar obras de antemão excluídas, sem, no entanto, desconsiderar os critérios de valor, da Teoria Literária e do exercício crítico.¹¹⁶

O desafio é conciliar, de modo equilibrado, a agenda culturalista – importante para reconstruir o cânone literário e denunciar elitismos e conservadorismos – e a Teoria da Literatura. Em outros termos, considerar uma terceira via entre o relativismo estético e o absolutismo ético, que enseje transitar entre a ética e a estética, de modo que uma não exclua a outra. Entendo que, no caso da pesquisa que reivindica espaço de análise de obras escritas por mulheres, seja possível transmutar do quantitativo – ou seja, o levantamento exaustivo de escritoras que existiram e foram apagadas – para o qualitativo – a análise acurada e demorada de cada escritora e sua produção, mesmo que tal investimento resulte em menos escritoras

¹¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 65.

¹¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹¹⁶ Há uma tendência da crítica mais conservadora em desmerecer obras literárias cujos conteúdos tratem de questões identitárias e reivindicações. Para essa vertente crítica, conjugar valor estético e ativismo parece uma impossibilidade. Cf. MASAGÃO, Mariella Augusta. Poesia brasileira ficou sisuda e hermética, diz pesquisadora. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 abr. 2019.

estudadas. Ir além dos enunciados quantitativos é mais difícil e trabalhoso porque vai muito além de documentar o sexo das pessoas que escreveram textos de literatura. Como Acízelo, alinho-me ao temor da banalização dos critérios estéticos que ameaça a disciplina de Teoria da Literatura e assume feição exclusivamente combativa e reivindicatória. É necessário refratar-se do lema “tudo é literatura”, ou, de modo mais direto, “tudo escrito por mulheres é literatura”, mas viabilizar o estudo dessas obras que, ao serem excluídas, perderam a chance de análise e apreciação.

Sabendo que a exclusão da produção literária das mulheres desconsiderou a análise dos critérios intratextuais, de valores estéticos, buscamos agora entender os mecanismos sociais do apagamento, trazendo à tona alguns repertórios. Retomarei um dos exemplos paradigmáticos: a carta de Olavo Bilac à poeta Amélia de Oliveira. Essa carta é muito conhecida entre os pesquisadores de literatura de autoria feminina. Noivos, Amélia e Bilac trocaram uma série de cartas amorosas.¹¹⁷ Ela morava no Rio de Janeiro, e ele estava em São Paulo, trabalhando no *Mercantil*. Em uma de suas cartas de amor, datada de 7 de fevereiro de 1888, Bilac escreve sobre a saudade e o amor que sente por sua noiva. Porém, ao longo da carta, o poeta revela seu dissabor em ver um poema de Amélia publicado num almanaque da época. Não satisfeito em demonstrar seu descontentamento, Bilac pede para que Amélia não publique mais seus poemas. E, infelizmente, ela atendeu o seu pedido.

Além do desencorajamento, essa carta é reveladora do meio hostil onde as escritoras se encontravam. Bilac deixa registrado o modo como funcionava o mecanismo de exclusão das escritoras à época, quando afirma que a crítica sempre

¹¹⁷ Cf. ELTON, op. cit., em que boa parte dessas cartas foi compilada.

falará mal da literatura de autoria feminina.¹¹⁸ A qualidade potencial de qualquer escritora era ignorada por um viés de gênero, preconceituoso e machista. Não havia espaço para analisar e considerar, com imparcialidade e neutralidade, o que as mulheres escreviam. A premissa, então, parecia ser “tudo escrito por mulher é inferior”.

O lema “tudo é cultura” é exagerado e inviabiliza o exercício crítico, como corretamente aponta Acízelo. Mas o lema “tudo escrito por mulher é inferior” também o é. A crítica ao relativismo estético empregado pelos culturalistas é bem-vinda para pensarmos o relativismo estético dos homens literatos e intelectuais, aqueles que escreveram as Histórias da Literatura e formaram o cânone literário, em relação à produção feminina. A sentença de Bilac, “Não há nenhuma delas de quem não se fale mal”, é reveladora do relativismo estético, da hostilidade, e, por que não, de um absolutismo ético, com propósitos ideológicos daquilo que Bourdieu chama de dominação masculina inerente à estrutura patriarcal.

Maria Firmina dos Reis também deixou um registro importante no prólogo de *Úrsula* para pensarmos a questão: “Sei que [o romance] passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou à lume”.¹¹⁹ Maria Firmina está consciente da provável recepção adversa de sua obra, que será indiferente ou escrachada. É como se não houvesse saída para a escritora mulher. Por trás de prefácios, festas literárias, supostos elogios, edições, comentários na imprensa, por trás de toda repercussão e aclamação, a regra estava clara entre eles: falar mal das escritoras, com ou sem razão. Acredito que tal hostilidade nos ajuda a compreender o processo sistemático de exclusão das escritoras brasileiras.

¹¹⁸ BILAC, apud ELTON, op. cit.

¹¹⁹ REIS, op. cit., 1859, p. 5.

Propor um caminho intermediário – sem relativismos e absolutismos – é entender a importância da Teoria da Literatura e do exercício crítico, mas também considerar a relevância dos estudos culturais para desbravar caminhos que revelem propósitos ideológicos por trás da construção do cânone literário brasileiro. O absolutismo ético de um sistema literário pautado em valores patriarcais acabou excluindo quase toda – se não toda – produção literária e intelectual de autoria feminina do século XIX.

A Teoria da Literatura por vezes lamenta a atual “profissão de fé contra as hierarquias”,¹²⁰ frequentemente atribuída aos estudos culturalistas. No entanto, convém lembrar que, por décadas, também houve uma “profissão de fé” – embora de natureza oposta: imposta de cima para baixo, do dominador ao dominado. Tratava-se, nesse caso, de uma profissão de fé contra as mulheres, sustentada por uma lógica falo-narcísica e por um princípio androcêntrico – para retomar os termos de Pierre Bourdieu.¹²¹

A construção do cânone foi feita sob relativismo estético, na medida em que o valor das obras de autoria feminina não era avaliado. Além da nítida homogeneização,¹²² é possível notar a inclusão de autores “menores”, como Teixeira e Sousa – e seu *O filho do pescador* –, na História Literária sob a justificativa de seu “valor histórico”. Resta claro que, na consideração dos escritos de homens, a estética e o valor literário podem dar passagem ao valor histórico. Logo, a entrada de Teixeira e Sousa no meio restrito dos perpetuados pela História Literária se justificou. Nenhuma das centenas de escritoras que existiram tiveram valor histórico para figurar neste panteão? Obras da

¹²⁰ SOUZA, op. cit.

¹²¹ BOURDIEU, op. cit.

¹²² Estudos recentes mostram o perfil do escritor brasileiro. Regina Dalcagné é nome de referência nesses estudos.

literatura de autoria feminina, para além de não terem os méritos estéticos analisados de modo justo, não contaram com o beneplácito de entrar na seara dos textos cujo valor é, pelo menos, histórico.

Ao analisar a masculinidade como nobreza, em *A dominação masculina*, Bourdieu esclarece que “a definição de excelência está, em todos os aspectos, carregada de implicações masculinas”.¹²³ O homem como dominante reconhece o seu modo particular de ser como universal – um modo que, segundo tal perspectiva, uma mulher jamais atingirá. Ou melhor, um modo de ser que uma mulher jamais terá a chance de atingir. Sem chances de atingir a nobreza masculina, as escritoras são vítimas da sofisticação dos mecanismos de exclusão realizados – consciente ou inconscientemente – pelos historiadores e críticos literários, que perpetuam as mesmas listas de eleitos para figurar a História da Literatura Brasileira. Naturaliza-se essa exclusão no ensino e nas Histórias da Literatura que alunas e alunos aprendem nas universidades antes de se tornarem correias de transmissão das mesmas exclusões, nas ementas que organizam para o alunado também das escolas de formação pré-universitária.

Esse consenso e essa naturalização devem ser permanentemente questionados, tendo em vista que a relação do campo literário com a literatura de autoria feminina é socialmente construída. A produção das escritoras só pode ser devidamente compreendida quando se explicitam as expectativas sociais, em particular as expectativas de escritores homens sobre a escrita literária. Como postulou o sociólogo francês Émile Durkheim,¹²⁴ essas expectativas coletivas são usualmente tão naturalizadas que, como uma segunda

¹²³ BOURDIEU, op. cit., p. 78.

¹²⁴ DURKHEIM, op. cit.

natureza, nem sequer são percebidas, exceto quando desafiadas ou quando se lhes tenta alterar o curso. Trata-se de uma “coerção doce” porque sua força, embora se exerça de modo permanente, não se percebe. E, sendo coletiva, não é produto de vontades individuais, embora se manifeste nas ações de cada um. A luta da volição individual contra a expectativa do coletivo é desigual. O coletivo, quando vê a norma desafiada, dispõe de recursos de coerção de toda sorte.

Hoje desafiamos o que nos foi paulatinamente naturalizado, tornando possível a alteração do curso. Embora nosso objeto de estudo seja literário – literatura de autoria feminina –, e não interdisciplinar ou cultural, acredito ser possível dialogar com os estudos culturais, sem, no entanto, abrir mão da Teoria Literária e do exercício crítico. Se a história da literatura reproduziu seleções arbitrárias, por sua índole essencialmente falo-narcísica e patriarcal, ela também é um instrumento para reconstruir narrativas em novas perspectivas. Tal reconstrução, necessária, é um trabalho literário e também político.

O legado esquecido das poetas brasileiras do século XIX

É sob a pressão esmagadora da desventura que a poetisa ou a pensadora anima-se a passar da Concepção à Execução, cerrados os olhos à multidão circunstante, cerrados os ouvidos aos rumores circunstantes, a fim de evitar, no momento supremo, a hesitação ou o desfalecimento.
(Narcisa Amália, *Uma carta*)

O legado da literatura escrita por mulheres ficou esquecido, e as razões ultrapassam os critérios estéticos ou a importância das escritoras em seu tempo. Neste ensaio, abordarei três poetas precursoras importantes para a história da literatura brasileira – Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália e Auta de Souza –, de modo a pensar diálogos possíveis com o cânone literário, questões formais e temáticas e os mecanismos sociais de exclusão das escritoras.

Há alguns semestres começo as minhas disciplinas de Literatura Brasileira, na graduação em Letras da UFF, questionando o privilégio epistêmico dos homens ocidentais que definem “o que é verdade, o que é a realidade e o que é melhor para os demais”.¹²⁵ Essa é uma maneira de instigar e provocar os/as alunos/as à reflexão sobre o ensino de Literatura. Afinal, o que aprendemos nas aulas de Literatura Brasileira na educação básica? Qual é o conhecimento que estamos reproduzindo nas universidades?

¹²⁵ GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, Brasília: UnB, v. 31, n. 1, p. 25, jan.-abr. 2016.

A reflexão do sociólogo Ramón Grosfoguel ajuda-nos a entender melhor por que desconhecemos – ou menosprezamos – a literatura de autoria feminina, a afro-brasileira, a latino-americana, a indígena, a dita oriental, a não heterossexual etc.: porque “todos esses sujeitos eram considerados ‘inferiores’ ao longo da estrutura de poder global, racial e patriarcal e seu conhecimento considerado inferior, resultando nos quatro genocídios/epistemicídios¹²⁶ do século XVI”.¹²⁷ As universidades internalizaram as estruturas eurocêntricas racistas/sexistas de conhecimento, tornando-as consensuais. Sendo consensuais, “não há um escândalo nisso, é tudo reflexo da naturalização das estruturas epistêmicas/sexistas de conhecimento que imperam no mundo moderno e colonial”.¹²⁸

Os epistemicídios dos povos indígenas, das populações negras, das mulheres, de judeus e muçulmanos foram tão exitosos que, durante muito tempo, nem sequer foram uma questão de debate. Quando se estuda o período romântico da Literatura Brasileira e não se nota que se trata de uma história exclusivamente masculina e branca, é sinal de que naturalizamos o racismo/sexismo epistêmico. Pensemos nos poetas românticos: algo ou muito se sabe sobre Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Castro Alves. E sobre as poetas? Por que ninguém sabe que Narcisa Amália, contemporânea do “poeta dos escravos” Castro Alves, era conhecida como a “poeta dos livres” por sua escrita

¹²⁶ Idem, *ibidem*. Segundo Grosfoguel, os quatro genocídios/epistemicídios do século XVI foram: 1. Contra muçulmanos e judeus na conquista de Al-Andalus; 2. Contra povos nativos na conquista das Américas; 3. Contra povos africanos na conquista da África e a sua escravização nas Américas; e 4. Contra as mulheres europeias queimadas vivas acusadas de bruxaria.

¹²⁷ Idem, *ibidem*, p. 43.

¹²⁸ Idem, *ibidem*.

abolicionista? Por que Maria Firmina dos Reis não é estudada como a primeira escritora negra brasileira?

Não há escândalo no sequestro da autoria feminina porque naturalizamos a ausência de escritoras em histórias, livros didáticos e aulas de literatura. E é aí, na “violência doce”,¹²⁹ porque não é percebida como violência, que mora o perigo. Ainda hoje predominam professores/as que não provocam o questionamento do cânone literário e de suas lacunas, porque

o monopólio do conhecimento dos homens ocidentais tem gerado estruturas e instituições que produzem o racismo/sexismo epistêmico, desqualificando outros conhecimentos e outras vozes críticas frente aos projetos imperiais/coloniais/patriarcais que regem o sistema-mundo.¹³⁰

Visando contribuir para um esforço coletivo necessário de reescrita do passado literário, neste ensaio, analiso três notáveis poetas oitocentistas injustamente excluídas da história e da memória literárias. Suas vidas e obras revelam atuação ativa na imprensa periódica, publicações em editoras renomadas – como a Garnier –, a notoriedade e a repercussão de seus escritos – lidos, conhecidos, premiados e reeditados –, o profícuo diálogo com seus pares e a qualidade de sua literatura. Maria Firmina, Narcisa Amália e Auta de Souza iniciaram uma tradição da literatura de autoria feminina no Brasil, mas a historiografia e a crítica literária não lhes conferiram a importância devida.

Maria Firmina dos Reis¹³¹ é pioneira em diversas frentes. É a primeira escritora brasileira negra de que se tem notícia;

¹²⁹ BOURDIEU, op. cit.

¹³⁰ GROSFOGUEL, op. cit., p. 25.

¹³¹ Maria Firmina dos Reis nasceu em São Luís do Maranhão em 11 de outubro de 1825 e faleceu em 11 de novembro de 1917. Filha de Leonor Felippa dos Reis, alforriada, e João Pedro Esteves, que não conheceu. Aos cinco anos perde a mãe, passando a morar com a tia materna. Muitas lacunas da

autora do primeiro romance da literatura afro-brasileira¹³² – *Úrsula* (1859); primeira escritora abolicionista e feminista; primeira mulher aprovada em um concurso público; fundadora da primeira escola mista gratuita do país. A obra literária de Firmina impressiona por sua “quantidade e variedade de gêneros literários e vertentes artísticas: romances, crônicas, contos, poesias, composições registradas (com letra e música), enigmas, epígrafes, folclore, entre outras”.¹³³ Eduardo de Assis Duarte destaca a relevância de Firmina como “mulher de letras e cidadã voltada para o amparo dos humildes”, sua atuação como folclorista, “na recolha e preservação de textos da literatura oral”, e como compositora, “sendo responsável, inclusive, pela composição de um hino em louvor da abolição da escravatura”.¹³⁴ José Nascimento Moraes Filho recuperou a história da vida e a obra de Firmina, inclusive o hino mencionado por Duarte:

biografia de Firmina foram preenchidas com o estudo primoroso de Agenor Gomes (*Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luís: AML, 2022). Obras: *Úrsula*, 1859; *Gupeva*, 1861; *Cantos à beira-mar*, 1871; *A escrava*, 1887; *Álbum*, 1975. Em 2022, Maria Firmina dos Reis foi a autora homenageada da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP, RJ).

¹³² Cf. DUARTE, Eduardo de Assis. Posfácio: *Úrsula* e a desconstrução da razão negra ocidental. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance; A escrava: conto*. 6. ed. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2017, p. 209-236.

¹³³ ADLER, Dilercy Aragão. José Nascimento Moraes Filho, o pássaro Sankofa maranhense, e Maria Firmina dos Reis: um breve ensaio. In: FAEDRICH, Anna; ZIN, Rafael Balseiro (orgs.). *A mente ninguém pode escravizar: Maria Firmina dos Reis pela crítica literária contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2022, p. 46.

¹³⁴ DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI*. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2014, p. 55.

Hino à liberdade dos escravos

Salve! Pátria do Progresso!
Salve! Salve Deus da Igualdade!
Salve! Salve o Sol que raiou hoje,
Difundindo a Liberdade!

Quebrou-se enfim a cadeia
Da nefanda Escravidão!
Aqueles que antes oprimias,
Hoje terás como irmão!¹³⁵

A escrita de Firmina inovou na literatura oitocentista, marcada pela “invenção do índio e ocultação do negro”.¹³⁶ A análise de Zilá Bernd sobre os movimentos de desculturação/aculturação das etnias inaugurais do povo brasileiro – branca e indígena – na obra de José de Alencar mostra que ele “não contemplou o negro nesse plano em que foram minuciosamente retratados o sertanejo, o gaúcho, o índio, o bandeirante, além do colonizador branco”.¹³⁷ Nas poucas vezes em que o negro aparece na literatura romântica, é de forma negativa e estereotipada – preguiçoso, vadio, de caráter duvidoso, malandro, egoísta etc. –, como na peça alencariana “O demônio familiar”. Nessa peça, o escravizado responsável pelas confusões da intriga recebe a carta de alforria como forma de punição pelos seus atos.

Na contramão de seus contemporâneos – vale lembrar que *Úrsula* é publicado na mesma época que os clássicos *O Guarani* e *Iracema* –, Firmina rompe com o padrão vigente, “ao tocar na

¹³⁵ MORAIS FILHO, José Nascimento de. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

¹³⁶ BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p. 51.

questão racial como um problema para o país”.¹³⁸ Em sua obra, a escravidão é denunciada sem nenhuma romantização. Firmina abandona o tom ufanista do nosso romantismo nacionalista e “articula de forma crítica as ações do enredo, de modo a destacar os personagens negros e a condenar explicitamente a escravidão”.¹³⁹ Os personagens negros e escravizados são humanizados, têm qualidades e recebem espaço de fala. A escravidão é tratada pela perspectiva de uma escritora mulher, negra e abolicionista, sensível às questões sociais da época.

Narcisa Amália¹⁴⁰ foi jornalista, tradutora, poeta e professora. Republicana, abolicionista e feminista, não passou despercebida no meio literário dos oitocentos. Seu único livro de poemas, *Nebulosas*, publicado pela editora Garnier, foi aclamado pela crítica e por Machado de Assis na *Semana Ilustrada*:

Não sem receio abro um livro assinado por uma senhora. É certo que uma senhora pode poesar e filosofar, e muitas há que neste particular valem homens e dos melhores. Mas não são vulgares as que trazem legítimos talentos, como não são raras as que apenas pagam de uma duvidosa ou aparente disposição, sem nenhum outro dote literário que verdadeiramente as distinga.

A leitura das *Nebulosas* causou-me a este respeito excelente impressão. Achei uma poetisa dotada de sentimento verdadeiro

¹³⁸ DUARTE, op. cit., 2014, p. 56.

¹³⁹ Idem, ibidem.

¹⁴⁰ Narcisa Amália Campos nasceu em São João da Barra (RJ) em 3 de abril de 1852 e faleceu em 24 de julho de 1924. Filha de Joaquim Jácome de Oliveira Campos Filho, mais conhecido como professor Jácome de Campos, educador, jornalista e poeta, e Narcisa Ignácia Pereira de Mendonça, também professora, Narcisa foi a primogênita de oito filhos: Rita Virgínia, Francisco, Henrique, Maria Amélia, Frederico, João Batista e Joaquim. Obra: *Nebulosas*, 1872. Cf. FAEDRICH, op. cit.

e real inspiração, a espaços de muito vigor, reinando em todo o livro um ar de sinceridade e modéstia que encanta, e todos estes predicados juntos, e os mais que lhe notar a crítica, é certo que não são comuns a todas as cultoras de poesia.¹⁴¹

Por que Machado de Assis receia a autoria feminina de um livro? O que essa hesitação machadiana diz a respeito do meio literário dos oitocentos? Não se espera um livro de qualidade (e o que é qualidade?) escrito por uma mulher? É compreensível, pois as mulheres ficavam circunscritas ao espaço privado, sem acesso à educação, como bem notou Narcisa Amália:

Entre nós, a instrução, mesmo a mais elementar, tem até aqui constituído monopólio do homem. Ora, à medida que o homem sobe, a mulher desce, naturalmente, e essa diferença cria entre ambos uma profunda separação intelectual e moral que arrasta consigo todas as desordens do lar.¹⁴²

A surpresa de Machado de Assis em relação à publicação de *Nebulosas* e, sobretudo, em relação à qualidade da escrita de Narcisa Amália – pelos “seus predicados”, seu talento e por sua visão crítica – revela a expectativa de gênero à época e o modo como a nossa história construiu o perfil de “escritoras/heroínas solitárias”, “como ‘mulheres excepcionais’, termo que supõe a existência de uma massa de mulheres ordinárias, em sua maioria silenciadas e anônimas, das quais tais artistas se diferenciaram por serem dotadas de qualidades singulares”.¹⁴³ A mensagem subliminar por trás dos elogios é: Narcisa Amália é boa poeta, apesar de ser mulher. Procedimento idêntico foi realizado por Pessanha Póvoa, no prefácio de *Nebulosas*:

¹⁴¹ ASSIS, op. cit., 1872.

¹⁴² AMÁLIA, Narcisa. A mulher no século XIX. In: RAMALHO, op. cit., p. 131.

¹⁴³ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp; FAPESP, 2019, p. 21.

Delfina da Cunha, Floresta Brasileira, Ermelinda da Cunha Matos, Maria de Carvalho, Beatriz Brandão, Maria Silvana, Violante, são bonitos talentos. Narcisa Amália é um talento feio, horrível, cruel, porque mata àqueles. Foram as suas antecessoras auroras efêmeras; ela é um astro com órbita determinada.¹⁴⁴

Para que uma escritora brilhe, é preciso aniquilar as demais escritoras, e esse é um mecanismo de exclusão. O comentário de Póvoa segue a lógica do patriarcado, que alimentou o mito da rivalidade feminina. Infelizmente, Narcisa também foi uma “aurora efêmera”, porque mesmo as escritoras instruídas e elogiadas pelos críticos não escaparam do sexismo hostil e benevolente.

Amália foi amplamente reconhecida: recebeu prêmios, foi laureada e inspirou poetas e compositores. Ela própria se via como uma pioneira do feminismo no Brasil: “Suponho ter sido eu, no Brasil, quem primeiro ergueu a voz clamante contra o estado de ignorância e de abatimento em que jazíamos, em artigos que denominei ‘A mulher no século XIX’ e ‘A emancipação da mulher’”.¹⁴⁵ A sua consciência feminista é mais explícita nas cartas, nos textos publicados na imprensa periódica e em sua trajetória de vida do que na produção poética. São muitos os episódios que nos fazem ver Narcisa como uma mulher e uma escritora de vanguarda. Traduziu George Sand, romancista francesa revolucionária, e provavelmente inspirou-se em sua pioneira. Quando oprimida pelo segundo marido, a poeta abandonou a sua casa e sua “plaga querida” (Resende) e seguiu rumo à capital, o Rio de Janeiro.

Entre Firmina e Amália, há convergências. Uma delas é a consciência crítica da desigualdade de gênero, em especial no quesito da educação feminina. Em carta a José Palmela, datada

¹⁴⁴ PÓVOA, Pessanha. Prefácio da 1^a edição. In: AMÁLIA, op. cit., 2017, p. 23.

¹⁴⁵ OSCAR, op. cit., p. 63.

de 1873, a “poeta dos livres”, como era conhecida à época, registra: “Não tem esses ligeiros trabalhos o mérito de vossas produções, mas encerram como elas as primícias de uma alma de moça que não pôde cursar Academias, ainda entre nós cerradas às santas aspirações da inteligência feminina”.¹⁴⁶ Já Firmina, no prólogo de *Úrsula*, adota tom semelhante: “Mesquinho e humilde é este livro que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou à lume”.¹⁴⁷ Esses são registros históricos importantes da iniquidade de gênero e da consciência crítica das mulheres à época, que sofriam com a falta de acesso aos estudos avançados.

A modéstia adotada pode ser vista como uma estratégia retórica para “conquistar a benevolência” do público-leitor, amplificar o valor de sua obra “sem tanto mérito”, “mesquinha, humilde, acanhada”, ou seja, pouco erudita, e entrar em um meio intelectual e literário masculino, hostil e interdito às mulheres.

Na literatura brasileira do século XIX, outras escritoras utilizaram táticas retóricas. Inês Sabino, na dedicatória de seu romance *Lutas do coração* (1898), qualifica seu romance como “modesto”: “A meu marido e à minha família, este *modesto* estudo de psicologia oferece nas Lutas do coração a vossa Inês”.¹⁴⁸ Maria Benedita Câmara Bormann (Délia) conversa com o leitor no prólogo de *Lésbia* (1890): “Lésbia é talvez o resultado

¹⁴⁶ AMÁLIA, Narcisa. Carta a José Palmela. In: FAEDRICH, Anna (org.). *Narcisa Amália: 1852-1924: estudo, antologia e bibliografia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal; Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL); Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA), 2020, p. 124.

¹⁴⁷ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras*. Prefácios de Ana Maria Haddad Baptista e Danglei de Castro Pereira. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019, p. 21.

¹⁴⁸ SABINO, Inês. *Lutas do coração*. Atualização do texto, introdução e notas por Susan Canty Quinlan. Florianópolis: Mulheres, 1999, p. 33 (grifo nosso).

de sentimentos amargos, mas encerra proveitoso ensinamento que lhe emprestará alguma utilidade".¹⁴⁹ Emília Freitas, em *A rainha do ignoto* (1899), lança mão de diferentes estratégias retóricas em sua conversa com o leitor. A ironia é uma delas: "Aos gênios de todos os países e, em particular, aos Escritores Brasileiros".¹⁵⁰ Freitas antecipa as reações adversas à sua obra:

Vós, que brilhais como estrelas de primeira grandeza no firmamento alteroso da Ciência, da Literatura e das Artes, podereis estranhar o meu oferecimento, e chamá-lo de ousadia, se não reflexionares que o mais poderoso monarca pode sem humilhação aceitar um ramalhete de flores silvestres das mãos grosseiras de uma camponesa, que para oferecê-lo curve o joelho e incline a cabeça em sinal de respeito, estima e admiração. Minha oferta não vos deslustra. Ei-la dilapidada como um diamante arrancado do seio da terra e oferecido por mão selvagem.¹⁵¹

Ademais, Emília Freitas mostra-se consciente da crítica desencorajadora, feita pelos escritores homens, bem como das intempéries da trajetória literária das mulheres e da rivalidade presente no campo literário:

Não me assusta a crítica sincera dos que, sem prevenções malévolas, pautadas pela justiça, me fizerem enxergar defeitos reais que minha ignorância, ou meu descuido, não pôde ver. Mas, embora receie a rivalidade imprópria das almas grandes, do verdadeiro talento, não recuarei. De ouvidos cerrados, seguirei desassombrada no difícil caminho da literatura pátria.¹⁵²

¹⁴⁹ BORMANN, Maria Benedita (Délia). *Lésbia*. Introdução de Norma Telles. Florianópolis: Mulheres, 1998, p. 34.

¹⁵⁰ FREITAS, Emília. *A rainha do ignoto*. Edição de Constância Lima Duarte, atualizada por Karine Ribeiro e Bárbara Parente. São Caetano do Sul: Wish, 2020, p. 31.

¹⁵¹ Idem, ibidem.

¹⁵² Idem, ibidem, p. 35.

O campo literário sempre foi um espaço de disputa, e as escritoras colocavam em risco a produção dos homens. Uma forma de afastá-las desse ofício era desencorajando-as. E uma forma de alijá-las da memória literária era desqualificar sua escrita. Se a literatura é “inferior”, é “de mulher”, “de senhora”, não deve mesmo ser registrada nas Histórias Literárias.¹⁵³ Existe uma ambivalência digna de nota. Os homens realmente não consideravam a literatura produzida por mulheres de valor. Naturalizaram as estruturas epistêmicas racistas/sexistas mencionadas por Grosfoguel.¹⁵⁴

Por sua vez, podemos considerar o medo do poder feminino e de mais uma concorrência em um espaço literário de disputa intelectual e mercadológica. O receio ante o poder feminino remonta aos primeiros mitos de nossa cultura e está presente nas narrativas sobre a criação do mundo (Eva, Pandora – culpadas pela mortalidade, pela enfermidade e pelo tempo – e Lilith): “por um lado se esforçam por definir o papel subsidiário das mulheres, mas, ao mesmo tempo, outorgam-nos uma capacidade de fazer dano muito superior ao nosso lugar de segundogênitas”.¹⁵⁵

Em linha com os argumentos aqui apresentados, Sylvia de Leon argumentou que o pretenso reconhecimento das escritoras pode manifestar uma hostilidade velada:

¹⁵³ A hostilidade para com a literatura de autoria feminina pode justificar o descaso em relação ao legado das escritoras brasileiras. Se a família não acredita no valor desses escritos, acaba por não preservar seu espólio, o que nos impossibilita o acesso a manuscritos, registros diversos, cartas recebidas e não enviadas e obras não publicadas. Vale lembrar do caso de Castro Alves, que, após sua morte, contou com a dedicação da irmã, Adelaide de Castro Alves, para organizar seus poemas para publicação. Adelaide “continuou a cultuar o irmão e a ser memória viva da qual se nutriam os estudiosos do poeta”, Cf. ELEUTÉRIO, op. cit., p. 45.

¹⁵⁴ GROSFOGUEL, op. cit.

¹⁵⁵ MONTEIRO, op. cit., p. 10-11.

Em todas as esferas, principalmente nas intelectuais, a mulher é odiosamente relegada para um plano inferior e mesmo quando ela se chama George Sand e é tratada como *mon cher maître* por Gustave Flaubert é tida pela grande vulgaridade masculina por uma ridícula *bas-bleux*.¹⁵⁶

Aparentemente Sand é tratada com grande respeito por Flaubert, mas está fadada a ser “uma ridícula *bas-bleux*”, termo utilizado no século XIX para designar – menosprezando – as “mulheres de letras” ou todas as mulheres que se interessavam pelas coisas intelectuais ou tinham pretensões literárias.

Em um ambiente hostil que as menosprezava, ridicularizava ou simplesmente ignorava, as mulheres adotaram estratégias para contornar a barreira de gênero. Um recurso recorrente era desmerecer sua própria escrita literária. É certo que há ironia e artimanhas – pois são táticas retóricas –, mas a denúncia nesses registros é impressionante. Não raramente, as mulheres internalizavam a inferioridade intelectual. O que Firmina e Narcisa fazem, conscientes da desigualdade e da opressão de gênero, é antecipar a inevitável recepção adversa.

Auta Henrique de Souza,¹⁵⁷ poeta negra potiguar, teve uma vida breve, porém intensamente marcada pela dor e pela religiosidade. Aos três anos de idade, perdeu a mãe, e, aos cinco anos, o pai. Órfã, passou a ser cuidada pelos avós no Recife,

¹⁵⁶ LEON, Sylvia de. Sobre o feminismo. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 319, 1 ago. 1914. Disponível em <Caretas (RJ) - 1909 a 1964 - DocReader Web (bn.br)>. Acesso em 10 dez. 2020.

¹⁵⁷ Auta Henrique de Souza nasceu em Macaíba (RN) em 12 de setembro de 1876, e faleceu, aos 24 anos, em Natal, no dia 7 de fevereiro de 1901, vítima de tuberculose. Filha de Eloy Castriciano de Souza e Henrique Leopoldina Rodrigues de Souza, Auta teve quatro irmãos: Eloy, Henrique, Irineu e João Câncio. Eloy (jornalista e político) e Henrique (poeta, educador e dramaturgo) foram figuras prestigiadas no Rio Grande do Norte. Obra: *Horto*, 1900.

junto de seus quatro irmãos. Em seguida, perdeu o avô e, aos doze anos de idade, testemunhou a morte do irmão mais novo, Irineu, incendiado por conta de um acidente com um candeeiro. Seu único livro de poemas, *Horto*, foi publicado em 1900 e teve cinco reedições.¹⁵⁸

Auta colaborou com a imprensa periódica, publicou seus versos em alguns jornais e revistas, conquistou o apreço da crítica e ultrapassou as fronteiras regionais, ficando conhecida no Brasil. Prova disso é o registro encontrado em uma das crônicas de Júlia Lopes de Almeida, escritora carioca de grande prestígio à época, no jornal *O País* (Rio de Janeiro): “Dos livros, tenho a agradecer, primeiramente o *Horto*, da saudosa e mística Auta de Souza, poetisa que ninguém, de coração, poderá ler de olhos enxutos, tal a sinceridade do seu sentimento, sempre prevenido pela ideia da morte!”.¹⁵⁹ O olhar atento e sensível de Júlia Lopes captou a perda e a espiritualidade na essência da poesia de Auta de Souza. Além do *Horto*, Auta deixou o manuscrito *Dália* (poemas escritos entre 1893 e 1897), publicado integralmente pelo Senado Federal, na Coleção Escritoras do Brasil, em 2021.

¹⁵⁸ Edições de *Horto*: 1900, primeira edição, Tipografia d'República. Biblioteca do Grêmio Polimático, Natal, com prefácio de Olavo Bilac e tiragem de mil exemplares; 1910, segunda edição ampliada (com poemas inéditos do manuscrito *Dália*), organizada pelo irmão Henrique Castricano de Souza, Aillaud Alves Cia, Paris; 1936, terceira edição, Tipografia Batista de Souza, Rio de Janeiro, com prefácio de Alceu Amoroso Lima; 1970, quarta edição, Fundação José Augusto, Natal; 2000, quinta edição, Sociedade de Divulgação Espírita Auta de Souza / Editora Auta de Souza, Taguatinga (DF); 2009, sexta edição, Editora da UFRN, organização de Alvamar Medeiros, Ana Laudelina Ferreira Gomes e Angelina Araújo.

¹⁵⁹ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Dois dedos de prosa: o cotidiano carioca por Júlia Lopes de Almeida*. Org. Angela di Stasio, Anna Faedrich e Marcus Venicio Ribeiro. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016, p. 95-96.

A poesia de Auta de Souza costuma ser classificada como mística e simbolista, pela presença forte da religiosidade nos poemas e de sua formação católica. Entretanto, não há consenso. Zahidé Muzart¹⁶⁰ defende o veio popular de Auta, no plano formal e temático, em diálogo com o romantismo, especialmente Casimiro de Abreu e Laurindo Rabelo. Já a crítica mais sensível ao não dito observa o que há por trás da santidade e da pretensa simplicidade da poeta potiguar, proclamada por Muzart¹⁶¹ – “A experiência mística é mais profunda do que o catolicismo ingênuo de Auta”; “O emprego de vocabulário simples, cotidiano, sem palavras raras, sem neologismos, sem pesquisa, sem figuras obscuras mostra uma simplicidade muito grande que caracterizaria um estilo que se quer próximo ao popular” – e Olavo Bilac¹⁶² – “Não há nas estrofes do *Horto* o labor pertinaz de um artista [...]. Aqui a alma vibra em liberdade, sem a preocupação dos enfeites da Forma, livre da complicada teia de artifício” –, revelando uma Auta que “também engana”,¹⁶³ podendo ser mais consciente dos “artifícios da Forma”, menos espontânea e menos pudica do que se pensa.

A crítica sempre deu ênfase ao conteúdo biográfico na poética de Auta de Souza e “tal ênfase [...] parece-nos uma alternativa para perdoar as pecaminosas oscilações formais de Auta”.¹⁶⁴ A imagem construída da poeta gira em torno dos predicados cristãos, pureza e simplicidade. Em análise detalhada, Gilberto Araújo anota que “a ascese desenhada na

¹⁶⁰ MUZART, op. cit., 1991, p. 148-153.

¹⁶¹ Idem, ibidem, p. 150-152.

¹⁶² BILAC, Olavo. Prefácio. In: SOUZA, Auta de. *Horto, outros poemas e ressonâncias: obras reunidas*. Org. Alvamar Medeiros, Ana Laudelina Ferreira Gomes e Angelita Araújo. Natal: EDUFRN, 2009, p. 29.

¹⁶³ ARAÚJO, op. cit., 2014b.

¹⁶⁴ Idem, ibidem, p. 186.

obra não pode ser inteiramente atribuída à biografia: o percurso místico consiste também num projeto literário, comprovado por estratégias livrescas".¹⁶⁵

Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália e Auta de Souza não são poetas de fácil enquadramento, pela variedade de sua produção e pelos temas e formas avessos às expectativas sociais. Contudo, é inegável o diálogo das três com as gerações poéticas do romantismo. Analisaremos alguns pontos convergentes em sua lírica, como o nacionalismo, a melancolia, a sensibilidade social e a sensualidade feminina.

Cantos à beira-mar, *Nebulosas* e *Horto* são compostos por poemas líricos, intimistas e ultrarromânticos; poemas voltados para a terra/pátria, de valorização da natureza, da flora e da fauna; poemas marcados pela saudade da infância. Firmina e Narcisa trazem ainda poemas de cunho social, antiescravagista.

Uma das marcas da poesia romântica é a melancolia. A segunda geração, conhecida como ultrarromântica ou mal do século, é caracterizada pelo tom exagerado e depressivo, por nostalgia, platonismo, morbidez e escapismo pela morte. Narcisa Amália anuncia a tristeza como seu "anjo inspirador", no poema intitulado "*Sadness*":

Meu anjo inspirador não tem nas faces
As tintas coralíneas na manhã:
Não tem nos lábios as canções vivaces
Da cabocla pagã!

Não lhe pesa na fronte deslumbrante
Coroa de esplendor e maravilhas,
Nem rouba ao nevoeiro flutuante
As nítidas mantilhas.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*.

Meu anjo inspirador é frio e triste
Como o sol que enrubesce o céu polar
Trai-lhe o semblante pálido – do artista
O acerbo meditar.

Traz na cabeça estema de saudades,
Tem no lânguido olhar a morbideza
Veste a clâmide eril das tempestades
E chama-se Tristeza.¹⁶⁶

O apelo à natureza e as metáforas – “Como o sol que enrubesce o céu polar” –, a sinestesia, a personificação e as inversões sintáticas também estão presentes em “*Sadness*”. O poema é composto por quatro estrofes de quatro versos cada, totalizando dezesseis versos. Os quartetos são compostos de três decassílabos e um hexassílabo. As rimas obedecem ao esquema ABAB – CDCD – EFEF – GHGH. Rimam os versos 1 e 3 (faces / vivaces), 2 e 4 (manhã / pagã), 5 e 7 (deslumbrante / flutuante), 6 e 8 (maravilhas / mantilhas), 9 e 11 (triste / artista), 10 e 12 (polar / meditar), 13 e 15 (saudades / tempestades), 14 e 16 (morbideza / Tristeza). Nos versos 9 e 10, a rima toante apresenta semelhança na vogal i – tris-te e ar-tis-ta –, sendo também uma rima rica, pois são palavras de classes diferentes, adjetivo e substantivo, respectivamente.

Do ponto de vista biográfico, a vida de Narcisa Amália não foi fácil. Foi abandonada pelo primeiro marido ainda jovem, sofreu com a opressão do segundo marido, deixando-o em Resende e indo para o Rio de Janeiro tentar a vida como professora; encarou o preconceito de gênero e o conservadorismo; sofreu calúnias do ex-marido abandonado, tendo inclusive a autoria de seus poemas posta em xeque. Boa parte de sua obra dialoga com a geração do mal do século.

¹⁶⁶ AMÁLIA, op. cit., 2017, p. 133.

A poesia de Auta de Souza também é marcada pelo sofrimento. São muitos os poemas que versam sobre a perda/o luto e a morte como a única saída para a dor insuportável. Os títulos antecipam a temática lúgubre: “Desalento”, “Agonia do coração”, “Morta”, “A morte de Helena”, “Página triste”, “Melancolia”, “Palavras tristes”, “Quando eu morrer”, “Eterna dor”, “À alma de minha mãe”, “Never more”, “Ao pé do túmulo”, “Lágrimas”, entre outros. No poema “Chorando”, dedicado “À alma santa de minha mãe”, o eu lírico não vê mais sentido na vida após a perda da mãe:

[...]

Ó mãe! Por que me deixaste
No mundo sem teu amor?
Sou como o lírio sem haste
Murchando triste inda em flor.

Podias ter-me levado
Ao céu contigo, divina..
Fria em teu seio amado:
Eu era tão pequenina!

Fiquei sozinha e perdida,
Ó mãe! No mundo de abrolhos...
Na noite de minha vida
Derrama a luz de teus olhos!

Quanta tristeza se encerra
Do mundo no escuro véu!
Não quero morar na terra;
Contigo leva-me ao Céu!¹⁶⁷

¹⁶⁷ SOUZA, op. cit., 2009, p. 136.

Muitos poetas trouxeram o luto materno como matéria de sua poesia. Carlos Drummond de Andrade, nos versos de “Para sempre”, indaga:

Por que Deus permite
Que as mães vão-se embora?
[...]
Por que Deus se lembra
Mistério profundo
De tirá-la um dia?

E sonha com a eternidade materna:

Fosse eu rei do mundo
Baixava uma lei
Mãe não morre nunca
Mãe ficará sempre
Junto de seu filho.¹⁶⁸

Com Maria Firmina dos Reis não foi diferente. Seu livro de poemas é dedicado à mãe:

À memória de minha veneranda mãe.

Minha mãe! – as minhas poesias são tuas.
É uma lágrima que verto sobre tuas cinzas! Acolhe-as, abençoa-as para que elas te possam merecer.
[...]
É a ti que devo o cultivo de minha fraca inteligência; – a ti, que despertaste em meu peito o amor à literatura; – e que um dia me disseste:
Canta!

¹⁶⁸ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 76.

Eis pois, minha mãe, o fruto dos teus desvelos para comigo; – eis as minhas poesias: – acolhe-as, abençoa-as do fundo o teu sepulcro.

E ainda uma lágrima de saudade, – um gemido do coração...¹⁶⁹

A saudade da mãe é matéria poética em *Cantos à beira-mar*:

Oh! Minha mãe! Oh! Minha mãe querida,
Que vácuo n'alma – que cruel soidade!
Deixa que lance sobre o teu sepulcro
A roxa c'roa de imortal saudade.

Fraco tributo: – mas no imo peito
As eduquei com amargurado pranto;
hoje as esfolho perfumosas, tristes,
Ao som cheiroso do meu pobre canto.¹⁷⁰

Em “Uma lágrima”, o eu lírico personifica e indaga a morte:

– Por que tão breve – minha mãe querida, –
Roubaste, oh, morte, destes braços meus?!...¹⁷¹

E descreve tudo o que a mãe representava para ele: a vida, os horizontes lidos, farol noturno, bálsamo santo, essência, encanto dos tristes dias, conforto na aflição, amiga, guia etc.

Não apenas a morte dos entes queridos é matéria da poesia romântica. Em “Melancolia”, o eu lírico do poema de Firmina fala sobre a sua própria morte:

Oh! Se eu morresse no calor da tarde
[...]

¹⁶⁹ REIS, op. cit., 2019, p. 191-192.

¹⁷⁰ Idem, ibidem, p. 192.

¹⁷¹ Idem, ibidem, p. 193.

Então, talvez, eu merecesse afetos
Desses que apenas alcancei sonhando
Talvez um pranto bem sentido, e triste
Meu frio rosto rociasse – brando.¹⁷²
O tom exagerado é característico do romantismo:

Sim, poetisa, – mais te vale a morte
Na flor da vida – a sepultura, os céus...
Porque na terra teu sofrer, tuas mágoas,
Martírios, dores só comprehende – Deus.

Aqui, forma e conteúdo dialogam com Álvares de Azevedo – “o mais ‘romântico’ de nossos escritores, com sua frequentaçāo de temáticas e atmosferas noturnas, sombrias, satanistas, céticas”¹⁷³ –, especialmente no célebre poema “Se eu morresse amanhā”, publicado em *Lira dos vinte anos*, em 1853, um ano após a morte do jovem poeta:

Se eu morresse amanhā, viria ao menos
Fechar meus olhos minha triste irmā;
Minha mãe de saudades morreria
Se eu morresse amanhā!

Nos poemas de Firmina e Azevedo, predominam os versos decassílabos, e a morte é idealizada e fantasiada hipoteticamente.

A crítica hostil às mulheres não esperava delas poemas políticos e sociais. O registro deixado por Monteiro Lobato ajuda-nos na compreensão dos mecanismos subliminares da dominação masculina e das adversidades enfrentadas pelas

¹⁷² Idem, *ibidem*, p. 226.

¹⁷³ WERKEMA, Andréa Sirihal. Um romântico brasileiro e seus modelos clássicos. In: WERKEMA, Andréa Sirihal (org.). “Cuidado leitor”: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. São Paulo: Alameda, 2021, p. 22.

escritoras oitocentistas: “Outrora, no Brasil de anquinhos, ser poetisa era suspirar”.¹⁷⁴ Esperava-se das escritoras um determinado tipo de literatura (doce, amena, doméstica, sentimental, amorosa, pueril etc.). O comentário de Lobato lamenta a mudança de perfil da poeta e revela o sexismó epistêmico. Os versos de Narcisa Amália, como bem notou Machado de Assis,¹⁷⁵ “são tristes [...], quando não são políticos (que também os há bons e de energia não vulgar)”. Poemas como “Vinte e cinco de março” – data da outorga da Constituição em 1824 –, “Sete de setembro” (“Salve! Dia feliz, data sublime, / Que desperta o sacro amor da pátria / Em nossos corações! / Salve! Aurora redentora que eternizas / A era que o Brasil entrara ovante / No fórum das nações!”)¹⁷⁶ e “Pesadelo” tratam de momentos históricos importantes, temas considerados masculinos, avessos aos suspiros desejados por Lobato. De fato, não há suspiros, mas sim profunda consciência política e social. O poema “Pesadelo” saúda a Revolução Francesa e os ideais de liberdade, fraternidade e igualdade:

Salve! Oh! Salve Oitenta-e-nove
Que os obstáculos remove!
Em que o heroísmo envolve
O horror da maldição!
Rola frondes laureadas
Tombam testas coroadas
Pelo povo condenadas
Ao grito – revolução!

Caem velhos privilégios
[...]

¹⁷⁴ LOBATO, op. cit., p. 193.

¹⁷⁵ ASSIS, op. cit., 1872.

¹⁷⁶ AMÁLIA, op. cit., 2017, p. 95.

No pedestal da igualdade
Firma o povo a liberdade,
Um canto à fraternidade
Entoa a voz da nação,

Que em delírio violento
Fita altiva o firmamento
E adora por um momento
A deusa – Revolução!...¹⁷⁷

Epígrafes e dedicatórias são frequentes na obra poética de Narcisa Amália. A dedicatória do poema “O africano e o poeta”, sobre a escravidão, ao jurista maranhense Celso de Magalhães faz mais sentido quando sabemos tratar-se do promotor público de São Luís que denunciou e levou a julgamento, pelo Tribunal do Júri, Anna Rosa Vianna Ribeiro, esposa do influente político e médico Carlos Ribeiro (futuro barão de Grajaú) pelo crime de homicídio de um escravo, executado a seu mando.

O africano e o poeta

Ao Dr. Celso de Magalhães

*Les esclaves... Est-ce qu'ils ont des dieux?
Est-ce qu'ils ont des fils, eux qui n'ont point d'aieux?*

Lamartine¹⁷⁸

No canto tristonho
Do pobre cativo
Que elevo furtivo,
Da lua ao clarão;

¹⁷⁷ Idem, ibidem, p. 103.

¹⁷⁸ “Os escravos... Será que têm deuses? / Será que têm filhos, eles que não têm antepassados?” (tradução nossa).

Na lágrima ardente
Que escalda-me o rosto,
De imenso desgosto
Silente expressão;

—Quem pensa? — O poeta
Que os carmes sentidos
Concerta aos gemidos
De seu coração.

— Deixei bem criança
Meu pátrio valado,
Meu ninho embalado
Da Líbia no ardor;
Mas esta saudade
Que em túmido anseio
Lacera-me o seio
Sulcado de dor,

— Quem sente? — o poeta
Que o elíso descerra;
Que vive na terra
De místico amor!

— Roubaram-me feros
A férvidos braços;
Em rígidos laços
Sulquei vasto mar;
Mas este queixume
Do triste mendigo,
Sem pai, sem abrigo,
Quem quer escutar?...

— Quem quer? — o poeta
Que os térreos mistérios
Aos paços sidéreos
Deseja elevar.

— Mais tarde entre as brenhas
Reguei mil searas
Co'as bagas amaras
Do pranto revel;
Das matas caíram
Cem troncos, mil galhos;
Mas esses trabalhos
Do braço novel,

— Quem vê? — o poeta
Que expira em arpejos
Aos lúgubres beijos
Da fome cruel!

— Depois, o castigo
Cruento, maldito,
Caiu no proscrito
Que o *simum* crestou;
Coberto de chagas,
Sem lar, sem amigos,
Só tendo inimigos...
Quem há como eu sou?!...

— Quem há?... o poeta
Que a chama divina
Que o orbe ilumina
Na fronte encerrou!

— Meu Deus! ao precito
Sem crenças na vida,
Sem pátria querida,
Só resta tombar!
Mas... quem uma prece
Na campa do escravo
Que outrora foi bravo
Triste há de rezar?!...

— Quem há-de?... o poeta
Que a lousa obscura,
Com lágrima pura
Vai sempre orvalhar?¹⁷⁹

Esse poema revela a consciência crítica de Narcisa quanto ao papel social da poesia, evidenciada pela presença marcante do ritornelo – recurso típico da música e da poesia lírica – que encerra cada estrofe em forma de pergunta e resposta. O poeta é aquele que escuta os queixumes do escravo desamparado e triste:

Do triste mendigo,
Sem pai, sem abrigo,
Quem quer escutar?...

— Quem quer? — o poeta.

O poeta também é representado como um maestro da sensibilidade, aquele que orquestra os gemidos da dor humana e os transforma em canto – um concerto dissonante, mas necessário:

— Quem pensa? — O poeta
Que os carmes sentidos
Concerta aos gemidos
De seu coração.

Sua missão ultrapassa o domínio estético: cabe-lhe também pensar, sentir, rezar, enxergar o que muitos não veem.

A metáfora musical revela uma concepção da poesia como harmonia construída a partir do sofrimento, em que cada verso ressoa como uma nota de uma partitura coletiva de dor e resistência. A repetição do ritornelo, por sua vez, funciona

¹⁷⁹ AMÁLIA, op. cit., 2017, p. 130-132.

como um refrão ético, convocando o leitor a reconhecer no poeta não apenas um artista, mas uma consciência vigilante e compassiva. Ao mesmo tempo, o ritornelo parece adquirir contornos de um coro, como nas tragédias antigas – uma voz coletiva que observa de fora, comenta os acontecimentos e reafirma, a cada resposta, o lugar simbólico do poeta como intérprete da dor alheia.

A construção formal do poema se anora na redondilha menor (com versos pentassílabos, salvo poucas variações) e na polifonia, o que confere ritmo, musicalidade e densidade dramática à composição. É notável a forma como Narcisa Amália dá voz ao escravizado: é ele quem toma a palavra, indicado pelo travessão que marca o início da fala no discurso direto. Por meio desse recurso, o africano narra sua trajetória de dor e violência – da infância arrancada na Líbia às searas regadas com suor, passando pelas chagas do cativeiro e pela perspectiva de uma morte anônima. Ao mesmo tempo, o poeta aparece como testemunha e mediador da dor do outro:

Na lágrima ardente
Que escalda-me o rosto,
De imenso desgosto
Silente expressão.

O poema se constrói, portanto, como um dueto entre a voz do cativo e a do poeta, unidas por um vínculo de empatia e denúncia. Trata-se de uma poesia de forte engajamento social, que dialoga com a tradição abolicionista representada por Castro Alves, denunciando as injustiças da sociedade escravocrata e monarquista.

O próprio título – “O africano e o poeta” – opera como chave de leitura da estrutura dialógica do poema. Ao nomear as duas figuras centrais, Narcisa estabelece um vínculo de alteridade e escuta: de um lado, o sujeito histórico silenciado

pela violência da escravização; de outro, o poeta como aquele que escuta, traduz e ressignifica essa dor para um público mais amplo. O uso da conjunção “e” não é neutro: marca a aproximação entre dois mundos historicamente separados, sugerindo que o gesto poético é, também, um gesto político de reconhecimento do outro.

O tocante soneto “Perfil de escrava” insere-se na linhagem de poemas que expressam uma consciência libertária e um profundo sentimento de tristeza e indignação diante da condição dos escravizados no Brasil:

Perfil de escrava

Quando os olhos entreabro à luz que avança
Batendo a sombra e a perfida indolênci,
Vejo além da discreta transparênci
Do níveo cortinado uma criança;

Pupila de gazela – viva e mansa,
Com sereno temor colhendo a ardênci...
Fronte imersa em palor... Rir de inocênci,
– Rir que trai ora a angústia, ora a esperanç...

Eis o esboço fugaz da estátua viva,
Que – de braços em cruz – na sombra avulta
Silenciosa, atenta, pensativa!

– Estátua? Não, que essa cadeia estulta
Há de quebrar-te, mísera cativa,
Este afeto de mãe, que a *dona* oculta!¹⁸⁰

¹⁸⁰ Idem. Perfil de escrava. *O Fluminense*, Niterói, ed. 156, 1879.

Publicado no jornal *O Fluminense*, de Niterói, em 9 de maio de 1879, o poema articula lirismo, crítica social e densidade afetiva ao retratar a figura de uma criança escravizada – e, por meio dela, refletir sobre a violência institucionalizada da escravização e a hipocrisia da sensibilidade branca oitocentista. O soneto tem início com a cena do despertar do eu lírico, que “entreabre os olhos à luz que avança”. O gesto de ver – mais do que simplesmente olhar – inaugura a percepção ética. É essa abertura dos olhos à luz que rompe com a “pérfida indolência”, expressão que pode sugerir tanto a preguiça matinal quanto a apatia moral diante do sofrimento alheio. Através da cortina transparente (“Vejo além da discreta transparência / Do níveo cortinado”), o eu lírico vê uma criança (“pupila de gazela – viva e mansa”) provavelmente filha de escravizados, descrita em termos que conjugam docura, fragilidade e uma tensão entre medo e esperança. Seu “rir de inocência” “trai ora a angústia, ora a esperança”, revelando as camadas contraditórias dessa figura infantil. O olhar poético, atento e empático, não reduz a criança a um símbolo passivo, mas a apresenta como presença viva e complexa.

A partir dessa visão fugaz, a criança é comparada a uma “estátua viva”, de “braços em cruz”, figuração que sugere sacrifício, contenção e dignidade. Mas essa imagem é imediatamente recusada: “Estátua? Não”. O poema rejeita a objetificação. A criança não é um corpo imobilizado, mas uma vida pulsante, ainda que subjugada por uma “cadeia estulta”. O que pode libertá-la, sugere o último terceto, é o “afeto de mãe, que a *dona* oculta” – verso ambíguo e poderoso, pois critica, com sutileza, a ambivalência das mulheres brancas que escravizam, mas nutrem sentimentos reprimidos de ternura pelas crianças negras. Trata-se de um afeto interditado, socialmente inconfessável, e por isso mesmo ineficaz como gesto de justiça.

Formalmente, o poema adota a estrutura do soneto petrarquiano, com catorze versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Os versos são decassílabos, com pequenas variações métricas, possivelmente decorrentes da pontuação e da atualização linguística. As rimas seguem o esquema ABBA – ABBA – CDC – DCD: 1, 4, 5 e 8 (avança / criança / mansa / esperança); 2, 3, 6 e 7 (indolência / transparência / ardência / inocência); 9, 11 e 13 (viva / pensativa / cativa); e 10, 12 e 14 (avulta / estulta / oculta). A dicção elevada – marcada por vocabulário culto (níveo, avulta, estulta) – dialoga com a estética parnasiana, mas é tensionada por um conteúdo antiescravagista e empático, que desestabiliza qualquer complacência estética.

Ao conjugar um olhar intimista e silencioso, uma cena doméstica quase sussurrada, e imagens delicadas entrelaçadas a uma denúncia velada, o poema se impõe como um gesto poético de empatia e resistência. A figura da criança – silenciosa, observadora, pensativa – torna-se símbolo de uma humanidade oprimida, mas não anulada. Ao recusar a metáfora da estátua, o eu lírico afirma a força do afeto e da palavra como formas de ruptura. Assim, “Perfil de escrava” ultrapassa a contemplação estética e inscreve-se na tradição da poesia social, crítica e profundamente sensível à dor do outro.

As três poetas aqui analisadas dominam a arte da lírica, a preocupação formal e a temática. No entanto, não foram isentas da crítica masculina, que sempre falará mal das escritoras, “com ou sem razão”, como vaticinou Olavo Bilac.¹⁸¹ A crítica depreciativa nem sempre é explícita, podendo vir disfarçada em elogios enganosos, como consta no prefácio do *Horto*, escrito por Bilac. Os comentários do poeta parnasiano em relação à escrita poética de Auta de Souza parecem partir do “princípio

¹⁸¹ Cf. ELTON, op. cit., p. 50.

da inferioridade e exclusão da mulher".¹⁸² Nas entrelinhas daquilo que aparenta ser elogioso – “um livro como este, de uma tão simples e ingênua sinceridade, é a coisa que surpreende e encanta”;¹⁸³ “neste formoso volume, que vem revelar uma poetisa de raro merecimento”;¹⁸⁴ “um desses raros livros que se leem e releem com um encanto crescente”¹⁸⁵ –, desvelam-se julgamentos preconceituosos que demonstram uma visão simplista e redutora dos poemas escritos por uma mulher. É nocivo o discurso do poeta por duas implicações manifestas ou latentes: (i) mulheres inicialmente vocacionadas¹⁸⁶ para a escrita a abandonaram, por não se sentirem suficientemente capazes ou por não encontrarem meios para ir além da barreira invisível – de vidro, se quiserem – imposta por apreciações masculinas; (ii) essa hostilidade branda se conecta ao exíguo e desproporcional espaço dedicado à produção das escritoras na memória da literatura brasileira.

Em outro momento, Bilac afirma: “Aqui a alma vibra em liberdade, sem a preocupação dos enfeites da Forma, livre da complicada teia de artifício”.¹⁸⁷ O entusiasmo em relação à espontaneidade da poeta potiguar mascara a mensagem implícita de que seus poemas, frutos da inspiração, não têm o “labor de um verdadeiro artista”, e de que a poeta não é capaz de complexidades formais pertinentes ao gênero lírico. A hostilidade encoberta de tal censura, que coloca em xeque a capacidade intelectual de uma mulher, esconde-se até mesmo de críticos argutos. Considerando que Bilac é parnasiano, ávido

¹⁸² BOURDIEU, op. cit., 55.

¹⁸³ BILAC, op. cit., p. 29.

¹⁸⁴ Idem, ibidem, p. 31.

¹⁸⁵ Idem, ibidem.

¹⁸⁶ Caso da poeta Amélia de Oliveira, noiva de Bilac. Cf. FAEDRICH, op. cit., 2018.

¹⁸⁷ BILAC, op. cit., p. 29.

cultor das formas poéticas, fica nítido o cinismo de seu enaltecimento. Ademais, ele reitera a ingenuidade de Auta, faz questão de pontuar que se trata de uma “alma de mulher” e reforça o protótipo da mulher meiga e sensível: “Ingenuamente, comovida e meiga, essa alma de mulher vai traduzindo em versos os mundos de sensações, agora ardentes, agora tristes, que o espetáculo da vida vai lhe sugerindo”.¹⁸⁸

A poeta Gilka Machado recusou sabiamente um prefácio de Bilac, afirmando não querer apadrinhamento. Após receber uma crítica pesada e ser chamada de “matrona imoral”, estava atenta à “malícia dos adjetivos”: “Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos”.¹⁸⁹ A crítica desencorajadora afetou muitas escritoras, e os adjetivos camuflaram o menosprezo pela autoria feminina. No caso de Gilka, o erotismo, interdito ao feminino, tornou ainda mais severas as críticas recebidas.

O erotismo, a propósito, também aparece nos poemas de Firmina, Narcisa e Auta. Por essa razão, digo que são, até certo ponto, pioneiras e vanguardistas, pois tocaram em assuntos antes monopolizados por homens. A sensualidade com que Firmina descreve outras mulheres em seus poemas chegou a produzir indagações sobre sua orientação sexual. Entretanto, o biógrafo de Firmina, Agenor Gomes, esclarece esse ponto. A poeta recebia encomendas de poemas (daí o “a pedido” presente em algumas edições). Os homens enamorados que não sabiam se expressar tão bem compravam os belos versos de Firmina, que assumia o eu lírico masculino. No poema “Ela!”, o eu lírico declara-se, em versos decassílabos, apaixonado por uma donzela não nominada:

¹⁸⁸ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁹ MACHADO, op. cit., 2017, p. 14.

Ela! Quanto é bela, essa donzela,
A quem tenho rendido o coração!
A quem votei minh'alma, a quem meu peito
Num êxtase de amor vive sujeito...
Seu nome!... não – meus lábios não dirão!¹⁹⁰

O último verso é um ritornelo, que encerra as duas primeiras quintilhas do poema e toma nova forma no último quinteto, criando o mistério em torno do nome da amada:

Jamais o saberá na terra alguém,
De meus lábios, o nome que ela tem...
Que esse nome meus lábios não dirão".¹⁹¹

Em "A uma amiga", a voz lírica testemunha enciumada o encontro de um casal, "Ele colibri – ela flor":

Eu vi – o seio lhe arfava:
E ela... ela cismava,
Cismava no que lhe ouvia;
Não sei que frase era aquela:
Só ele falava a ela.
Só ela a frase entendia.

Eu tive tantos ciúmes!...
Teria dos próprios numes,
Se lhe falassem de amor.
Porque, querê-la – só eu.
Mas ela! – A outro ela deu
Meigo riso encantador...
Ela esqueceu-se de mim
Por ele... por ele enfim.¹⁹²

¹⁹⁰ REIS, op. cit., 2019, p. 229.

¹⁹¹ Idem, ibidem.

¹⁹² Idem, ibidem, p. 312-313.

Há também sensualidade e erotismo na poesia de Auta de Souza. Em sua obra poética, é notável a quantidade de poemas dedicados a mulheres ou cujo tema é uma mulher: “Regina Coeli”, “Carlota”, “Angelina”, “Lídia”, “Morena”, “A Júlia”, “Tudo passa”, entre outros. Dedicado “à moça mais bonita de minha terra”, o poema “Morena” é composto por cinco quartetos em redondilha menor, o que dá feição popular¹⁹³ à escrita de Auta:

Ó moça faceira,
Dos olhos escuros,
Tão lindos, tão puros,
Qual noite fagueira!

[...]

E eu vivo adorando,
Meu anjo formoso,
O brilho radiosso
Que vão derramando,

Em chama serenas,
Tão mansas e puras,
Teus olhos escuros,
Ó flor das morenas!¹⁹⁴

A sensualidade no poema “Num leque” está na observação de uma mulher na igreja, que abre e fecha o leque, em um jogo de esconde e revela, exalando aroma inebriante:

Na gaze loura deste leque adeja
Não sei que aroma místico e encantado...

¹⁹³ MUZART, op. cit., 1991.

¹⁹⁴ SOUZA, op. cit., 2009, p. 79.

Doce morena! Abençoad o seja
O doce aroma de teu leque amado.

Quando o entreabres, a sorrir, na Igreja,
O templo inteiro fica embalsamado...
Até minh' alma carinhosa o beija,
Como a toalha de um altar sagrado.

E enquanto o aroma inebriante voa,
Unido aos hinos que, no coro, entoa
A voz de um órgão soluçando dores,

Só me parece que o choroso canto
Sobe da gaze de teu leque santo,
Cheio de luz e de perfume e flores!¹⁹⁵

É um poema sinestésico, o aroma do leque é “místico e encantado”, “o templo inteiro fica embalsamado”; a alma o beija; há hinos, coro, canto e choro; há luzes. Há preocupação formal, é um soneto, composto por dois quartetos e dois tercetos, e os versos são decassílabos.

Em “Versos ligeiros”, o eu lírico feminino – “Que fico toda encantada” – mostra-se fascinado por Noemita:

Eu acho tão feiticeira
A Noemita da esquina,
Com o seu recato de freira,
Muito morena e fritzina;

Que fico toda encantada
Quando na Igreja a contemplo,
Pois cuido ver uma fada
Ajoelhada no Templo.

¹⁹⁵ Idem, ibidem, p. 71.

Doce nuvem cor-de-rosa
Parece que a Deus se eleva,
Daquela boca mimosa,
Daquele olhar cor de treva.

É sua prece que voa,
Indefinida e tão mansa,
Como um hino que ressoa,
Como uma voz de criança.

A trança de seu cabelo,
(como ela é negra, Jesus!)
Semelha um lindo novelo
Tão preto que já reluz.

Tem a boquinha vermelha
Como uma rosa entreabindo...
É um favo de mel de abelha
Aquela boca sorrindo!

Minh'alma nunca se cansa
De vê-la assim, tão divina,
Sempre formosa e criança
Com seu perfil de menina.

Às vezes, eu olho-a tanto,
Com tanta veneração,
Que fico muda de espanto,
Depois da contemplação.

É verdade que não faz
Mal nenhum fitá-la assim...
Meu Deus! Se eu fosse rapaz
O que diriam de mim?!¹⁹⁶

¹⁹⁶ Idem, ibidem, p. 84-85.

As tranças nos cabelos são recorrentes nos poemas de Auta, assim como a igreja, espaço livremente frequentado pelas mulheres à época. O eu lírico feminino mostra-se fascinado por Noemita, reparando, com lasciva comedida, em sua “boca mimosa”, “boquinha vermelha / como uma rosa entreabrido”. Araújo observa que a fixação do eu lírico – “Às vezes, eu olho-a tanto; / com tanta veneração”¹⁹⁷ – “gera prostração semelhante ao orgasmo”¹⁹⁸ – “Que fico muda de espanto, / Depois da contemplação”.¹⁹⁹ Na última estrofe, uma brincadeira leve que provoca graça e ambiguidade, revelando uma Auta menos pudica do que parece. Por ser feminino, o eu lírico está a salvo dos julgamentos pela atração física que sente por Noemita. Daí o questionamento: “Projetar a sexualidade nas mulheres não manifesta drible à repressão? Mulher com homem é escândalo; mulher com mulher pode ser brincadeira”.²⁰⁰

Em “Mãos de Clárisse”, poema de uma estrofe com seis versos, uma única parte do corpo feminino é descrita – mãos adoradas, dedos de fada, formosos e pequenos. Essas mãos causaram martírios ao eu lírico, mas o poema termina sem uma revelação do motivo do sofrimento. Por que essas mãos femininas causam tantos martírios ao eu lírico?

Causam-me tantos martírios
As tuas mãos adoradas.
Com estes dedos de fadas,
Tão formosos e pequenos...
Que eu chamaria de lírios,
Se houvesse lírios morenos!²⁰¹

¹⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 85.

¹⁹⁸ ARAÚJO, op. cit., 2014b, p. 212.

¹⁹⁹ SOUZA, op. cit., 2009, p. 85.

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 121.

²⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 99.

Narcisa Amália dedica muitos poemas a outras mulheres. Joanna de Azevedo, Brandina Maia, Adelaide Luz, Helena Fischer e D. Marianna Cândida de M. França são nomes femininos que aparecem em *Nebulosas*. Há, ainda, poemas dedicados à mãe e “a uma menina”. O erotismo em Narcisa é sutil e, em geral, está atrelado à natureza, como no poema “À Lua”, no qual a voz lírica dialoga com o astro personificado:

Contemplas-me, virgem pálida?
Mandas-me um riso? Não creio!
Não vejo a espuma fulgente
Da luz, num beijo fervente
tingir-te a neve do seio!”²⁰²

A lua acaricia o eu lírico, revelado, na segunda estrofe, como a poetisa:

Por que de brandas carícias
Circundas a poetisa?
Não tens acaso nas flores
Mais feiticeiros amores?
Não tens o arpejo da brisa?²⁰³

Lua e poetisa parecem duas amantes, como prenuncia a epígrafe de Teixeira Mello – “Tu és o cisne que em meus cantos canto, / Tu és a amante que em meus prantos chora!”. O campo lexical – “beijo fervente”, “brandas carícias”, “feiticeiros amores”, “do lírio aos langues afagos”, “presa em teus délios laços” – revela sensualidade no diálogo da poetisa com a Lua.

A riqueza e a variedade da obra poética de Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália e Auta de Souza sugerem uma

²⁰² AMÁLIA, op. cit., 2017, p. 91.

²⁰³ Idem, ibidem (grifo nosso).

História da Literatura que ainda precisa ser contada: a das escritoras. Há muitos anos a autoria feminina, alijada do cânone literário, vem sendo estudada no meio acadêmico. Escritoras que contribuiriam significativamente com a formação da literatura nacional não receberam o devido reconhecimento. Aos poucos, obras literárias escritas por mulheres são exumadas e seu acúmulo tem se tornado o fermento para se reconstruir uma nova narrativa, mais feminina, mais feminista e mais justa. Saúdo a escrita coletiva de uma história feminista da Literatura Brasileira, na qual não poderia faltar a contribuição de nossas escritoras precursoras.

Entre dezenas de poetas mulheres oitocentistas, dediquei-me, neste ensaio, a três delas: Maria Firmina dos Reis, Narcisa Amália e Auta de Souza. Olhar para essas mulheres do passado, cujas lutas e ideias continuam ressoando, é uma forma de entender melhor o presente e reparar os epistemicídios internalizados e perpetuados por tantos séculos. Se houve um sequestro da autoria feminina no passado, hoje pagamos pelo seu resgate, por meio de nossas pesquisas, diálogos e lutas feministas e coletivas.

Narcisa Amália

Narcisa Amália, a poeta por trás da nebulosa

*Um dia no meu peito o desalento
Cravou sangrenta garra; trevas densas
Nublaram-me o horizonte, onde brilhava
A matutina estrela do futuro.*
(Narcisa Amália, *Nebulosas*)

Poeta, tradutora, jornalista e professora, Narcisa Amália de Campos (ou Narciza Amalia) nasceu no município fluminense de São João da Barra, em 3 de abril de 1852, e faleceu na capital carioca, em 24 de julho²⁰⁴ de 1924, aos 72 anos. Republicana, abolicionista e feminista, ela foi uma figura marcante no cenário literário e político brasileiro do século XIX.

A autora de *Nebulosas* iniciou sua carreira literária na imprensa periódica, contribuindo com poemas, traduções e ensaios. Seu primeiro poema, “À Lua”, foi publicado no jornal *O Paraibano*, em 28 de janeiro de 1870, quando ela tinha apenas dezessete anos. Tradutora amplamente elogiada por seus contemporâneos, traduziu obras de renomados autores franceses, como *História de minha vida*, de George Sand (pseudônimo masculino de Amantine Aurore Lucile Dupin), *Romance da mulher que amou*, de Arsène Houssaye (conhecido pelo pseudônimo Alfred Mousse),²⁰⁵ e *Os climas antigos*, do

²⁰⁴ Embora tenha se propagado o dia 24 de junho de 1924 como data de falecimento, o dia correto é 24 de julho, como atestado por anúncios de falecimento publicados no dia seguinte à morte, em jornais como *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O País*, *A Noite*, entre outros.

²⁰⁵ A autoria do *Romance da mulher que amou* [*Le Roman des femmes qui ont aimé*, par la Princesse***, 1874] parece imprecisa. A capa do livro traz a informação:

paleobotânico Gaston de Saporta.²⁰⁶ Sua atuação destacada nos jornais a consagrou como uma das primeiras jornalistas profissionais do Brasil.

Filha de Joaquim Jácome de Oliveira Campos Filho, conhecido como professor Jácome de Campos, e Narcisa Ignácia Pereira de Mendonça, também professora, Narcisa Amália era a primogênita de oito filhos: Rita Virgínia, Francisco, Henrique, Maria Amélia, Frederico, João Batista e Joaquim.²⁰⁷

Seu pai, além de educador, era poeta e jornalista, colaborador de diversos jornais fluminenses e paulistas, cofundador e redator de *O Paraibano* (1859-1870), primeiro jornal editado em São João da Barra, no qual a filha primogênita publicou seu poema de estreia. Em janeiro de 1874, ele ajudou a fundar o jornal *Resendense*. Yara Vidal Fonseca registra que a família conquistou grande respeito na sociedade, com

"commenté par Arsène Houssaye" [comentado por Arsène Houssaye]. Entretanto, diferentes sites franceses indicam que a autoria é do próprio romancista francês. A versão de Narcisa Amália foi publicada por B. L. Garnier, e a notícia foi amplamente divulgada na imprensa periódica (*Revista Ilustrada*, *Correio da Bahia*, *O Figaro*, *O Cearense*, *O Apóstolo* etc.), rendendo elogios à tradutora.

²⁰⁶ Os capítulos traduzidos de *Os climas antigos* foram publicados em folhetim, no *Astro Resendense*, a partir de agosto de 1870.

²⁰⁷ Nos registros, há uma confusão em relação aos nomes dos irmãos de Narcisa Amália. João Oscar, em *Narcisa Amália: vida e poesia* (Campos: Lar Cristão, 1994), não menciona o nome de um dos irmãos, João Batista. Yara Vidal Fonseca, em *Narcisa Amália, 150 anos de nascimento* (apresentado em 2002 na Academia Niteroiense de Letras), afirma ser Ruth irmã de Narcisa e, mais adiante, se contradiz dizendo que é a sobrinha. Para ela, os irmãos seriam: Rita, Francisco, Ruth, Henrique, Maria Amélia, Frederico e Joaquim. Para Henrique Galeno, em *Mulheres admiráveis* (Fortaleza, 1965), os irmãos seriam: Rita Virgínia, Francisco, Joaquim, João Batista e Henrique Jácome de Campos. Para Christina Ramalho (*Um espelho para Narcisa: reflexos de uma voz romântica*. Rio de Janeiro: Elo, 1999), fonte mais confiável, os irmãos de Narcisa são sete: Rita Virgínia, Francisco, Henrique, Maria Amélia, Frederico, João Batista e Joaquim.

atividades sociais de alta relevância. O professor Jácome foi homenageado pelo imperador D. Pedro II com a comenda da Ordem do Cristo – “distinção imperial conferida aos mestres dedicados” – em 16 de outubro de 1874, destacando seu papel na educação.²⁰⁸

A influência do pai foi decisiva na carreira de Narcisa Amália. Pessanha Póvoa,²⁰⁹ prefaciador da primeira edição de *Nebulosas*, foi aluno e admirador de Jácome Campos. As conexões do pai com jornalistas também facilitaram a divulgação dos versos da filha em vários jornais, incluindo *Astro Resendense*, *Monitor Campista*, *Eco Americano*, *O Espírito Santense*, *Gazeta de Campos*, *Correio Fluminense*, *Timburibá*, *A República*, *Correio do Povo* e *O Fluminense*.

Crescendo em um ambiente culturalmente rico, embora com poucos recursos materiais, Narcisa Amália foi alfabetizada pelos pais aos quatro anos de idade e, aos seis, já sabia ler corretamente. Depois, continuou seus estudos no colégio de D. Maria da Costa Brito e Azevedo, iniciou aulas de música aos oito anos, estudou retórica com seu pai e aprendeu latim e francês com o padre Joaquim Francisco da Cruz Paula. Em Resende, em 1865, seus pais fundaram dois colégios com o apoio do presidente da Câmara Municipal, Dr. João de Azevedo Carneiro Maia: o Colégio Jácome, para meninos, dirigido por Jácome, e o Colégio Nossa Senhora da Conceição, para meninas, dirigido por Narcisa Ignácia. Desde os treze anos,

²⁰⁸ FONSECA, Yara Vidal. *Narcisa Amália, 150 anos de nascimento*. Trabalho apresentado na Academia Niteroiense de Letras em 10 de abril de 2002. 2. ed. Rio de Janeiro: N&S Encadernadora, 2008, p. 11.

²⁰⁹ José Joaquim Pessanha Póvoa foi conterrâneo de Narcisa, amigo e ex-aluno do pai da autora, Jácome de Campos. Abolicionista, bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo, colega de Fagundes Varela na redação de *A Revista Dramática*, inspetor-geral da Instrução Pública, escreveu diversas peças teatrais.

Narcisa Amália auxiliava sua mãe na educação das jovens internas, dando os primeiros passos na carreira do magistério.

A Safo brasileira

Em 1872, aos vinte anos, Narcisa Amália lançou seu primeiro livro de poesia, *Nebulosas*, que abrange uma rica diversidade de poemas: líricos e intimistas, laudatórios, comemorativos, voltados à natureza e ao nacionalismo – poemas políticos e sociais que defendiam a abolição da escravatura. Sua produção poética dialoga com a de Gonçalves Dias na exaltação da natureza e no patriotismo; com a de Casimiro de Abreu na saudade da infância e dos tempos felizes; e com a de Castro Alves em seus intensos e críticos poemas abolicionistas. Ademais, o tom melancólico de sua lírica a aproxima da segunda geração romântica, conhecida como ultrarromântica ou mal do século. *Nebulosas* contou com o prefácio entusiasmado de Póvoa, que atribuiu pioneirismo à poeta:

Narcisa Amália será a impulsora e o ornamento de uma época literária mais auspíciosas que a presente. Há de redigir os aforismos poéticos, como Aristóteles escreveu os da natureza. [...] Narcisa Amália não é um tipo, é uma heroína. [...] Este livro há de produzir tristezas e alegrias. É a primeira brasileira dos nossos dias; a mais ilustrada que nós conhecemos; é a primeira poetisa desta nação.²¹⁰

Póvoa lamentava o estado então atual da poesia e via em Narcisa Amália a esperança para a Literatura Brasileira. Na época, era comum que prefácios escritos por homens avalizassem a literatura de autoria feminina, autorizando seu ingresso no mundo masculino das letras. Esse endosso é evidente na recomendação do prefaciador ao seu círculo de relações:

²¹⁰ PÓVOA, op. cit., p. XV-XVI (grifos nossos).

Eu peço que julguem o livro de N. Amália, livro que ilumina a grande noite da poesia brasileira. Quando houver um Conselho de Estado ou um Senado Literário, Narcisa Amália terá as honras de Princesa das Letras. [...] Teófilo Braga, Luciano Cordeiro, César Machado, Adolfo Coelho, Bulhão Pato, Gomes Leal, E. Coelho, Silva Túlio, A. de Castilho, Silva Pinto e Teixeira Vasconcelos, meus amigos, hão de deferir o seguinte requerimento: Peço um lugar de honra no auditório das vossas glórias literárias para a autora das *Nebulosas*.²¹¹

A festa em homenagem à laureada “Princesa das Letras” foi anunciada no jornal carioca *A Reforma*, no dia 13 de fevereiro de 1873:

Vamos ter uma festa brilhante e digna da pessoa a quem ela é consagrada como homenagem. A comissão incumbida de entregar a lira de ouro à poeta das *Nebulosas* pretende dar baile, festa esplêndida e magnífica da qual será rainha a Corina, a Safo brasileira. Preparam-se discursos, versos, troféus e tudo quanto sirva de testemunho e de legítima oblata à distinta resendense, cultora das letras, tão justamente laureada. Muitas pessoas dessa cidade serão convidadas, e o saraú modestamente denominado *festim literário* será uma bonita manifestação de apreço e de admiração pelos peregrinos dotes da gentilíssima Narcisa Amália.

Ubiratan Machado²¹² detalha a homenagem:

Entusiasmados, os conterrâneos ofereceram à poetisa uma festa sem similar na história do romantismo brasileiro. A preparação foi minuciosa, criaram-se comissões incumbidas de organizar a subscrição popular, destinada a recolher uma importância suficiente para homenagear Narcisa com uma lembrança inesquecível. No dia 2 de março de 1873, no salão de honra da

²¹¹ Idem, *ibidem*, p. XVI-XVII.

²¹² MACHADO, op. cit., 2001.

Câmara Municipal de Resende, feericamente iluminado e cheio de flores, reuniam-se mais de trezentos convidados, entre damas e cavalheiros. Às nove horas, uma salva de 21 tiros anuncia a chegada de Narcisa Amália. Conduzida ao salão nobre, recebe aplausos quase tão barulhentos quanto os tiros de canhão. Duas meninas lhe oferecem uma lira de ouro, uma coroa de louros e uma pena de ouro.²¹³

A “Safo brasileira” não passou despercebida em sua época. Se sua presença encantadora inspirou poetas como Raimundo Correia,²¹⁴ Damasceno Vieira,²¹⁵ Fagundes Varela²¹⁶ e José do Patrocínio,²¹⁷ sua obra lírica também inspirou compositores como Antônio Martiniano da Silva Benfica e João Gomes de Araújo, com as músicas homônimas aos seus poemas,

²¹³ Idem, *ibidem*, p. 261.

²¹⁴ O “Poema da noite”, de Raimundo Correia, foi dedicado a Narcisa Amália. Eis a primeira e a última estrofe: “Teus cantos o esplendor e a formosura / Da noite exalçam. Lânguido arrepião / Percorre as folhas. Que fragrância pura / Respira em torno o laranjal sombrio! [...] Canta. Eu releio o poema, que tu cantas, / Nessa página azul, que o firmamento / Desdobra, todo em letras de ouro escrito...” (CORREIA, apud REIS, 1949, p. 167).

²¹⁵ Damasceno Vieira publicou “À distinta poetisa fluminense D. Narcisa Amália”, na *Revista Mensal da Sociedade Partenon Literário*, em 1873: “Não venho coroar-te das grinaldas / Da minha fantasia: audácia fora / Juntar algumas rosas desbotadas / Aos lauréis de uma fronte sonhadora. [...] Tu, que as lindas e fulgidas estrelas / De tu’alma chamaste NEBULOSAS, / Quando elas são no céu da nossa pátria, / Outras tantas estrelas luminosas” (VIEIRA, apud REIS, op. cit., 1949, p. 169).

²¹⁶ “Onde hauriste das gregas divindades / O gênio sem rival?!... / Provaste acaso as águas de Castalia, / Inspirada e gentil – Narcisa Amália. / Poetisa imortal?!”, excerto do poema “Tributo de admiração, O Gênio e a Beleza”, dedicado a Narcisa Amália, de Fagundes Varela (VARELA, apud REIS, op. cit., 1949, p. 166).

²¹⁷ “À NARCISA AMÁLIA. [...] Esculpem-se os teus cantos nas páginas da história. / Sabemos; pois q’os astros são ninhos dos condores / Mas dá-nos neste livro um pouco dos fulgores / Que teu nome gravarão do povo na memória!” (PATROCÍNIO, apud REIS, op. cit., 1949, p. 168).

“Recordações do Itatiaia” e “O africano e o poeta”, respectivamente. Em 30 de janeiro de 1875, o jornal *A Reforma* publicou uma nota sobre a música composta por Benfica, inspirada no poema de Narcisa Amália:

Recebemos uma quadrilha intitulada *Recordações do Itatiaia* composta pelo Sr. Antônio Martiniano da Silva Benfica. É uma bela e mimosa composição, que lhe foi inspirada depois da leitura da poesia da nossa festejada poetisa Narcisa Amália, sob mesmo título; nessa composição mostrou o Sr. Benfica mais uma nova fase de seu vasto e cultivado talento. Agradecendo a oferta que nos fez de um exemplar, esperamos que continuará a oferecer aos seus numerosos apreciadores novas composições.

As adversidades da trajetória intelectual feminina

É plausível que haja heranças e conexões entre as opiniões dos críticos das escritoras do século XIX e os mecanismos seletivos que operaram no cânone literário estabelecido pelos críticos do século XX. Como explicar que uma poeta do porte de Narcisa Amália, uma escritora de ideias libertárias e poemas de temática social, notável por seu teor crítico e maduro, não conste no cânone literário brasileiro?

Em um plano hipotético, uma justificativa plausível para tal alijamento poderia ser encontrada no valor estético e na temática abordada pelas escritoras. Afinal, não é inconcebível pensar que as mulheres da época internalizavam a inferioridade imposta por uma sociedade patriarcal e adotavam alguns valores considerados tipicamente femininos, como afetividade, fragilidade, delicadeza, generosidade, submissão, superficialidade e subjetividade. Poderíamos supor que tais valores femininos se refletiram no valor estético de sua literatura, tornando-a inferior à literatura escrita por homens, e na temática, focada na vida doméstica e no particular, marcada por sentimentalismos, em contraposição ao caráter social,

público e universal, considerados temas mais nobres, presentes na temática dos escritores.

Norma Telles analisa o embate desigual de forças na trajetória intelectual das mulheres. As vantagens dos homens dificultavam que as mulheres – sujeitas à autoridade e à autoria masculina – percebessem e transgredissem as prescrições culturais:

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, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. Além disso, estavam enredadas e constritas 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. As representações literárias não são neutras, são encarnações “textuais” da cultura que as gera. Excluídas do processo de criação cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina.²¹⁸

Embora esse diagnóstico seja fundamental para compreendermos a exclusão feminina, Roberto Acízelo²¹⁹ adverte para o risco de generalizações excessivas, ressaltando a existência, ainda que minoritária, de homens empenhados na promoção da igualdade de gênero, como os protofeministas Januário da Cunha Barbosa (que incentivou diretamente a valorização de mulheres no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), Joaquim Norberto (que reuniu, em *Brasileiras célebres*, uma série de perfis de mulher) e

²¹⁸ TELLES, op. cit., p. 408.

²¹⁹ SOUZA, Roberto Acízelo de. *Protofeminismo no Brasil do século XIX: contribuições de alguns letRADOS. Variações sobre o mesmo tema: ensaios de crítica, história e teoria literárias*. Chapecó: Argos, 2015, p. 113-124.

João José de Sousa Silva Rio e Luís Antônio de Castro (que atuaram propondo o reconhecimento público da escritora Beatriz Francisca de Assis Brandão).

Reconhecer a atuação desses aliados, no entanto, não deve nos fazer esquecer de que o poder de legitimação – a definição sobre quem ingressava nos espaços de consagração – permaneceu majoritariamente nas mãos masculinas. O controle simbólico das letras, ainda que tensionado, perpetuava hierarquias profundamente assimétricas. Essa é justamente a tese da socióloga Maria de Lourdes Eleutério em *Vidas de romance*, ao analisar como intelectuais – escritores, jornalistas, educadores e juristas –, em sua maioria familiares das autoras, articularam o seu ingresso no círculo das letras. Sempre havia um irmão, um pai ou um marido abrindo espaço para uma escritora.

Diante da hipótese de que a escrita de mulheres, por suas condições materiais e imateriais, difere da escrita de homens, é necessário entender por que ela é considerada inferior. O problema dessa conjectura não está em aflorar e “fortalecer diferenças em vez de similaridades”, como observa Virginia Woolf em *Um teto todo seu*.²²⁰ Se o poder criativo das mulheres difere muito do poder criativo dos homens, isso não deve ser visto como algo inferior, revelando, pois, que o problema está nos instrumentos de medição para o que é superior. Woolf observa:

As mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as paredes estão impregnadas com sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado tanto a capacidade dos tijolos e da argamassa que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios e política. [...] Seria mil vezes uma pena se as mulheres escrevessem como os homens, ou vivessem como eles, ou se parecessem com eles, pois se dois sexos é bastante inadequado, considerando a vastidão e a variedade do mundo,

²²⁰ WOOLF, op. cit.

como faríamos com apenas um? A educação não deveria aflorar e fortalecer as diferenças em vez das similaridades?²²¹

Woolf afirma que as dificuldades materiais de escrita para as mulheres eram “infinitamente mais descomunais”. Entretanto, chama atenção para as dificuldades imateriais, piores:

A indiferença do mundo, que Keats, Flaubert e outros homens geniais achavam tão difícil de suportar, não era, no caso dela [a mulher], indiferença, mas hostilidade. O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: “Escreva se quiser, não faz diferença para mim”. O mundo dizia, gargalhando: “Escrever? O que há de bom na sua escrita?” [...] *Certamente já é hora de medir o efeito do desencorajamento sobre a mente do artista*, da mesma forma como já vi uma fábrica de laticínios medir o efeito do leite comum e do leite tipo A no corpo de um rato. Eles colocaram dois ratos em gaiolas uma ao lado da outra, e um dos dois era furtivo, tímido e pequeno, e o outro era brilhante, corajoso e grande. Ora, e *qual é o alimento com que alimentamos as mulheres enquanto artistas?*²²²

“Qual é o alimento com que alimentamos as mulheres enquanto artistas?”, pergunta-se Woolf. “Por que não houve grandes artistas mulheres?”, indaga Linda Nochlin em seu célebre ensaio de 1971.²²³ Ambas nos mostram que essa é uma questão complexa. De imediato, queremos responder que existiram escritoras – Narcisas, Franciscas e Júlias –, mas a história as silenciou. Essa abordagem, para Nochlin, é uma armadilha: resgatar escritoras excluídas para provar que elas eram tão talentosas quanto os escritores. É preciso atentar para os pressupostos implícitos na pergunta (agora adaptada por

²²¹ Idem, *ibidem*, p. 126.

²²² Idem, *ibidem*, p. 77-78 (grifos nossos).

²²³ NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Aurora, 2016.

mim): por que não houve grandes escritoras brasileiras? “A culpa não é dos astros, dos nossos hormônios, dos nossos ciclos menstruais, dos nossos espaços internos vazios, mas das instituições e da nossa educação”, alerta Nochlin.²²⁴ Assim como não existiram escritoras geniais, também não houve escritores e escritoras indígenas, negros e negras, pobres etc. Certo é que a grandeza e a genialidade sempre foram atributos masculinos, interditos às mulheres. Se o valor de Narcisa Amália não foi devidamente reconhecido, foi porque não havia condições materiais e imateriais para isso. As condições de produção eram desiguais, e a hierarquização das práticas tendia a desvalorizar tudo o que era relacionado ao feminino.

Nesse sentido, a luta e o esforço para trazer à luz a produção feminina apagada por nossa história literária não avançarão se a intenção for apenas mostrar que as mulheres escreviam como os homens e, portanto, não deveriam ter sido excluídas. Mesmo ao analisarmos a poesia social e libertária de Narcisa Amália, assim como sua busca pela identidade nacional por meio da exaltação da natureza e da cor local, estabelecendo diálogos com poetas canônicos – Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves –, não pretendo atribuir valor à sua obra utilizando os instrumentos usuais de medição para provar sua superioridade. No entanto, a análise de seus poemas e o diálogo com poetas consagrados são válidos, pois ajudam a comprovar que a exclusão ocorre por fatores extraliterários, como o preconceito de gênero, e não por razões intraliterárias, relacionadas ao valor estético e à temática.

²²⁴ Idem, *ibidem*, p. 19.

A terra: diálogo com a primeira geração romântica

Vejamos alguns trechos do poema “A Resende”, nos quais o eu lírico exalta a cidade que amou profundamente e onde passou grande parte de sua vida. Assim como Gonçalves Dias enaltece sua terra natal com suas palmeiras e sabiás inigualáveis, Narcisa Amália louva Resende, seu “éden de encantos”:

A Resende

*Eu te achei, meu bordão de romeiro
Quando mal me esperavas... talvez!*
Teixeira de Mello

Enfim te vejo, estrela da alvorada,
Perdida nas celagens do horizonte!
Enfim te vejo, vaporosa fada,
Dolente presa de um sonhar insonte!
Enfim, de meu peregrinar cansada,
Pouso em teu colo a suarente fronte,
E, contemplando as pétreas cordilheiras,
Ouço o rugir de tuas cachoeiras!

Mal sabes que profundos dissabores
Passei longe de ti, éden de encantos!
Quanto acerbo sofrer, quantos agrores
Umideci co’as bagas de meus prantos!
Sem um raio sequer de teus fulgores...
Sem ter a quem votar meus pobres cantos...
Ai! O simun cruel da atroz saudade
Matou-me a rubra flor da mocidade!...
Vivi bem triste! O coração enfermo
Buscava embriagar-se de harmonias,
Porém via do céu no azul sem termo
Um presságio de novas agonias!...
O bulício do mundo era-me um ermo

Onde as lavas do amor chegavam frias...
Só uma melancólica miragem
Doirava-me a solidão – a tua imagem!

Nesse poema, o eu lírico exulta ao rever sua cidade amada. A repetição do advérbio de tempo “enfim” enfatiza o desejo de retorno após um longo período de ausência: “Enfim te vejo, estrela da alvorada”; “Enfim te vejo, vaporosa fada”; “Enfim, de me peregrinar cansada”. A intimidade amorosa com Resende é expressa mediante sua personificação:

Enfim, de meu peregrinar cansada,
Pouso em teu colo a suarente fronte,
E, contemplando as pétreas cordilheiras,
Ouço o rugir de tuas cachoeiras!

A cidade é dotada de qualidades humanas, como a referência ao colo, parte superior do peito (corpo humano), metáfora do colo que abriga e ampara. O eu lírico finalmente encontra descanso em sua terra, no seu lugar predileto. Há forte apelo sinestésico, explorando múltiplos sentidos – ouvimos o som das cachoeiras, visualizamos as montanhas pedregosas e o suor escorrendo pela face, sentimos o aconchego do colo.

“A Resende” é composto inteiramente por oitavas – estrofes de oito versos decassílabos – e segue o esquema de rimas ABABABCC. Os primeiros, terceiros e quintos versos de cada oitava rimam entre si (alvorada / fada / cansada; dissabores / agrores / fulgores), assim como os segundos, quartos e sextos versos (horizonte / insonte / fronte; encantos / prantos / cantos) e, por fim, os dois últimos versos (cordilheiras / cachoeiras; saudade / mocidade). Essa estrutura é reminiscente de *Os lusíadas*, de Camões.

Aos onze anos, Narcisa Amália precisou deixar São João da Barra devido à doença pulmonar de seu pai. Transferida para Resende, a saudade da infância e da casa onde nasceu tornou-se

um tema recorrente em sua poesia. No poema “Saudades”,²²⁵ a evocação de sua infância, comum entre os poetas românticos brasileiros, é evidente:

Saudades

*Meus funerários gemidos,
Vão legando à imensidade
Um vasto arcano – a tristeza,
Um canto eterno – a saudade!*

Carlos Ferreira

Tenho saudade dos formosos lares
Onde passei minha feliz infância,
Dos vales de dulcíssima fragrância,
Da fresca sombra dos gentis palmares.

Minha plaga querida! Inda me lembro
Quando através das névoas do ocidente
O sol nos acenava adeus languente
Nas balsâmicas tardes de setembro;

Lançava-me correndo na avenida
Que a laranjeira enchia de perfumes!
Como escutava trêmula os queixumes
Das auras na lagoa adormecida!...

Eu era de meu pai, pobre poeta,
O astro que o porvir lhe iluminava;
De minha mãe, que louca me adorava,

²²⁵ “Saudades” é um dos três poemas publicados no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-brasileiro*. A poeta brasileira contribuiu com o *Almanaque* em 1874 (com o poema “Amor de violeta”), 1888 (com o poema “Violeta morta”) e 1910 (com o poema “Saudades”). A versão de “Saudades” publicada em *Nebulosas* (1872) é mais completa e contém a epígrafe de Carlos Ferreira, excluída na versão no *Almanaque*.

Era na vida a rosa predileta!...

Mas...

... tudo se acabou. A trilha olente
Não mais percorrerei desses caminhos...
Não mais verei os míseros anjinhos
Que aqueciam na minha a mão algente!

Correi, ó minhas lágrimas sentidas,
Do passado no rórido sudário,
Bem longe está o cimo do Calvário
E já as plantas sinto tão feridas!...

Ai! que seria do mortal aflito
Que tomba exangue à provação cruenta,
Se no marco da estrada poeirenta
Não divisasse os gozos do infinito?!...

Abrem-me n'alma as dores da saudade
Um sulco de profundas agonias...
Morreram-me p'ra sempre as alegrias...
Só me resta um consolo... a eternidade!

O apelo à natureza, em ricas metáforas, a sinestesia – “Dos vales a dulcíssima fragrância, / Da fresca sombra dos gentis palmares / [...] Que a laranjeira enchia de perfumes” –, a personificação – “O sol nos acenava adeus languente” – e as inversões sintáticas são características marcantes na poesia de Narcisa Amália.

O poema é composto por oito estrofes de quatro versos cada, com exceção da quinta, que tem cinco versos e uma diagramação diferenciada, devido à inserção da conjunção adversativa “mas”. O primeiro verso das estrofes rima com o último, enquanto o segundo e o terceiro versos rimam entre si, formando o seguinte esquema: ABBA – CDDC – EFFE – GHHG, e assim por diante.

Na quinta estrofe, ocorre uma ruptura na forma e no conteúdo. A conjunção adversativa marca a cesura no poema e preenche o primeiro verso da estrofe sem seguir o esquema rítmico. Em seguida, rimam os versos 2 e 5 (olente / algente) e os versos 3 e 4 (caminhos / anjinhos), formando o esquema IJJI. A rememoração feliz da infância e do tempo passado sofre uma mudança drástica. O eu lírico lamenta o presente e o futuro: “tudo se acabou... A trilha olente / Não mais percorrerei desses caminhos”. Metáforas como a mão fria que não será mais aquecida pelos “míseros anjinhos” conferem ao poema um tom melancólico. A saudade torna-se motivo de dor e agonia – “Abrem-se n’alma as dores da saudade / Um sulco de profundas agonias...” –, e a esperança desaparece – “Morreram-me p’ra sempre as alegrias...”. Em profundo diálogo com a morbidez da segunda geração romântica, a voz lírica encontra na morte a única solução para suas dores: “Só me resta um consolo... a eternidade!”.

A saudade da infância é um tema recorrente entre os poetas românticos. É possível estabelecer um diálogo frutífero entre Narcisa Amália e Casimiro de Abreu, autor do poema “Meus oito anos”. Vejamos as primeiras estrofes desse consagrado poema, em que o eu lírico lamenta a passagem do tempo e a infância querida que não voltará jamais:

Oh! Que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Como são belos os dias
Do despontar da existência!

– Respira a alma inocência
Como perfumes a flor;
O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino d'amor!²²⁶

Além da temática da infância, outras características românticas se destacam na poesia amaliana, como o investimento na identidade nacional. Sylvia Perlingeiro Paixão²²⁷ observa que, no romantismo, era preciso tomar posse da terra por meio da palavra. A literatura tematizava a natureza e a pátria, enaltecia o pitoresco e o grandioso como forma de buscar a própria identidade:

A poesia de Narcisa Amália reflete esse momento em que a invocação à pátria se repete incessantemente, como se mostrasse o desejo de ser levada de volta ao seio materno, numa poética uterina que imprime o retorno ao lugar de origem, a fim de buscar a sua própria identidade. O pico do Itatiaia – durante muito tempo considerado o ponto mais alto de Brasil –, a cidade de Resende, a Festa de São João, as recordações de infância, nada mais são do que complementos de uma outra temática que se alia à da pátria com a mesma finalidade: a busca de autoconhecimento que se expressa também na temática da infância.²²⁸

O pico do Itatiaia era tido como ponto culminante do Brasil. O poema a seguir pertence à segunda parte do livro *Nebulosas*, cuja temática exalta a terra e a relação do eu lírico com a

²²⁶ ABREU, Casimiro de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2010, p. 50.

²²⁷ PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. Narcisa Amália. In: MUZART, op. cit., 2000, p. 534-552.

²²⁸ Idem, ibidem, p. 535.

natureza. Os lugares onde Narcisa viveu tornam-se parte de sua poesia, em poemas descritivos e laudatórios, como “O Itatiaia”:

Ante o gigante brasílio,
Ante a sublime grandeza
Da tropical natureza,
Das erguidas cordilheiras,
Ai! Quanto me sinto tímida!
Quanto me embala o desejo
De descrever num arpejo
Essas cristas sobranceiras!

.....

Vejo aquém os vales pávidos
Que se desdobram relvosos;
Profundos, vertiginosos,
Cavam-se abismos medonhos!
Quanto precipício indômito,
Quanto mistério assombroso
Nesse seio pedregoso,
Nessa origem de mil sonhos!...

[...]

Salve! Montanha granítica! ...
Salve! Brasílio Himalaia!
Salve! Ingente Itatiaia,
Que escala a imensidade!...
Distingo-te a fronte valida,
Vejo-te às plantas, rendido,
O meteoro incendido,
A soberba tempestade!...
De teu dorso assomam ínviros
Feixes de pedra em pilastras,
Órgão gigante que enastras
De mil grinaldas alpestres!

Quem lhes calca a base, intrépido,
Vendo o sublime portento,
Liberta seu pensamento
Das amarguras terrestres!

A melancolia: diálogo com a segunda geração romântica

A melancolia é uma marca distintiva da segunda geração poética do romantismo brasileiro. Também conhecida como geração do mal do século ou ultrarromântica, caracteriza-se pelo tom exacerbado e sombrio, pela nostalgia, idealização amorosa, morbidez e desejo de fuga pela morte. Narcisa Amália incorpora essa sensibilidade ao eleger a tristeza como seu anjo inspirador no poema *"Sadness"*. Sua trajetória pessoal foi permeada por dificuldades. Como observa Eleutério, Narcisa foi “um polo de força de vontade e de inspiração e realização para inúmeras vocações, mesmo em condições desfavoráveis”.²²⁹ Aos treze anos, casou-se com João Batista da Silveira, em 7 de janeiro, mas o matrimônio durou apenas quatro anos. João Batista dissipou a fortuna herdada e levou a família à ruína. Abandonada, Narcisa retornou à casa paterna, enquanto ele deixava Resende para nunca mais voltar.

Posteriormente, casou-se com Francisco Cleto da Rocha – conhecido como Rocha Padeiro –, proprietário d’A Padaria das Famílias. Passou a viver nos fundos da padaria, na Rua da Misericórdia, em Resende. Os primeiros anos dessa união foram tranquilos: Narcisa organizava saraus literários e sessões espíritas em casa, onde recebeu inclusive a visita de D. Pedro II. No entanto, o crescente prestígio da poeta despertou o ciúme do marido, incomodado com a intensa circulação de intelectuais e admiradores em sua residência. Além disso, Narcisa enfrentava preconceitos por sua beleza e pelos elogios que

²²⁹ ELEUTÉRIO, op. cit., p. 115.

recebia de figuras proeminentes do meio literário, como Fagundes Varela, Ezequiel Freire e Otaviano Hudson. Na época, ainda prevalecia a ideia de que beleza e inteligência não podiam coexistir em uma mesma mulher – preconceito ilustrado pelo seguinte trecho:

Bonita, inteligente, jornalista e poetisa estimada e admirada nos meios literários, Narcisa Amália despertou grandes paixões; era compreensível que provocasse a ira de admiradores mais afoitos, por ela rejeitados. A sociedade da época ainda não está acostumada a ver sobressair um talento feminino do porte de Narcisa Amália e se assusta.²³⁰

O maior preconceito enfrentado por Narcisa Amália em relação à sua produção literária foi a contestação de sua autoria. Impedida pelo marido de participar de reuniões e de manter contato com os círculos intelectuais da cidade, ela rompeu o casamento com Rocha Padeiro. Em retaliação, ele tentou difamá-la, levantando dúvidas sobre a autoria de seus poemas:

Uma das acusações mais abjetas, incitada provavelmente pelo marido desprezado, parte de Múcio Teixeira, em “Memórias dignas de memória”. Segundo o [...] difamador, Narcisa Amália não seria a autora dos versos de *Nebulosas*, tendo estes sido feitos por um poeta desconhecido”.²³¹

Para João Oscar,²³² a “atitude do ex-marido despeitado foi terrivelmente vergonhosa. [...] era uma infâmia, uma escabrosa mentira. Ninguém em Resende levou a sério tão sórdida difamação”.²³³

²³⁰ PAIXÃO, op. cit., p. 535.

²³¹ Idem, *ibidem*.

²³² OSCAR, op. cit.

²³³ Idem, *ibidem*, p. 71-72.

Por que não conhecemos Narcisa Amália?

Narcisa Amália foi uma figura ilustre do século XIX. Teve sua obra reconhecida por diversos membros da elite intelectual da época; publicou *Nebulosas* em uma importante editora, a Garnier, e não teve de custear a edição, rompendo mais uma barreira; foi premiada diversas vezes e laureada com a lira de ouro; foi considerada uma das primeiras e maiores poetas da literatura brasileira; atuou em diversos jornais e inspirou muitos poetas. É, no mínimo, instigante o fato de hoje não termos notícia dela nem de sua obra.

Se, por um lado, os registros comprovam que as mulheres participaram ativamente do meio das letras, por outro, é possível constatar que tal inserção não foi suficiente para lhes garantir presença duradoura no cânone e na tradição literária brasileira. Ainda que tenham conquistado espaço para expressar e divulgar sua escrita, transpondo os limites do privado e ocupando o espaço público, continuavam sujeitas à autoridade e ao monopólio do reconhecimento circunscritos ao gênero masculino.

O ato – considerado generoso – de ceder espaço para a expressão feminina, ou seja, permitir a sua entrada em um universo predominantemente masculino, além de atenuar a percepção da violência do silenciamento, é perigoso por criar uma ilusão de pertencimento. Dessa forma, as mulheres participaram da vida cultural e intelectual na transição do século XIX para o XX, mas sempre sob o controle dos detentores do poder. Estavam constantemente à mercê da liberalidade masculina, dependendo de permissão para ingressar e ter voz no meio literário.

Os homens ocupavam os espaços de poder: eram os editores e os diretores dos grandes jornais que decidiam quais obras seriam publicadas; os historiadores da literatura que perpetuavam um cânone masculino, machista e excludente; os

formadores de opinião e críticos literários que avaliavam o valor das obras; os membros da Academia Brasileira de Letras que vetaram a entrada das escritoras durante oitenta anos. Eles determinavam os instrumentos de medição, isto é, os critérios de excelência na literatura, e eram considerados os grandes escritores, dotados de uma genialidade vista como inalcançável para as mulheres.

Como transformar o cenário atual dos estudos críticos de literatura escrita por mulheres, que ainda carece do devido esmero na biografia e na obra dessas escritoras? Como superar a escassez de informações e análises de suas obras de modo a permitir que, por exemplo, Narcisa Amália possa compor a tradição literária romântica, ao lado de poetas como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Castro Alves, em um diálogo aberto e produtivo?

A riqueza e a variedade da obra poética de Narcisa Amália sugerem uma História da Literatura que ainda precisa ser contada: a das escritoras. Há muitos anos, a autoria feminina, alijada do cânone literário, vem sendo estudada no meio acadêmico. Escritoras que contribuíram significativamente para a formação da literatura nacional não receberam o devido reconhecimento. Aos poucos, obras literárias escritas por mulheres estão sendo redescobertas, e seu acúmulo tem se tornado o fermento para a construção de uma nova narrativa, mais feminina, mais feminista e mais justa. Olhar para essas mulheres do passado, cujas lutas e ideias continuam ressoando, é uma forma de entender melhor o presente e reparar os epistemicídios internalizados e perpetuados por tantos séculos. Se houve um sequestro da autoria feminina no passado, hoje buscamos seu resgate por meio de nossas pesquisas, diálogos e lutas feministas e coletivas.

Narcisa Amália: a reconstrução de uma trajetória literária

O resgate da obra de Narcisa Amália tem sido, para mim, uma jornada de mais de uma década. Ao iniciar meus estudos sobre essa importante figura da literatura brasileira oitocentista, segui os caminhos traçados por pesquisadoras que me antecederam, como Sylvia Paixão e Christina Ramalho. Quando organizei a reedição do livro de poemas *Nebulosas*, publicada em coedição com a Biblioteca Nacional em 2017, deparei-me com um cenário permeado por resistências. Para as editoras, faltava apelo comercial: argumentava-se que poesia não encontrava leitores no Brasil; que autoras do século XIX despertavam ainda menos interesse; e que a lírica romântica não teria ressonância no presente. Afinal, quem se interessaria por Narcisa Amália?

Apesar das adversidades, *Nebulosas* foi enfim republicado. Desde então, minha dedicação à obra e à trajetória de Narcisa Amália se intensificou. Sua poesia passou a integrar minhas aulas de literatura no ensino médio, na graduação e na pós-graduação. Ao assumir esse compromisso acadêmico e político, compreendi que o gesto de resgatar vozes silenciadas do passado também mobiliza afetos e cria pontes com o presente. Nesse processo, tive a oportunidade de conhecer Nilza, bisneta de Narcisa Amália – encontro que reafirmou a importância dessa missão de reconstrução da memória.

Pouco após o lançamento, trechos da obra foram divulgados em jornais, o que gerou reações nem sempre favoráveis. Em uma dessas ocasiões, um professor de escrita criativa declarou publicamente que o apagamento de Narcisa seria justificável – sugerindo que a qualidade de sua poesia não legitimaria sua permanência na história literária. Esse episódio não foi isolado; outras manifestações semelhantes revelaram o persistente preconceito em torno da autoria feminina e da produção literária de mulheres no Brasil.

Com o tempo, no entanto, os ventos começaram a soprar em outra direção. Atualmente, *Nebulosas* conta com novas edições e foi incorporado à lista de leituras obrigatórias da FUVEST para os vestibulares da USP nos anos de 2026 a 2028. Tive a honra de organizar uma nova edição pela Companhia das Letras, enquanto minha estimada colega Maria de Lourdes Eleutério preparou uma edição primorosa publicada pela Editora 34. A crítica também se reposicionou: o jornal *Folha de S. Paulo* atribuiu à obra a nota máxima em uma resenha recente²³⁴ – reconhecimento simbólico e histórico para uma autora por tanto tempo excluída dos espaços de consagração.

Hoje, Narcisa Amália é tema de biografias, como a escrita por Bruno Costa;²³⁵ de montagens teatrais, como a encenada por Cilene Guedes e sua companhia;²³⁶ de documentários, como *Libertárias: mulheres inspiradoras na história do Brasil*, de Rodrigo Grotá;²³⁷ debates, homenagens oficiais – como a Medalha Tiradentes *post mortem* concedida, em 2025, pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, por iniciativa da deputada Carla Machado. Esses marcos atestam a relevância das políticas públicas e institucionais voltadas à valorização de trajetórias literárias que foram, durante décadas, apagadas da memória coletiva.

²³⁴ ANGLADA, Carolina. Poemas de Narcisa Amália, agora na FUVEST, fascinam e devoram. *Folha de S. Paulo*, 25 mar. 2025.

²³⁵ COSTA, Bruno. *Narcisa Amália: poeta da liberdade*. São João da Barra: Foz Cultural, 2024.

²³⁶ GUEDES, Cilene. *Um palco para Narcisa*. São Paulo: Funilaria, 2022.

²³⁷ GROTA, Rodrigo. *Libertárias: mulheres inspiradoras na história do Brasil*; episódio Narcisa Amália. Canal Curta!, 2024 (série/documentário).

Albertina Bertha

A participação de Albertina Bertha no mundo da cultura

Albertina Bertha de Lafayette Stockler nasceu no Rio de Janeiro, em 7 de outubro de 1880, e faleceu na mesma cidade, em 20 de junho de 1953. Sua biografia, pouco documentada, deixa informações esparsas sobre sua vida pessoal. Ainda assim, a força de sua atuação intelectual e literária no Brasil do final do século XIX e início do XX permite traçar um perfil marcante de sua presença na cultura letrada da época.

Escritora carioca de expressão singular, Albertina Bertha destacou-se como romancista, ensaísta, colaboradora assídua da imprensa periódica, conferencista e figura influente no debate cultural de seu tempo. Sua escrita revela uma combinação rara de sofisticação formal e ousadia temática. Nos romances, em especial, destaca-se a presença de um erotismo sutil e de um pensamento libertário que confrontavam os códigos morais da época. Esse caráter transgressor despertou críticas severas por parte dos conservadores, que viam com escândalo o fato de uma mulher culta e pertencente à elite urbana abordar temas como o desejo feminino, o prazer amoroso e a hipocrisia social.

A sociedade patriarcal e religiosa da época não estava preparada para a liberdade de pensamento que Albertina propunha. Ao tratar da sexualidade com franqueza e ao explorar os sentimentos mais íntimos de suas personagens femininas, a autora colocava em xeque convenções consolidadas, permitindo à mulher ocupar o lugar de sujeito de desejo e reflexão. Sua ousadia, no entanto, não se limitava ao conteúdo: também no plano formal, a autora experimentava com recursos narrativos e estilísticos diversos, buscando uma linguagem que revelasse o que chamou de “transparência

interior”²³⁸ – estratégia que aproxima o leitor da complexa vida psíquica de seus personagens.

Constância Lima Duarte,²³⁹ ao refletir sobre o cânone e a autoria feminina, observa a dificuldade que a mulher, nos séculos passados e ainda no início do século XX, enfrentava para ser considerada escritora e integrar o cânone literário, “numa sociedade que se recusava a aceitar a concorrência feminina, em qualquer de seus domínios”.²⁴⁰ Segundo Duarte, mesmo que a mulher tivesse o incentivo da família, uma educação sólida e a oportunidade de publicar, como no caso de Albertina Bertha, a crítica se encarregava de desencorajá-la.

Albertina recebeu uma educação esmerada, sob a orientação de uma professora alemã formada pela Escola Normal de Berlim, especialmente contratada para instruí-la em casa – como era hábito entre famílias abastadas. Estudou Línguas, Estética e Filosofia, sem, no entanto, se afastar do ambiente doméstico. Casou-se com Alexandre Stockler Pinto de Menezes, republicano histórico, com quem teve filhos. Segundo sua bisneta, Beth Stockler, Albertina conciliava a vida familiar com a criação literária, buscando o silêncio das tardes para escrever, isolando-se do cotidiano doméstico para dar vida aos seus personagens.²⁴¹

²³⁸ Termo utilizado pela teórica norte-americana Dorrit Cohn, em *Transparent Minds*, livro de cunho narratológico que descreve as diferentes técnicas narrativas utilizadas em textos de introspecção (COHN, Dorrit. *Transparent Minds: narrative modes for presenting consciousness*. Princeton: Princeton University Press, 1983).

²³⁹ DUARTE, Constância Lima. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palotti, 1997, p. 53-60.

²⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 57.

²⁴¹ STOCKLER, Beth. *A volúpia de Voleta: em memórias de amor*. Niterói: Muiraquitã, 2004.

Em entrevista concedida ao biógrafo Francisco de Assis Barbosa,²⁴² publicada em *Retratos de família*, Albertina relembrava com detalhes aspectos da vida familiar e da formação recebida. Sobre os pais, diz:

Papai era um panteísta – explica D. Albertina Berta. Amava a natureza. Ia sempre à fazenda passar tempos, mas não levava vida de fazendeiro. Queria descansar, montar a cavalo, caçar, pescar e nada mais.

Mamãe era moça de finíssima educação. Estudara na Inglaterra. Recebia muito bem. Nossa casa estava sempre cheia de gente. Tínhamos todos os dias convidados para o jantar. Mamãe dava às filhas educação inglesa. Às vezes, papai dizia: – “Ó Chica, você quer fazer dessas meninas rapazes”.²⁴³

Albertina cresceu entre livros. Em depoimento a Assis Barbosa, recorda:

A biblioteca de papai era imensa – informou-me D. Albertina Berta. Estantes de alto a baixo. Eu cresci entre os livros. Aprendi a ler em francês e foi em francês que escrevi os meus primeiros contos. Papai leu-os e me disse: “Você tem intuição literária”. Exultei. “Mas precisa conhecer a nossa língua”. E deu-me para ler *A Morgadinha do Val-Flor*. Aborreceu-me o livro. Papai passou-me, então, a *Ulisseia*, de Pereira de Castro. Depois, eu quis ler Carlyle. Papai não consentiu. A instâncias reiteradas, indicou-me *La Philosophie*, de Jourdain, para que aprendesse a linguagem metafísica, a introspecção. Data aí o meu amor à filosofia.²⁴⁴

Beth Stockler dedicou à sua antepassada o livro *A volúpia de Voleta*, título que remete a uma das personagens de

²⁴² BARBOSA, Francisco de Assis. Lafayette Rodrigues Pereira visto por D. Albertina Berta. *Retratos de família*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 131-140.

²⁴³ Idem, ibidem, p. 135.

²⁴⁴ BERTHA, apud BARBOSA, op. cit., p. 136.

Albertina. Nas orelhas da obra, evoca com afeto a atmosfera de cultivo intelectual que envolvia sua bisavó:

Conheci uma escritora que poderia ter sido uma das maiores do nosso tempo. Escrevia crônicas, poesias, diários... aproveitava qualquer pedacinho de papel para anotar aquela ideia brilhante que poderia aflorar a qualquer momento. [...] À sua volta respirava-se inteligência e cultura... Os livros estavam gastos pelo constante manuseio. Livros de temas variados, livros franceses antigos... As páginas marcadas, os parágrafos sublinhados, as margens com anotações e opiniões... livros lidos!!!²⁴⁵

A obra de Albertina Bertha compreende cinco volumes:²⁴⁶ *Exaltação* (romance, 1916), *Estudos 1^a série* (ensaio, 1920), *Voleta* (romance, 1926), *E ela brincou com a vida* (romance, 1938) e *Estudos 2^a série* (ensaio, 1948). Participou ativamente do jornalismo literário, colaborando com diversos periódicos cariocas, como *O Jornal*, *Jornal do Comércio*, *O País*, *O Malho*, *A Noite*, além de revistas como *Panóplia*, dedicada à produção intelectual de mulheres. Foi admitida como membro da Academia de Letras de Manaus e, segundo Adalzira

²⁴⁵ STOCKLER, op. cit., orelhas.

²⁴⁶ Nelly Novaes Coelho, em *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (São Paulo: Escrituras, 2002) e Zahidé Muzart, em *Escritoras brasileiras do século XIX* (Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz Sul: EDUNISC, 2004), apontam que *A mulher na guerra* seria um romance de Albertina Bertha, cuja data de publicação é desconhecida. Caso fosse verdadeira essa informação, a obra da autora de *Exaltação* seria composta por seis volumes, e não cinco, conforme mencionamos neste trabalho. Porém, constatamos que “A mulher na guerra” é um ensaio integrante do livro *Estudos* (1920) e que se refere à conferência que deveria ser realizada em 1918 pela própria autora. Em *Estudos*, podemos encontrar seis ensaios: “Nietzsche”; “A criança”; “A mulher na guerra”; “Notas de filosofia: Indução. Princípio de causalidade”; “Estética contemporânea”; e “O romance, a sua evolução”.

Bittencourt,²⁴⁷ integrou diversos grêmios culturais. Foi também introduzida na Sociedade de Homens de Letras por Olavo Bilac, que elogiava seu estilo de tendência parnasiana.

Exaltação, seu primeiro romance, foi inicialmente publicado em folhetins no *Jornal do Comércio*, por solicitação de Araripe Júnior,²⁴⁸ que também prefaciou a terceira edição da obra, lançada em 1918. Nesse prefácio, escrito em forma de carta, Araripe elogia enfaticamente a originalidade da autora:

²⁴⁷ Adalzira Bittencourt, advogada, escritora e feminista, organizou um dicionário utilizando como critério a ordem alfabética do primeiro nome de mulheres intelectuais e notáveis do Brasil, bem como “senhoras nascidas em outras terras, mas que vivem ou viveram entre nós, assim como brasileiras natas que vivem ou viveram sempre no estrangeiro” (BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário biobibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969, p. 10). Esse é um registro importante da participação feminina na vida intelectual, artística e social do Brasil. Adalzira expõe a dificuldade encontrada em realizar esse tipo de trabalho, tanto pela escassez de informações biográficas, como pela dificuldade em conseguir fotografias. A autora afirma que essa não é uma obra de crítica, que este trabalho não mede nem compara valores, sendo, assim, “apenas um Dicionário” (p. 12). A intenção é que esses nomes não caiam no esquecimento com o rolar dos tempos e que esse estudo seja uma fonte honesta de consultas. Bittencourt completou apenas três volumes do dicionário, referentes às letras A e B. O terceiro e último volume, publicado em 1972, não foi concluído pela autora. Dentre inúmeros trabalhos, Adalzira Bittencourt publicou: *Mulheres e livros* (1948), *Antologia de letras femininas* (1948) e *A mulher paulista na história* (1954). Sua vasta obra mostra a sua preocupação com a causa da mulher e com a construção da memória feminina brasileira.

²⁴⁸ Tristão de Alencar Araripe Júnior foi escritor, crítico literário e advogado. Sua família foi uma das mais importantes do Ceará no século XIX. Primo de José de Alencar, sua obra literária iniciou-se ligada à ficção, porém tornou-se célebre no campo do ensaio, formando, com Sílvio Romero e José Veríssimo, a trindade crítica da época positivista e naturalista. Araripe Júnior é considerado, no bom e no mau sentido, padrinho de Albertina Bertha, uma vez que é ele quem escreve o primeiro registro sobre o romance-estreia da autora, *Exaltação*.

Ainda não me restabeleci da surpresa que me causou a *Exaltação*. Continuo a garantir que o seu livro será o mais vibrante dos romances publicados no último decênio. Salvo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, não conheço estilo mais percuciente. É esta a verdade que sustentarei na liça, com o valor de cavaleiro medieval.²⁴⁹

Na quinta edição do romance, publicada em 1922 e disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, encontra-se a carta que Araripe enviou ao *Jornal do Comércio*, recomendando a obra de Albertina para publicação:

Solicitando do *Jornal* a inserção, nas suas colunas de honra, dos dois capítulos do romance *Exaltação*, escrito por D. Albertina Bertha, o meu fim é chamar atenção para um dos talentos femininos que mais me tem impressionado. O romance *Exaltação*, no seu conjunto, apresenta, quer pela concepção, quer pelo estilo, qualidades extraordinárias. O poder descriptivo da autora tem um cunho singular e o colorido da paisagem exibe notas fulgentes que recordam a escola dos coloristas italianos, e, às vezes, o modo do pintor inglês Turner. Os dois trechos, que a autora me entregou, são talvez os que mais lhe agradam. A muitos leitores, porém, parecerão de uma abundância excessiva de adjetivação, devida quiçá à influência *dannuziana*. Há um lirismo insóbrio! Mas é preciso não perder de vista que essa parte do livro contém justamente o delírio das folias, as comunicações de amantes, vítimas de uma formidável intoxicação pelo amor; além de tudo instruídos, cultos e devorados pela ansiedade de realização de um tipo ético *ultra vires*. O *Jornal*, publicando esses fragmentos, não fará senão concorrer para que no horizonte das nossas letras desponte um astro de primeira grandeza.²⁵⁰

²⁴⁹ ARARIPE JR., apud STOCKLER, op. cit., orelhas.

²⁵⁰ Idem, apud BERTHA, Albertina. *Exaltação*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922.

A despeito disso, o livro *Escritoras brasileiras do século XX – v. II* registra uma informação equivocada sobre a recepção da obra.²⁵¹ Com base em dados de Fábio Luz publicados em 1927, e não acessíveis diretamente, Zahidé Muzart afirma que Araripe Júnior teria se posicionado contra a publicação do romance. No entanto, essa informação contradiz os documentos primários presentes nas edições do próprio livro, nas quais se comprova o entusiástico apoio de Araripe – o que o consagraria como verdadeiro padrinho literário de Albertina Bertha.

A estreia do romance mereceu, por parte dos críticos em geral, grandes elogios. Um crítico desconhecido, que também publicou no *Jornal do Comércio*, registra a sua opinião a respeito da autora e de *Exaltação*:

A senhora Albertina Bertha não é um temperamento banal. É uma escritora que revela, exprime, estampa estados de alma tão singulares, situações tão bizarras, sensações tão estranhas, que tudo no seu romance se ressente dessas anormalidades, e tudo, estilo, composição, contextura, tipos, fábulas, é ardente, vivaz, desequilibrado, fogoso, brilhantemente exótico e amorosamente bárbaro e sincero.²⁵²

Anna Ribeiro de Góes Bittencourt,²⁵³ entretanto, não partilhava da mesma opinião, publicando, no mesmo ano de

²⁵¹ MUZART, op. cit.

²⁵² JORNAL do Comércio, 24 fev. 1916, p. 2.

²⁵³ Anna Ribeiro de Góes Bittencourt nasceu em Sant'Anna do Catu, no município de Itapicuru (BA), em 1843, e faleceu em Salvador, em 1930. Escreveu romances, contos, crônicas e poesias, além de colaborar na imprensa local e participar ativamente da vida cultural e literária baiana. A partir de 1911, passou a escrever regularmente na imprensa católica (*A Paladina*, *O Mensageiro da Fé*, *A Voz da Liga das Senhoras Católicas*), adotando posturas críticas ao feminismo e defendendo os papéis sociais tradicionalmente reservados às mulheres, mas advogando, por outro lado, a igualdade da educação para ambos os sexos. Entre 1913 e 1920, publicou diversos artigos e

estreia do romance, a seguinte resposta ao prefácio de Araripe Júnior:

Não nego à autora deste livro um belo estilo; e sem dúvida cedendo à sedução desta beleza é que Araripe Júnior teceu-lhe o elogio pomposo que lhe serviu de batismo. Todos sabem a importância de um bom padrinho; muitas vezes é o fator de um brilhante futuro. [...] Pretende igualar *Exaltação* ao livro do infeliz Euclides da Cunha! Que injustiça! Colocar ao lado de uma obra de peso, útil, primorosamente elaborada, o produto funesto de uma imaginação exaltada!²⁵⁴

A aproximação entre *Exaltação* e *Os sertões* não parece cabível porque são obras muito diferentes e não podem ser examinadas com os mesmos critérios. Entretanto, a apreciação crítica de Bittencourt é muito severa, ela chega ao extremo de recomendar que as famílias de boa conduta moral não comprem o livro e não permitam que seus filhos o leiam. Percebemos, assim, um discurso preconceituoso e conservador, arraigado na moral e nos princípios da Igreja Católica.

Lima Barreto,²⁵⁵ em artigo publicado na *Gazeta de Notícias*, de 26 de outubro de 1920, comenta a respeito da obra e da

poesias na revista *A Voz*, fundada por Amélia Rodrigues. Colaborou também com jornais locais de grande circulação, como *A Bahia*, *Gazeta do Povo* e *Diário da Bahia*. Essas informações foram retiradas do Centro de Documentação e Informação Cultural sobre a Bahia (CEDIC). Disponível em <http://www.fcmariani.org.br/arquivo/br_fcm_ab.htm>. Acesso em 14 jun. 2009.

²⁵⁴ BITTENCOURT, op. cit.

²⁵⁵ Lima Barreto, crítico eminentíssimo, demonstrava grande interesse pelos escritores estreantes da época, tendo o costume de escrever comentários críticos sobre autores e suas obras. O autor de *Clara dos Anjos* recebia livros “às pencas, daqui e de acolá”, como ele mesmo afirma no artigo “Livros”, publicado na revista *Careta* (Rio de Janeiro, 12 ago. 1922). Nesse artigo, ele se justifica por não corresponder à ansiedade dos autores, dizendo que gostaria de “dar notícia” de todos os livros recebidos, porém, como tinha o intuito de “notificá-los honestamente”, lendo-os e refletindo sobre o que eles diziam,

personalidade de Albertina Bertha. Sobre a autora carioca, ele demonstra grande admiração em relação à sua educação refinada, porém tece um comentário, metafórico, deixando transparecer a sua opinião a respeito da limitação da escritora face ao universo restrito em que vive:

A Sra. D. Albertina Bertha é um dos mais perturbadores temperamentos literários que, de uns tempos a esta parte, têm aparecido entre nós. Muito inteligente, muito ilustrada mesmo, pelo seu nascimento e educação, desconhecendo do edifício da vida muitos dos seus vários andares de misérias, sonhos e angústias, a autora do *Exaltação*, com auxílio de leituras de poetas e filósofos, construiu um castelo de encantos, para o seu uso e gozo, movendo-se nele soberanamente, sem ver os criados, as aias, os pajens e os guardas. Do alto do seu castelo, ela percebe as casas dos peões e homens d'armas, lá embaixo, rasas como o solo, e só a flecha da igreja do burgo se ergue um pouco acima dele. Ela não lhe adivinha os obscuros alicerces robustos.²⁵⁶

Barreto aproxima a obra de Albertina Bertha às obras de grandes escritores da literatura universal, como Balzac e Maupassant, referindo-se ao anacronismo de *Exaltação* em sua feitura. Sobre *Exaltação*, Barreto diz:

Depois de Balzac, de Daudet, de Maupassant etc., o romance *Exaltação*, de Dona Albertina Bertha, na feitura, nos surge cheio de um delicioso anacronismo. Aparece-nos como uma novela de

não conseguia dar conta de todos. “Impressões de leitura” era como se intitulava a segunda parte do livro *Marginália*, publicado pela editora Mérito em 1953 (São Paulo). Esse título é do próprio Lima Barreto, pois foi ele quem deu início, no periódico carioca *A.B.C.* (1915-1934), a uma série de comentários sobre livros e autores. A coleção *Impressões de leitura*, publicada pela Brasiliense, é um somatório da segunda parte do livro *Marginália* e de diversas crônicas e artigos de jornais e revistas da época.

²⁵⁶ BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 117.

grande dama, linda e inteligente, para quem a existência só tem o merecimento, e mesmo é o seu principal fim o de determinar o amor de um casal, senão de condição real, mas suficientemente principal.²⁵⁷

Almachio Diniz, em *Meus ódios e meus afetos*,²⁵⁸ publicado em 1922, faz uma bela interpretação do romance *Exaltação*. Parece que a autora faz parte de “seus afetos”, uma vez que Diniz enaltece o romance e, em especial, a sua personagem principal, Ladice. As ideias de Diniz confluem com a nossa, que é colocar *Exaltação* numa linhagem da introspecção, pois o crítico traz à luz características referentes à expressão da subjetividade, aproxima a objetividade profunda da apresentação da consciência da personagem principal aos líricos, observando que ambos mergulham no eu profundo. Diniz afirma:

A figura de Ladice tem uma objetividade profunda, *a que só atingem*, no dizer de René Gilouin, os líricos, porque eles, nas suas criações, se *aprofundam a si próprios*. A autora tem tanto a ambição de amar, quanto a sensibilidade artística de exteriorizar a sua paixão ardorosa. A unificação da vida interior de Ladice não é um artifício, não é um *métier*. Sentem-se ali uma base sólida para a atividade passional de todo o romance.²⁵⁹

Entretanto, Diniz aproxima também a figura da personagem com a da autora: “A Guiar-nos pela doutrina de Charles Lalo, em Ladice deveremos compreender toda a alma da escritora Albertina Bertha”.²⁶⁰ E encerra sua avaliação crítica

²⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 118.

²⁵⁸ DINIZ, Almachio. *Meus ódios e meus afetos*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1922.

²⁵⁹ Idem, *ibidem*, p. 132 (grifos nossos).

²⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 134.

num estado de entusiasmo muito parecido ao de Araripe Júnior, afirmando:

Não tem Albertina Bertha, como teve Madame de Noailles, a avareza das confidências amorosas. Ela tem a prodigalidade das confidências. A tudo confia a sua paixão. E o seu estilo, recheado de frases rubras, não é mais do que a exuberância de seu *sensualismo psíquico*. Encarnou em Ladice a mulher feita para amar e que nunca foi amada pondo-a no sítio de três falsos amores: o legal, pelo casamento, o receoso, pela covardia mesquinha do amante preferido, e o ocasional, pelo homem que se valia das ocasiões, para explodir o desejo, recuando como um artista de farsa ou melodrama. Ladice nasceu para as agitações do coração. [...] Depois disto, – “Exaltação” – só pode ter sido um *romance sentido*, porque o *métier* não produz, apesar dos seus senões de forma a que não me ative, *obras verdadeiras como esse romance é*.²⁶¹

Alzira Freitas Tacques, em *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*,²⁶² também exalta a figura de Albertina Bertha, em estilo eloquente e enfeitado a fim de suprir a carência de dados biográficos da autora:

Albertina Bertha já não pertence a este mundo. Integrou-se às rosas, às orquídeas, aos jasmins que tanto exaltou em livros magistrais, e o seu espírito talvez hoje se abebere, no infinito, em outros mananciais de beleza e de requinte. Essa grande amorosa em cujo coração palpitavam todas as convulsões e êxtases da natureza, em cujas artérias a seiva purpúrea espadananava em lavas de Vesúvio, em cujo temperamento explodiam tempestades ignívomas de sol, fechou por fim os olhos ávidos,

²⁶¹ Idem, ibidem (grifos nossos).

²⁶² TACQUES, Alzira Freitas. *Perfis de musas, poetas e prosadores brasileiros*. Porto Alegre: Thurmann, 1956, v. I.

lassos de volúpia dos múltiplos extremos, para as maravilhas do universo, para o colorido das manhãs e dos crepúsculos.²⁶³

Tudo o que temos é a impressão pessoal de Alzira Tacques sobre a escritora carioca e, um pouco, sobre seus romances. O comentário é desenvolvido em meia página, repleta de adjetivos, e, ao longo de uma página e meia, Tacques transcreve o final do romance *Exaltação*. É interessante observar que Tacques reconhece o choque das oposições na obra de Albertina Bertha, bem como a ansiedade e a aflição oriundas das contradições oscilantes:

Dificilmente no Brasil se encontrará uma escritora que sobrepuje em violência e suavidade, em ternura e força tumultuária à autora de *Voleta* e *E ela brincou com a vida*. Seu romance vitorioso *Exaltação* é a obra-prima, o ponto culminante de sua carreira artística, a joia máxima jamais burilada por gênio de mulher em plagas brasileiras.²⁶⁴

Albertina Bertha aparece na quinta parte da antologia organizada por Tacques, intitulada *Poetisas e escritoras desaparecidas*, dado importante para nossa análise referente às sombras e aos esquecimentos nas histórias da literatura. A bisneta Beth Stockler reclama do desaparecimento da escritora carioca no mercado editorial: “Depois que morreu, seus livros foram aos poucos sumindo do mercado. O seu valor ficou cruelmente no esquecimento que este mundo moderno nos impõe com uma novidade obrigatória a cada segundo”.²⁶⁵

Dentre todas as obras que consultamos, isto é, dicionários, antologias, dissertação, tese, artigo, entrevista, publicações em jornais e revistas, livros de crítica e de impressões de leitura, a

²⁶³ Idem, *ibidem*, p. 692.

²⁶⁴ Idem, *ibidem*.

²⁶⁵ STOCKLER, op. cit., orelhas.

escassez de dados inéditos sobre a escritora Albertina Bertha é comum em muitos deles. Há, principalmente nos dicionários e nas antologias mais atuais, uma inesgotável repetição de informações que dão notícia sobre a autora, porém não se renovam e não acrescentam muito o trabalho anterior. Inclusive, quando há um equívoco da parte de uma primeira publicação, esse equívoco corre o risco de ser repetido pelas posteriores. Entretanto, desde o dicionário de Adalzira Bittencourt, já se obteve uma evolução no que se refere aos dados biográficos da autora, como os anos de nascimento e de morte. O acesso a um retrato da autora também é uma tarefa (quase) impossível, a única fotografia, pequena e de péssima resolução, à qual tivemos acesso, encontra-se no dicionário de Adalzira Bittencourt, que lamenta a dificuldade no trabalho de resgate da biografia de escritoras.²⁶⁶

Albertina Bertha hoje, ou há algum tempo, se encontra no perfil das “escritoras desaparecidas”, conforme Alzira Tacques categorizou muito bem. Porém, em sua época, finalzinho do século XIX e início do século XX, a escritora atingiu uma popularidade notável. Primeiro, pela recomendação de seu padrinho Araripe Júnior para a publicação de *Exaltação* no *Jornal do Comércio*. André dos Santos²⁶⁷ observa que “a apresentação de Albertina Bertha pelas mãos de Araripe Júnior contribuiu consideravelmente para a sua estreia”, mas ressalta que esse fato não justifica o sucesso da autora, defendendo, assim, que *Exaltação* despertou o interesse do público-leitor.

²⁶⁶ Graças ao nosso contato recente com a bisneta Beth Stockler, conseguimos acesso a inúmeras fotos, manuscritos e objetos pessoais da escritora, o que nos ajudará a mudar o estado atual dos estudos literários brasileiros, uma vez que pretendemos divulgá-los na reedição do romance *Exaltação*.

²⁶⁷ SANTOS, André Luiz dos. *Caminhos de alguns ficcionistas brasileiros após as Impressões de leitura de Lima Barreto*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 86.

Segundo dado que comprova a popularidade de Bertha é o número de (re)edições de seu romance-estreia: publicado em 1916, ele alcança a casa da sexta edição em 1931, o que nos permite afirmar que *Exaltação* foi lido na sua época.

Terceiro, a recepção da obra pelo público, tanto para o bem quanto para o mal. Exemplo disso é o artigo contra a leitura da obra, escrito por Anna Ribeiro de Goés Bittencourt, mencionado anteriormente. É interessante observar a agitação cultural causada por Albertina Bertha, que, considerada uma autora com temática audaciosa, e mesmo vítima de um comentário desagradável realizado pela católica Anna Bittencourt, tem o seu sucesso devidamente reconhecido. Eis a apreciação de Bittencourt:

Ouvindo falar do grande sucesso do romance *Exaltação* de Albertina Bertha, desejei conhecê-lo porque sempre me desperta interesse a notícia de que uma patrícia minha, transpondo o círculo de prazeres e frivolidades mundanas, em que as mais das vezes se encerra a mulher brasileira, ainda as possuidoras de um talento cultivado, oferece aos cultores das letras os produtos de sua inteligência e saber.²⁶⁸

Quando não era vítima de comentários preconceituosos e de discursos religiosos moralistas, Albertina Bertha recebia críticas elogiosas, que destacavam o seu estilo, o seu perfil psicológico e a sua refinada educação, que formou seu vasto conhecimento em filosofia e estética. Beth Stockler tece um comentário elogioso acerca da produção literária da bisavó estimada:

Seus livros falavam em mulheres fortes, emancipadas, posicionadas... mulheres que amaram muito, sendo fiéis a elas mesmas e não tão fiéis a seus maridos... Mulheres que não

²⁶⁸ BITTENCOURT, op. cit., p. 91.

tinham medo da luta, mulheres – mães, profissionais, mulheres no melhor desta palavra – Grandes Mulheres!

O universo feminino era descrito e analisado com a sabedoria e compreensão que só mesmo uma mulher especial poderia fazê-lo. Podia falar dele com segurança de quem dedicou seu tempo para se descobrir, aceitar e amar antes de tudo...

Neste conhecimento de si mesma, abriu seu campo para dissecar, da melhor forma, a alma feminina e poder exaltá-la.²⁶⁹

Há casos, também, como o de José Brito Broca,²⁷⁰ que, em *A vida literária no Brasil – 1900*, faz um comentário sobre a estreia da autora. Broca, ao tecer um comentário sobre Araripe Júnior, reconhece nele um grande crítico da época, autor de artigos diferenciados pelo seu caráter de ensaio. Dessa forma, atribui o êxito da estreante Albertina Bertha, bem como de Agripino Grieco, à autoridade da crítica de Araripe Júnior:

Se não foi propriamente o “descobridor” de Agripino Grieco, como já se disse, pois só se manifestou favoravelmente sobre o livro de versos deste último, *Ânforas*, em 1910, depois de artigos elogiosos de Medeiros e Albuquerque e João do Rio, consolidou, sem dúvida, o êxito do estreante com a autoridade de sua crítica. Mas foi, certamente, quem lançou Albertina Bertha, enviando capítulos do romance *Exaltação* para serem publicados no *Jornal do Comércio* acompanhados de uma carta a Félix Pacheco, na qual louvava entusiasticamente os méritos da obra [...]. E o romance editado em 1916 com prefácio do próprio Araripe Júnior, teve a saudá-lo um coro de louvores, de que Antônio Torres foi um dos poucos a destoar.²⁷¹

²⁶⁹ STOCKLER, op. cit., orelhas.

²⁷⁰ BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

²⁷¹ Idem, ibidem, p. 245.

O nome de Albertina Bertha aparece em “Vinte e cinco anos de crítica militante”, crônica de Brito Broca publicada no *Correio da Manhã* em 7 de abril de 1957, também ligado à figura de Araripe Júnior, sempre marcada por uma perspectiva positiva e exaltada por Broca pela sua atuação de crítico. Contudo, nesse breve comentário, Broca deixa transparecer sua opinião a respeito da estreante, referindo-se a uma possível “descaída incompreensível” do responsável pelo “aparecimento” de Albertina Bertha:

Araripe Júnior, possuindo serenidades nos julgamentos e sendo capaz de nos dar estudos admiráveis, como os que se encontram perdidos nas coleções do *Novidades*, sobre *O Ateneu* e o Romance Psicológico, tinha descaídas incompreensíveis, elogiando rasgadamente *A Carne*, de Júlio Ribeiro, e vendo, mais tarde, no romance de Albertina Bertha, *Exaltação*, uma obra-prima, chegando a comparar o estilo da autora ao de Euclides da Cunha.²⁷²

Em outra crônica, “João do Rio e a crônica política”, publicada no jornal *A Manhã* em 18 de dezembro de 1949, Brito Broca comenta sobre as influências das leituras de Nietzsche no perfil de João do Rio e afirma que essas leituras se tornaram moda literária no Brasil de 1900 a 1915, ressaltando que foi nessa época que Albertina Bertha “fizera uma famosa conferência sobre o autor de *A vontade de poder*”.²⁷³ É importante mencionar essas aparições de Albertina Bertha nas crônicas de Brito Broca, pois revelam a fama da autora, tanto pela publicação de *Exaltação* como pelo seu notável estudo sobre

²⁷² Idem. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. São Paulo: UNICAMP, 1991, p. 230.

²⁷³ Idem, ibidem, p. 245.

Nietzsche, suas famosas conferências que posteriormente foram publicadas nos livros de ensaios (*Estudos*).

Não podemos ignorar, ainda, a questão da mulher no final do século XIX, confinada aos limites do espaço doméstico, distante da vida pública, e as dificuldades que enfrenta ao longo da história na tentativa de ser considerada escritora e integrar o cânone literário. É interessante observar o levantamento que Duarte²⁷⁴ faz sobre as histórias de mulheres que ficaram à sombra do cânone literário e artístico, o que inclui os campos da literatura, música e artes plásticas – como a primeira esposa de T. S. Eliot, Vivien Haigh Eliot, que afirmava a autoria de vários poemas incluídos em *The Waste Land* e que também escrevia sob o pseudônimo de Fanny Marlowe. O desfecho da Sr^a. Eliot foi num manicômio britânico, internada pelo próprio marido, que justificava a sua decisão pela “instabilidade emocional” da esposa. Ou ainda, a irmã de Balzac, Laure Surville, que contribuía com ideias e temas para o irmão famoso e teve alguns de seus contos “reescritos” e publicados sob autoria de Balzac. Na música, Robert Schumann incorporava as partituras da pianista Clara Wieck. E, nas artes plásticas, temos o famoso caso de Rodin, que se apropriou de alguns trabalhos de Camille Claudel,²⁷⁵ sua aluna e amante, que, mais tarde, foi considerada louca e internada num asilo. Dessa forma, Duarte expõe a

²⁷⁴ DUARTE, op. cit, 1997, p. 53-55.

²⁷⁵ Sobre Camille Claudel, cf. a tese de doutorado em História, *Dossier Camille Claudel*, de Jacques Cassar, professor de História na França. O estudioso pesquisou, durante doze anos, nas bibliotecas, museus e arquivos da família Claudel, tendo acesso a cartas (entre Camille e o irmão Paul Claudel, Camille e Rodin, Camille e sua família, Camille e seus amigos, além das que Camille escreveu no asilo para a mãe, o irmão e a irmã Louise), documentos e artigos da imprensa. Há também o filme francês, de 1989, *Camille Claudel*, que relata a vida da escultora. O filme conta com a direção de Bruno Nuytten e a participação de Isabelle Adjani como Camille e de Gérard Depardieu como Rodin.

dificuldade de autoria feminina na história da produção artística mundial, bem como a impossibilidade de reconhecimento por parte de um cânone estabelecido a partir de obras prioritariamente escritas por homens.

Reconhecemos na produção artística de Albertina a inadaptação ao mundo e seus valores, as angústias e dúvidas em relação ao sentido da existência, a defesa da mulher como indivíduo social, o grito de liberdade e o questionamento acerca da condição feminina na sociedade. De acordo com Maurício Silva,²⁷⁶ uma das principais virtudes da escritora é

o tratamento diferenciado dado à temática da libertação feminina. Numa época em que a mulher padecia de limitações nos mais elementares diretos do ser humano, Albertina Bertha toma as dores da minoria de que fazia parte e coloca sob suspeição todos os mais empedernidos preconceitos em relação à mulher vigentes na época.²⁷⁷

Silva considera Albertina Bertha uma autora intersticial, uma vez que ela foge às marcas recorrentes do período em que vive, ou seja, a *Belle Époque* correspondente às duas primeiras décadas do século XX no Brasil. A estética intersticial é, para o pesquisador, aquela “estética do insólito, do improvável, da liberação artística”,²⁷⁸ e Silva refere-se à Bertha no período do pré-modernismo brasileiro como uma autora pertinente a essa estética, destacando-se pela sua “inesperada originalidade”.²⁷⁹ Ele observa que Albertina aborda, “com veemência e coragem,

²⁷⁶ SILVA, Maurício. Narrativas intersticiais no pré-modernismo brasileiro. *Tuiuti: Ciência e Cultura*, Curitiba, n. 23, FCHLA 3, p. 199-210, out. 2001. Disponível em <<http://www.utp.br/tuiuticienciaecultura/FCHLA/FCHLA%202023/PDF/art%202012%20-%20narrativas%20intersticiais.pdf>>. Acesso em 2 jul. 2008.

²⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 206.

²⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 202.

²⁷⁹ Idem, *ibidem*.

a temática do papel desempenhado pela mulher na sociedade. Chega a colocar sob suspeição o casamento, uma das tradições sociais e familiares mais intocáveis na época".²⁸⁰

Sendo assim, é através dessa visibilidade que trazemos (pretensiosamente) Albertina Bertha, sobretudo a escritora, à luz dos discursos críticos e literários brasileiros, reconhecendo, em sua obra, a devida importância para os estudos sobre a formação do romance de introspecção no Brasil. Albertina estabelece diálogos com a literatura universal, com a mitologia grega, também com a filosofia, a metafísica e a estética, e traz, nos seus romances, técnicas de apresentação da consciência do sujeito que estarão presentes nas narrativas modernas de exploração da subjetividade que, hoje, são canônicas.

Pesquisar e escrever sobre Albertina Bertha tem sido uma descoberta que vivenciamos a cada nova etapa vencida, a cada dado biográfico do registro na imprensa periódica encontrado, a cada nova relação que sua obra literária nos permite estabelecer. Privilegiar o estudo sobre Albertina Bertha é dar visibilidade a uma autora que hoje está à sombra da crítica e dos estudos literários, uma autora de suma importância para a história da literatura de introspecção no Brasil, uma vez que demonstra, no seu processo criativo, uma preocupação com o uso de novas técnicas narrativas de revelação da vida interior. As angústias e as inquietações existenciais de suas personagens mostram a repercussão da sociedade no sujeito, a representação de uma época e de uma sociedade, criticamente analisada pelo olhar feminino de suas protagonistas.

²⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 204.

A presença de Nietzsche na produção intelectual e literária de Albertina Bertha

Albertina Bertha foi educada por uma professora alemã, cuja influência transparece nas constantes referências à cultura germânica em sua obra – de literatura e filosofia a música clássica. Segundo Eleutério,²⁸¹ “a preceptora foi de importância vital para sua formação e é lembrada nos romances de Albertina”. A figura paterna, um intelectual, também desempenhou um papel decisivo: além de proporcionar uma educação refinada, foi ele quem mais a incentivou a ler e escrever.

Em 1914, Albertina proferiu uma palestra sobre Friedrich Nietzsche no Salão Nobre do *Jornal do Comércio*. Anos mais tarde, o texto foi incorporado ao livro *Estudos*, publicado em 1920. A conferência teve ampla repercussão na imprensa carioca, e o nome de Albertina Bertha passou a ser frequentemente associado ao do filósofo alemão.

Em uma homenagem promovida pela Campanha Nacional de Aviação ao filósofo, um dos quatro aviões de treinamento doados recebeu o nome de Frederico Nietzsche e foi batizado por sua madrinha, a escritora Albertina Bertha. A edição d’*O Jornal* de 29 de janeiro de 1949 traz uma fotografia da cerimônia, em que Albertina aparece cercada por familiares, empunhando uma garrafa de champanhe que espalha sobre a hélice da aeronave – gesto carregado de simbolismo.²⁸² Em pleno espaço público, uma mulher intelectualmente reconhecida presta homenagem a um dos pensadores mais controversos da modernidade, rompendo com os papéis femininos convencionais e reafirmando sua trajetória singular como

²⁸¹ ELEUTÉRIO, op. cit., p. 209-210.

²⁸² Todas as notícias mencionadas neste texto podem ser acessadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.

escritora e intelectual. A solenidade, presidida pelo senador Salgado Filho e prestigiada por diversas figuras ilustres, evidencia o reconhecimento público e o prestígio que Albertina Bertha alcançara como intelectual e escritora:

Esse aparelho foi batizado pela escritora patrícia sra. Albertina Bertha, filha do conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira e viúva do sr. Alexandre Stockler Pinto de Menezes, um dos grandes propagandistas da República. Antiga colaboradora dos “Diários Associados”, a sra. Albertina Bertha surgiu na literatura brasileira com o romance *Exaltação*, verdadeiro sucesso de livraria, que marcou época na história literária brasileira. Poucos escritores tiveram uma estreia tão auspíciosa e marcante como a de *Exaltação*, que consagrou definitivamente sua autora como uma das legítimas expressões da literatura contemporânea. Outros romances, como *Voleta* e *E ela brincou com a vida*, solidificaram o prestígio da escritora que foi madrinha do “Frederico Nietzsche” no “meeting” aviatório, e que publica ultimamente uma série de “estudos” já em seu segundo volume.²⁸³

Após batizar o avião, derramando-lhe na hélice “o simbólico champanhe”, Albertina Bertha “pronunciou o aplaudido discurso” sobre Nietzsche. A seguir, reproduzo um breve trecho desse discurso:

Este filósofo, eminência do Esteticismo e da Solidão, como todos os fulgores aristocráticos das sensações fortes e todas as virtudes proibidas à mediocridade, ambicionava a grande pausa na beleza e a demência branca dos ascetas. Ele reclamava com tenacidade e entusiasmo outros apogeus, outras eternidades sem deuses, sem recompensas, sem venturas derradeiras, e idealizou o super-homem, essa entidade quase divina que transmuta a sensualidade em ebriezas transcendentais, onde paixões infrenes, o bem, o mal, se agitam, o grande estilo domina, e a vontade se

²⁸³ O JORNAL, Rio de Janeiro, ed. 8.821, 29 jan. 1949.

torna flexuosa, solta de todas as correntes passadas. Imagem de si mesmo, apresenta os característicos que lhe assinalavam a sensibilidade doentia, a dignidade, o orgulho, as excelências de uma mentalidade egrégia, possuída do instinto heleno, essa esteidência magnífica da vida. Nietzsche se deificava, gozava de si em erguendo um mundo de ideias e de observações que se estiram à guisa de uma surpresa dionisicamente intelectual na imaginação e no espírito de todos nós.²⁸⁴

No ano seguinte à conferência sobre Nietzsche, Albertina Bertha ministrou outra palestra de assunto diferente, porém foi lembrada pelo sucesso da anterior:

Inaugurou-as, fazendo um admirável estudo da psicologia d'*A Criança*, a eminent escritora Albertina Bertha, que, na brilhante série do ano passado, encantou o mundo literário e surpreendeu os círculos femininos com um ensaio, verdadeiramente notável, sobre Nietzsche.²⁸⁵

Além de um capítulo específico sobre Nietzsche, transcrição da conferência, são frequentes, na obra de Albertina Bertha, epígrafes do filósofo, em francês. Em *Estudos*,²⁸⁶ a epígrafe é do livro *Assim falou Zaratustra*: “Ô mon âme, j’ai enlevé de toi toute obéissance, toute genuflexion et toute servilité”.²⁸⁷ *Exaltação* inicia-se com duas epígrafes, a primeira de *Assim falou*

²⁸⁴ BERTHA, Albertina, *O Jornal*, op. cit.

²⁸⁵ CARETA, Rio de Janeiro, n. 374, 21 ago. 1915.

²⁸⁶ *Estudos* é composto por 1. Nietzsche; 2. A criança; 3. A mulher na guerra; 4. Notas de filosofia: indução, princípio de causalidade; 5. Estética contemporânea; e 6. O romance (a sua evolução).

²⁸⁷ “Ó minha alma, eu tirei de ti toda obediência, toda genuflexão e toda servilidade” (tradução nossa).

*Zaratustra – “En vérité, pareil au soleil, j'aime la vie et toutes les mers profondes”²⁸⁸ – e a segunda de *A vontade de poder*:*

*Thèse: tout ce qui est considéré comme bien, c'est le mal d'autrefois que l'on a asservi. Mesure: plus sont grandes et redoutables les passions qu'une époque, un peuple, un individu, peuvent se permettre parce qu'ils peuvent s'en servir comme de moyens, plus leur culture se trouve à un niveau élevé. Plus un homme est mediocre, faible, servile et lâche, plus il fera de mal: chez lui le royaume du mal est le plus étendu. L'homme le plus bas verra partout le royaume du mal (c'est-à-dire de ce qui lui est interdit et hostile).*²⁸⁹

Nos capítulos IX e X do romance, duas epígrafes de Nietzsche, igualmente em francês: “*L'âme noble prend comme elle donne, par un instinct d'équité passionnée et violent qu'elle a au fond d'elle-même*”²⁹⁰ e “*Ce qui se fait par amour se fait toujours por delà le bien et le mal*”.²⁹¹

Exaltação é o romance de estreia da autora carioca, publicado em 1916, e apresenta uma protagonista inconformada com o papel atribuído à mulher e com a hipocrisia e o preconceito da sociedade. Ladice quer abolir os costumes arraigados na ignorância, quer uma sociedade em que a inteligência da mulher

²⁸⁸ “Na verdade, assim como o sol, eu amo a vida e todos os mares profundos” (tradução nossa).

²⁸⁹ “Tese: tudo aquilo que é considerado como bem é um antigo mal que foi domado. Medida: quanto maiores e mais temíveis são as paixões que uma época, um povo ou um indivíduo podem se permitir — porque sabem usá-las como meio —, tanto mais elevada lhes será a cultura. Quanto mais mediocre, fraco, servil e covarde o homem, mais ele fará o mal: nele, o reino do mal é mais vasto. O homem mais vil verá o reino do mal em toda a parte (isto é, verá como mal tudo aquilo que lhe é interditado e hostil)” (tradução nossa).

²⁹⁰ “A alma nobre toma como dá, por um instinto de equidade apaixonado e violento que traz em si mesma” (tradução nossa).

²⁹¹ “Tudo o que se faz por amor se faz sempre para além do bem e do mal” (tradução nossa).

possa ser reconhecida, dando-lhe a oportunidade de interagir ao nível dos homens. Voz dissonante na *Belle Époque* brasileira, Albertina Bertha criticou a condição feminina de seu tempo e demonstrou inconformismo com a sociedade patriarcal; defendeu a educação das mulheres; escreveu romances com ousadia temática em temas-tabu, como o adultério e o desejo feminino; viu a leitura de seus romances proibida na própria família; foi considerada corruptora de costumes por vozes conservadoras. Entretanto, e talvez por isso, viu o sucesso – e as seis reedições – de seu primeiro romance.

O excerto a seguir apresenta o diálogo entre Ladice, personagem transgressora, e sua prima Dinah, protótipo da mulher pura e bem-comportada. Dinah é passiva e obedece ao *status quo*. Ladice sente-se inconformada com a “trilha comum” que espera das mulheres um comportamento sem inclinações e opiniões. O caráter transgressor da protagonista é associado à forma como ela fora educada, às leituras clássicas e fortes:

- Como me irrita essa tua passividade, aprendida em um convento. Aqui, em casa, esqueceu-se de que sou mulher... Querem-me sem inclinações, sem opinião, igual a todos. Meu Deus! É preciso que eu siga a trilha comum, que diga *sim*, após o *sim* de toda uma geração, que tenha o pensamento que vinte mil cérebros já elaboraram...
- Bem se vê que foste educada por uma estrangeira protestante; se soubesses mais de religião, não serias assim... Há instantes em que me fazes medo — observou sua prima timidamente.
- É simplesmente efeito de uma natureza tropical e de leituras clássicas, fortes. Qu’importa, Dinah, que seja a primeira a rasgar os preconceitos e as hipocrisias? Querida, tudo evolui. Mulher hoje é espírito até nos gestos; é brevíario dos deuses, entendes?²⁹²

²⁹² BERTHA, Albertina. *Exaltação*. Org. Anna Faedrich. Porto Alegre: Gradiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2015, p. 20 (grifos no original).

Por reconhecer a hipocrisia da sociedade, sente-se em desacordo com os preceitos desta e quer ser livre, agir de maneira fiel às suas vontades. A ousadia do romance está presente sobretudo nos encontros dos amantes Ladice e Teófilo. Ambos são casados, mas se apaixonaram e se encontram, de forma clandestina, para a realização do amor:

— Não te deixarei partir, ficarás aqui comigo, ao meu lado, não, nunca mais me abandonarás... Nunca mais... — Dizendo isso, ele apertava-a loucamente, cingia-a com os braços, numa exaltação extraordinária.

Ladice, ainda vencida pela veemência de sua sensibilidade, não podia falar, e retribuía esses excessos de amor com afagos lentos, com beijos longos, deliciosos, que nunca acabavam, beijos ardentes que deixavam, de cada vez, um pouco de seu coração, de sua alma, de sua ternura. [...] Ladice, ao seu lado, como uma grande sombra, ninava-o, cantava baixinho, apertava-o, rosto contra rosto, beijava-lhe silenciosamente, pausadamente, o canto dos olhos, das orelhas, os cílios, os cabelos, espalmava-lhe as mãos pelo dorso, como se este gesto quisesse abrangê-lo por inteiro, absorvê-lo em si.²⁹³

Além das referências explícitas a Nietzsche nas epígrafes, é possível encontrar algumas noções nietzschianas ao longo de *Exaltação*. O narrador menciona a noção de rebanho – “*le troupeau de Nietzsche*”, chamando atenção para o diferencial da personagem-protagonista:

Essas pessoas caminhavam sempre sem parar, como que perfazendo um dever, uma obrigação; umas atrás das outras, enfileiradas, cabisbaixas, inexpressivas, de uma docilidade autômata e enervante que até fazia lembrar de “*le troupeau*” de Nietzsche. Ladice, no meio d’esse povo, que antes parecia um rebanho tranquilo e pacífico, via a sua superioridade aumentar,

²⁹³ Idem, ibidem, p. 143-144.

duplicar, elevar-se. Tinha consciência de trazer em si faculdades divinas, fragmentos de transcendência, culminâncias, valores extraordinários...²⁹⁴

Na sequência, aparece a noção de “eterna quietude” proferida por Ladice. Nesta passagem, a personagem está com o seu amante, Teófilo, planejando uma possível viagem do casal apaixonado a Petrópolis, onde finalmente estariam sozinhos:

No dia seguinte a Senhora de Assis participou a Teófilo a próxima viagem de seus pais a Europa e a sua projetada ida para Petrópolis.

— Lá nesse cenário maravilhoso estaremos acima de todas as coisas, seremos o nosso próprio céu, o nosso campanário azul, a nossa eterna quietude, como bem diz Nietzsche...²⁹⁵

Em outra cena, Ladice cita Nietzsche novamente. Trata-se de uma passagem em que ela está com o primo enciumado, João Dalmada. Ele é um dos inúmeros homens que aparecem no romance com interesse na jovem. Quando soube que Ladice estava apaixonada por outro, passou dos galanteios a conselhos moralistas para a prima:

— O que te falta é mais coerência, mais senso, mais reflexão, mais sinceridade...

Ladice não se zangou, atribuiu essa censura ao rancor do sexo, ou quiçá, ao despeito e, cheia de hilaridade, replicou:

— Se eu fosse assim, deixaria de ser a mulher que tanto aprecias. Nietzsche diz que o nosso maior encanto repousa justamente nesses defeitos... Ele nos não concebe sem a mobilidade das paixões... — E a sua boca abrindo-se para o riso mostrava pétalas de jasmins.

²⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 128 (grifos nossos).

²⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 154.

— Deixemos o filósofo alemão e as suas teorias... A senhora casada deve ser modesta, simples, retraída... Deve-se abster-se de tudo...²⁹⁶

É possível relacionar essa passagem do romance com o que Albertina escreveu no ensaio sobre Nietzsche, sobretudo à “vingança de um despeitado” e às “chicotadas de quem nunca foi amado”, reações similares entre o primo enciumado e Nietzsche:

Nietzsche não teve de nós outras, mulheres, uma opinião cabal, exata; apenas beirou a realidade da nossa estrutura moral. As suas referências são sombras ocas, ironias para provocar o sorriso, ou, talvez, vinganças de despeitado, floração de mau humor... são chicotadas de quem nunca foi amado, de quem nunca recebeu o carinho, a meiguice, a febre de uma mulher de espírito e beleza. [...] quer-nos mentirosas, ignorantes, sem profundezas de engenho, apenas *uma gata perigosa e bela*, para a sedução do homem... entretanto, as duas únicas mulheres que amara, eram duas intelectuais, dois seres de mistério e de contradições magníficas.²⁹⁷

Estudos (2^a série, 1948)²⁹⁸ apresenta epígrafe de Nietzsche, de *Assim falou Zaratustra*: “*Je porte en moi cette joie du chercheur, cette joie qui pousse la voile vers l'inconnu, s'il y a dans ma joie une*

²⁹⁶ Idem, *ibidem*, p. 166.

²⁹⁷ BERTHA, Albertina. *Estudos*: 1^a série. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1920, p. 28 (grifos no original).

²⁹⁸ Composto por dez capítulos: 1. Walt Whitman; 2. Psicologia e moral social; 3. Psicologia existencialista; 4. Psicologia aplicada; 5. Psicologia do artista (Influência de Bergson); 6. Carta do prof. R. Poirier, da Sorbonne; 7. Kant e a sua filosofia; 8. (Fausto) Goethe; 9. Como tornamo-nos interessantes; e 10. Lord Byron.

joie de navigateur".²⁹⁹ Neste segundo livro de ensaios, não há um capítulo especial para Nietzsche; entretanto, ele é mencionado nos ensaios, a título de comparação com outros filósofos. No capítulo 7, "Kant e a sua filosofia", Albertina Bertha afirma estudar Kant em homenagem a seu pai, o conselheiro Lafayette:

Em escrevendo sobre KANT estava em Papai (Cons. Lafayette) a me recordar vivamente do entusiasmo, da admiração, estima e respeito que tributava a esse filósofo de nítidas afinidades com ele: ambos profundos e graves se bastavam a si mesmos, ambos de sumo e raro engenho eram donos de uma cultura excessivamente vasta e sólida.

Estudei KANT em homenagem ao Papai, o primeiro que em mim incutiu, por esse sábio, uma exaltação eterna.³⁰⁰

Bertha aproxima Kant de Nietzsche, fazendo uma espécie de análise comparada entre os dois filósofos:

KANT, NIETZSCHE – e estremecemos diante dessa aproximação. Que há em o filósofo de Königsberg que me traz a Nietzsche? Será porque o amo demasiadamente como pensador e analista que me ensinou a desvendar as visagens, inumeráveis da vida, e a me apossar dos aspectos os mais complexos da humanidade?

KANT, NIETZSCHE – sinto a diferença incisiva que os separa, diferença não só temperamental como espiritual. KANT exclama – arranca as paixões e triunfarás. NIETZSCHE responde – Espiritualiza-as. Sem a ebriez, a tua alma de artista se contrairá.³⁰¹

²⁹⁹ "Carrego em mim essa alegria do pesquisador, essa alegria que impulsiona a vela rumo ao desconhecido, se há, na minha alegria, uma alegria de navegador" (tradução nossa).

³⁰⁰ BERTHA, op. cit., 1948, p. 211.

³⁰¹ Idem, ibidem, p. 209.

No capítulo 5, ao analisar Bergson, Bertha faz novas comparações, sendo Nietzsche o filósofo mais citado pela escritora em toda a sua obra:

BERGSON evidencia uma forte propensão para permutar valores e atribuições, tem por hábito repudiar ou transmutar sem necessidade interpretações e denominações já consagradas e sancionadas pela Filosofia. Ao tratar do absoluto, dissolve-lhe a reverência excelsa de ser uno, imutável, todo-poderoso e proclama-o “movimento”, “princípio interno” das coisas, “consciência”. [...] Não entretém como NIETZSCHE a preocupação de distinguir “elite do rebanho” com os respectivos privilégios e concessões, volve-se para todas as classes, reclama uma agremiação de estetas, de pessoas arrogantes e cultas. [...] BERGSON não pertence à classe dos homens subterrâneos de que nos fala NIETZSCHE.³⁰²

Da mesma forma, é possível rastrear inúmeras epígrafes e referências a Nietzsche nos romances *Voleta* e *E ela brincou com a vida*. Se a leitura que Albertina Bertha faz de Nietzsche é adequada ou equivocada, não sou apta a avaliar por não ser da área de Filosofia, muito menos especialista em Nietzsche. Minha intenção neste artigo, como leitora de Nietzsche e de Albertina Bertha, foi apresentar: (i) a escritora Albertina Bertha, integrante da minha pesquisa sobre literatura de autoria feminina na *Belle Époque* brasileira; (ii) como Nietzsche é uma figura central em sua vida e obra.

São muitas referências ao filósofo. Elas aparecem excessivamente nas epígrafes de todos os livros de Albertina Bertha; nas falas dos personagens literários, que citam o filósofo, fazem alusão às noções nietzschianas e incorporam a sua teoria no modo de viver; na conferência proferida em 1914,

³⁰² Idem, *ibidem*, p. 117-163.

no Salão Nobre do *Jornal do Comércio*, e publicada como primeiro capítulo de *Estudos*; no batizado do avião *Nietzsche*; nas entrevistas e em outras matérias publicadas na imprensa periódica. Nietzsche é o filósofo de cabeceira de Albertina Bertha. O papel que a escritora desejou desempenhar na sociedade conservadora de sua época tem afinidade eletiva com o espírito vanguardista do pensador alemão.

Júlia Lopes de Almeida

Nascida no Rio de Janeiro em 24 de setembro de 1862, Júlia Lopes de Almeida foi uma das principais figuras da escrita de autoria feminina da *Belle Époque* brasileira. Sua presença teve destaque na literatura e na imprensa da última década do século XIX até a sua morte, em 30 de maio de 1934. Apesar do estrondoso sucesso, sua contribuição para o nosso acervo literário foi desvanecendo nos registros posteriores, sem receber o merecido apreço e estudo – uma situação que, infelizmente, foi comum entre as escritoras da época. É de surpreender o silêncio acerca da produção de Júlia Lopes de Almeida, uma vez que a autora tem uma obra vasta, diversificada e de qualidade, com um ecletismo notável tanto no conteúdo quanto na forma. Autora de romances, novelas, contos, peças, crônicas, ensaios, livros didáticos e infantis, ela participou ativamente da elite intelectual brasileira e ocupou um espaço privilegiado no distinto jornal *O País*, no qual tinha uma coluna semanal chamada “Dois Dedos de Prosa”. A peça *Quem não perdoa* foi encenada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e suas obras foram publicadas por editoras de prestígio.

A crítica literária Lúcia Miguel Pereira observou o êxito da autora entre o público e a crítica, destacando os elogios recebidos, as reedições e traduções de sua obra e o sucesso de *A família Medeiros*, romance esgotado em três meses. Para Miguel Pereira, ela teria sido “a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de

quarenta anos".³⁰³ Por isso, é razoável considerar que seu apagamento da memória literária nacional não se deve ao volume ou ao teor de sua escrita, à falta de circulação de suas publicações ou à rejeição de sua obra por seus pares. Júlia Lopes de Almeida, como outras mulheres da época, fez uma contribuição valiosa para a tradição literária brasileira, porém permaneceu à sombra. Embora tenha desfrutado de visibilidade em vida, sendo um fenômeno literário e editorial, após a morte, ela foi sendo gradualmente relegada ao esquecimento.

Ainda assim, é inegável o destaque da autora como romancista. O domínio das técnicas narrativas faz com que o prazer da leitura de sua obra permaneça até hoje. Além disso, a atualidade dos temas impressiona. Seus romances foram publicados em folhetim com uma repercussão invejável. Entre eles, estão o abolicionista *A família Medeiros* (1892), *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), *A intrusa* (1908), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha* (1914), *Pássaro tonto* (edição póstuma, 1934) e *O funil do Diabo* (s.d.). Entre 1898 e 1899, publicou, em folhetim, *A casa verde*, em parceria com o marido, o escritor português Filinto de Almeida, sob o pseudônimo de A. Julinto, romance preferido de Júlia Lopes de Almeida por lembrar "uma porção de momentos felizes".³⁰⁴

A autora carioca defendia o casamento baseado no amor e lutava por uma sociedade mais igualitária. Em uma época em que predominavam os matrimônios por interesse e a submissão feminina, Júlia e Filinto de Almeida tinham uma cumplicidade afetiva e intelectual fora do padrão. O casal Julinto – como se autodenominavam – marcou a cena literária carioca na virada do século XIX para o XX. Em seu casarão no bairro de Santa

³⁰³ PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988, p. 260.

³⁰⁴ RIO, João do [Paulo Barreto]. Um lar de artistas. In: _____. *O momento literário*. Rio de Janeiro: FBN; Departamento Nacional do Livro, 1994.

Teresa, ofereciam os celebrados saraus do Salão Verde, onde recebiam grandes nomes da Literatura. Ambos participaram da idealização da Academia Brasileira de Letras, embora apenas Filinto tenha se tornado imortal, na cadeira de número 3.

Por ser mulher, Júlia não figurou no panteão dos acadêmicos – mas também nunca se manifestou sobre a exclusão. Apenas oitenta anos mais tarde, em 1977, uma escritora se candidataria a uma vaga e entraria na ABL: Rachel de Queiroz. Vale notar que a proibição de mulheres não era uma decisão unânime. Filinto e outros acadêmicos, como Lúcio de Mendonça e Valentim Magalhães, se opunham à restrição. Em entrevista a João do Rio, Filinto lamenta que a maior romancista do país estivesse fora da Academia:

— Há muita gente que considera d. Júlia o primeiro romancista brasileiro.

Filinto tem um movimento de alegria.

— Pois não é? Nunca disse isso a ninguém, mas há muito que o penso. Não era eu quem devia estar na Academia, era ela.³⁰⁵

Existem rumores sobre a mediocridade da poesia de Filinto e sobre a sua entrada na ABL ter sido uma “gentileza compensatória”. “Lá vem ‘O Acadêmico Consorte’, que como poeta está sem sorte...”, dizia Carlos de Laet ao ver Filinto.³⁰⁶ Claudio Lopes de Almeida, neto do casal, tem uma interpretação diversa. Alega que Filinto gozava de prestígio e influência à altura. Para ele, o avô não entrou no lugar da esposa, pois os dois integrariam a ABL. Ainda assim, é inegável a notoriedade do poeta. Basta folhear exemplares dos periódicos da época para comprová-la. Nos registros da filha Margarida, consta a sua posição de destaque após publicar *Lírica*:

³⁰⁵ Idem, *ibidem*.

³⁰⁶ DE LAET, Carlos, apud JORGE, op. cit., p. 25.

O livro teve imenso sucesso, o que lhe facilitou ser escolhido para ir acompanhar em Lisboa a impressão dos *Anais da Câmara dos Deputados de São Paulo*, trabalho que, naquela época, não podia ser feito no Brasil. A bordo, aproximando-se da terra em que nascera, mas que deixara aos nove anos de idade, extravasava em versos a sua ansiedade.³⁰⁷

Filinto de Almeida foi poeta, dramaturgo, tradutor, jornalista e apaixonado por Júlia Lopes de Almeida. Em 1938, quatro anos após o falecimento da esposa, publicou a coletânea de sonetos *Dona Júlia*. O livro não foi posto à venda – “Não, não são para o público estes gritos, / Estes soluços e lamentações” –³⁰⁸ por isso a circulação da obra é restrita. No entanto, a leitura dos poemas nos dá a medida da força dos vínculos de uma vida conjugal de quase cinquenta anos. Em carta a Filinto, Cecília Meireles registrou sua admiração por Júlia e a comoção com os versos do poeta desolado:

Com a mais viva emoção, li os formosos sonetos de *Dona Júlia*. Não poderia haver homenagem mais justa e mais enternecedora àquele belíssimo espírito que estes seus versos impregnados de tão religiosa devoção. E eu, que sempre a venerei com o mais doce carinho, sinto a minha saudade feliz, vendo-a altamente imortalizada na sua poesia.

Engajada na luta pela emancipação feminina, Júlia Lopes de Almeida incentivava as mulheres a trabalharem e terem a própria fonte de renda. A autora demonstrava uma sensibilidade notável para a questão da violência de gênero, abordando, em sua literatura, diversas facetas do tema, que iam

³⁰⁷ ALMEIDA, Margarida Lopes de. Biografia de Dona Júlia. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O funil do Diabo*. Florianópolis: Mulheres, 2015, p. 193.

³⁰⁸ Primeiros versos do poema “Pórtico”, de Filinto de Almeida, em *Dona Júlia* (1938, p. 15).

de comportamentos sexistas até o feminicídio – numa época em que esse termo ainda não havia sido estabelecido. Em *Pássaro tonto*, ela critica a educação doméstica alienante que visava formar as mulheres apenas para o matrimônio. Sua coragem em explorar tais temas, em um contexto menos propenso ao debate, torna seu trabalho ainda mais relevante e inspirador.

A argúcia em tratar questões inquietantes reflete uma abordagem semelhante à de Machado de Assis, que, como observa Antonio Cândido, sugeria “as coisas mais tremendas da maneira mais cándida (assim como os ironistas do século XVIII)”.³⁰⁹ Essa peculiaridade pode explicar por que a crítica demorou tanto tempo para compreender a literatura machadiana e, podemos acrescentar, a de Júlia Lopes de Almeida. O reconhecimento obtido em vida por ambos os escritores não garantiu um entendimento completo de suas obras.

Lúcia Miguel Pereira reconhece a expressividade da obra de Júlia Lopes de Almeida e seu sucesso com o público e a crítica, mas não parece compreender as estratégias literárias da escritora carioca:

Narrados agradavelmente, entretanto, misturando à observação uma certa dose de romantismo, os livros de Júlia Lopes, se nada possuem de original, revelam, no seu tom familiar, na sua completa ausência de artifícios, de afetação, inegáveis dons literários.³¹⁰

A observação de que os livros são “narrados agradavelmente” reforça nosso argumento: Júlia, assim como Machado e os ironistas do século XVIII, aborda temas perturbadores de uma forma aparentemente simples, inocente ou despreocupada. Essa abordagem pode criar um contraste

³⁰⁹CANDIDO, op. cit., 1977, p. 23.

³¹⁰PEREIRA, op. cit., p. 260-261.

entre a seriedade do conteúdo e a leveza da apresentação, muitas vezes usando ironia ou sutileza para provocar reflexão e impacto no leitor.

José Veríssimo também reconheceu a relevância da autora de *Memórias de Marta* para a consolidação do gênero romanesco no Brasil. Mais uma vez, o talento de Júlia é reconhecido, mas seu estilo não, pois, para Veríssimo, não haveria crítica social na obra almeidiana:

Depois da morte de Taunay, de Machado de Assis e de Aluísio Azevedo, o romance no Brasil conta apenas com dois autores de obra considerável e de nomeada nacional – d. Júlia Lopes de Almeida e o dr. Coelho Neto, eu, como romancista, lhe prefiro de muito d. Júlia Lopes.³¹¹

Contrapondo essas avaliações, a obra da escritora carioca transcende a mera complacência social, estando longe de ser o sorriso da sociedade. A autora aborda incisivamente diversas questões sociais prementes. A leitura de *Memórias de Marta* é uma experiência profundamente transformadora e desconcertante, que deixa o leitor inquieto frente às denúncias contundentes presentes na narrativa. Essas revelações são de uma atualidade surpreendente e exigem coragem para enfrentar o confronto com a realidade retratada.

A obra de Júlia Lopes de Almeida se destaca não apenas pelo conteúdo temático, mas também pela meticulosidade na abordagem. Forma e conteúdo se complementam, revelando o talento em conjugar estilo e substância. A linguagem literária e as estratégias formais são aspectos cruciais. A autora explora habilmente metáforas e técnicas narrativas de introspecção, constrói imagens vívidas e articula o enredo de maneira envolvente, transportando com maestria o leitor para a história.

³¹¹ VERÍSSIMO, José. *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p. 15.

É gratificante ver essa grande autora sendo retomada, analisada e revalorizada no panteão dos escritores canônicos. Na busca por um reconhecimento mais equânime, avançamos cada vez mais na recuperação da história não contada da literatura de autoria feminina no Brasil. Reedições de sua obra integram um trabalho coletivo, em curso há décadas, que visa resgatar uma legião de autoras historicamente silenciadas.

Júlia do Rio

*O Rio de Janeiro não é uma cidade, é um país,
em que cada arrabalde representa o papel de uma outra terra,
onde até a própria língua sofre às vezes alterações singulares...*
(Júlia Lopes de Almeida, “Dois Dedos de Prosa”)³¹²

Imagine caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro no alvorecer do século XX: a maresia se mistura ao aroma dos cafés e ao cheiro penetrante da gasolina. As pessoas apressadas, as carroças e os bondes disputando espaço com os primeiros automóveis, enquanto elegantes *flâneurs*, com seus trajes bem cortados, atravessam ruas movimentadas, refletindo o espírito vibrante da *Belle Époque* carioca. Em meio a esse cenário dinâmico e repleto de contrastes, a cidade emerge como personagem literária, capturada, com maestria, por figuras como Joaquim Manuel Mamede, Machado de Assis, Olavo Bilac, Luiz Edmundo, João do Rio e Lima Barreto. Entre esses cronistas que eternizaram a urbe carioca, destaca-se uma presença feminina – tão marcante quanto negligenciada pela história – que percorreu becos e avenidas, observando, com olhar arguto e sensível, as transformações da cidade: Júlia Lopes de Almeida.

³¹² *O País*. 20 fev. 1912. In: FAEDRICH, Anna (org.). *Júlia do Rio: crônicas da Belle Époque*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

Os cronistas observavam a vida cotidiana e as paisagens da Cidade Maravilhosa. O nome de João do Rio (Paulo Barreto) chega a se associar a ela, tamanho o seu destaque como jornalista e cronista, pioneiro na arte da *flânerie* e da crônica-reportagem sobre a então capital federal. Após a *Belle Époque*, Rubem Braga consolidou-se como o grande mestre da crônica moderna brasileira. Com o autor da célebre “Ai de ti, Copacabana” (1958), a crônica se firmou como gênero literário e conquistou seu devido reconhecimento. Contudo, pouco se fala em cronistas mulheres. Escritoras que atuaramativamente na imprensa periódica, como Carmen Dolores, Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz e Clarice Lispector, não configuram o panteão de cronistas do Rio celebrados atualmente. O perfil de cronista dessas escritoras acaba sendo subestimado e pouco conhecido.

Rachel de Queiroz, a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Letras, foi uma cronista de mão cheia e publicou mais de duas mil crônicas; no Rio, colaborou com o *Diário de Notícias*, *O Cruzeiro* e *O Jornal*, entre outros. Clarice Lispector trabalhou na imprensa carioca desde os anos 1940. Estreou no *Jornal do Brasil*, onde escreveu mais de trezentas crônicas ao longo de seis anos e meio. Ademais, Lispector assinou diferentes colunas femininas com pseudônimos – Tereza Quadros, Helen Palmer, Ilka Soares – em jornais como *O Comício* (“Entre Mulheres”), semanário de Rubem Braga, *Correio da Manhã* (“Correio Feminino”) e *Diário da Noite* (“Só para Mulheres”). Essas crônicas chamaram a atenção da crítica literária, especialmente pela aparente dualidade da escritora, que registrava no papel conselhos dirigidos às mulheres em conformidade com as normas sexistas da época. Lispector confessou sentir dificuldade no ofício de cronista, o qual exerceu basicamente pela remuneração:

E, além de ser neófita no assunto, também o sou em matéria de escrever para ganhar dinheiro. Já trabalhei na imprensa como

profissional, sem assinar. Assinando, porém, fico automaticamente mais pessoal. E sinto-me um pouco como se estivesse vendendo a minha alma.³¹³

Assim como aconteceu com outras escritoras de sua época, o perfil de romancista de Júlia Lopes de Almeida se destacou mais que o de cronista. Talvez porque a crônica fosse vista como um gênero literário predominantemente masculino ou simplesmente por ser considerada de menor relevância. É nesse contexto que *Júlia do Rio: crônicas da Belle Époque carioca* surge como um convite para que leitoras e leitores redescubram uma voz que ecoou entre as páginas dos jornais da época.

Com humor refinado, crítica afiada e profundo senso de humanidade, Júlia nos conduz por um passeio singular por *La Belle Époque* carioca. Ao revisitar essa cronista, resgatamos não apenas sua produção, mas também outras vozes femininas – como as escritoras brasileiras Carmen Dolores [Emília Moncorvo Bandeira de Melo], Edwiges de Sá Pereira, Auta de Souza, Revocata Heloísa de Mello, Julieta Mello Monteiro, Júlia Cortines, a poeta francesa Jane Catulle-Mendès, a atriz francesa Gabrielle Réjane, a escritora portuguesa Virgínia de Castro e Almeida, entre outras – que foram injustamente relegadas ao segundo plano da história literária.

Mais do que uma grande ficcionista, Júlia foi uma intérprete da modernidade e uma cronista por excelência do Rio de Janeiro. Suas crônicas eram publicadas no jornal republicano e abolicionista *O País*, sempre na primeira página, à esquerda – um espaço privilegiado que reflete o prestígio e o respeito que a autora conquistou no meio intelectual e literário. Durante anos, ela manteve a coluna semanal “Dois Dedos de

³¹³ LISPECTOR, Clarice. Amor imorredouro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 set. 1967. In: VASQUEZ, Pedro Karp (org.). *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 17.

Prosa”, na qual abordava temas como política, arte, literatura, questões urbanas e sociais – assuntos tradicionalmente reservados aos homens na época. Por se tratar de um jornal voltado ao público geral, e não exclusivamente feminino, suas crônicas refletiam uma pauta de interesses mais ampla.

Ainda hoje, não é raro associar às escritoras uma suposta escrita feminina, marcada por temas e formas específicos. Em geral, atribuem-se à autoria feminina temas subjetivos, sobretudo o amor, e religiosos, tratados de maneira bem-comportada, lânguida e delicada, assim como uma literatura didático-pedagógica, voltada ao público infantil, ou textos direcionados a mulheres burguesas com conselhos claramente sexistas. Júlia Lopes de Almeida, por sua vez, escreveu livros didáticos e de conselhos para mulheres, conforme a expectativa da época, mas subverteu as regras machistas do jogo. Uma análise mais cuidadosa de sua obra revela uma escrita que desafia essas expectativas.

As crônicas publicadas em *O País* são exemplos dessa transgressão. Júlia do Rio desenha o dia a dia carioca, ao tratar de assuntos urbanos, políticos e culturais; demonstra erudição como crítica de arte (música, dança, teatro, literatura); é arguta ao comparar o cotidiano carioca com o de outras cidades do mundo, mostrando, por exemplo, como deveria ser a nossa polícia. Trata ainda de temas que fogem ao que era esperado de uma escritora mulher, como a importância do desarmamento da população, e de assuntos políticos, como o bombardeio de Salvador em 1912, sem deixar de fazer duras críticas aos governantes, em especial ao prefeito da cidade.

Testemunha das transformações urbanas e das ambivalências da modernização, assim como João do Rio e Olavo Bilac, Júlia registrou as mudanças físicas, culturais e sociais da *Belle Époque*, expressando entusiasmo com a higienização e a remodelagem da cidade. Familiar com a cultura francesa, suas reflexões estavam vinculadas à ideia de

civilização e de progresso, cujo modelo era Paris. O processo de modernização urbana foi inspirado na reconfiguração da capital francesa por Georges-Eugène Haussmann. A Cidade Maravilhosa almejava ser “uma Paris no Brasil”, desejo comum a outras capitais, como São Paulo e Porto Alegre. Entre 1902 e 1906, praças e edifícios suntuosos foram construídos, ruas ampliadas, cortiços e prédios velhos demolidos. Desse modo, uma metrópole nascia, com iluminação pública, novas redes de esgoto e linhas de bonde; as inaugurações do Theatro Municipal, do Museu de Belas Artes e da Biblioteca Nacional compunham a fisionomia de um Rio de Janeiro moderno e civilizado. Júlia do Rio vibrou com boa parte das mudanças, e suas crônicas são ainda hoje fonte histórica de compreensão da reforma planejada pelo engenheiro Francisco Pereira Passos, então prefeito do Rio, com auxílio do sanitarista Oswaldo Cruz.

O cotidiano carioca rouba a cena na obra literária e jornalística de Júlia Lopes de Almeida. Antes das reformas, a cidade sofria com o trânsito caótico, o abastecimento de água e a iluminação precários, a falta de higiene e de saneamento, sendo foco de muitas doenças. No romance *Memórias de Marta*, há o registro das condições desumanas vivenciadas pelos moradores de cortiços. Publicado em folhetim, entre 1888 e 1889, antes do célebre *O cortiço*, de Aluísio Azevedo (1890), o romance de Júlia Lopes merece maior reconhecimento na História Literária Brasileira. É inevitável o diálogo entre Almeida e Azevedo porque ambos retratam, com traços naturalistas, o mundo próprio daqueles ambientes na capital brasileira. Os dois autores esposavam argumentos do evolucionismo aplicado ao mundo social, e Júlia lia os livros de seu principal representante: o filósofo inglês Herbert Spencer.

Com uma visão observadora e crítica acerca dos eventos cotidianos e citadinos, Júlia do Rio se tornou porta-voz dos interesses de munícipes, da agenda cultural e do progresso das mudanças urbanas. Tinha olhar certeiro sobre o estrangeiro

europeu e o hábito de comparar o Rio de Janeiro com outras cidades, sobretudo Londres e Paris. A inauguração do Theatro Municipal deixou-a entusiasmada: “A cidade está radiante; tem mais um título de glórias para a admiração do estrangeiro e de orgulho para a satisfação própria”.³¹⁴ Nesse mesmo teatro, teve a peça *Quem não perdoa* encenada em 1912.

Protagonista de suas crônicas, o Rio moderno nem sempre é visto com encantamento. Por vezes, a escritora demonstra certa perplexidade face à modernidade, lamentando, por exemplo, o fim da *flânerie* tão adorada pelos cronistas e poetas cariocas:

O prazer de passear acabou. Quem anda pelas ruas tem a preocupação aborrecida de observar constantemente em redor de si, visto que nenhum gesto de policial imperativo faria sustar qualquer automóvel que o ameaçasse.

Madame Catulle Mendès, acostumada como está ao bulício de Paris, disse-me ter mais medo de atravessar aqui uma rua do que naquela capital, pela razão simplicíssima de que os veículos aqui têm um movimento desigual e demasiadamente acelerado.³¹⁵

No início do século XX, o Rio teve sua fisionomia e seu cheiro alterados pela presença dos automóveis, quando “o odor de estrume das ruas foi substituído pelo de gasolina”.³¹⁶ A cidade ficou mais barulhenta com o som das buzinas, e o “fom-fom” inspirou Jorge Schmidt na criação da revista *Fon-Fon!*. Essa cidade progressista despertou sentimentos antitéticos na cronista, que registrou a sua insatisfação com o trânsito tumultuado, a falta de fiscalização para domar o tráfego selvagem, o cheiro de gasolina e a poluição liberados pelos carros:

³¹⁴ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O País*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1909.

³¹⁵ Idem, *ibidem*, 7 maio 1912.

³¹⁶ CASTRO, op. cit., p. 35.

Não sei por que motivo a inspetoria de veículos não toma medidas rigorosas para obstar a que os automóveis na cidade desprendam tão repetidamente o vapor da gasolina, de tão fétido cheiro. [...] Não bastarão para nosso tormento as nuvens de pó que os automóveis revolucionam e espalham nas suas correias assassinas?³¹⁷

Uma das consequências da modernidade parecia ser a falta de sossego: “é de fazer tremer. O passageiro está sempre assim na iminência dolorosa de assistir à cena terrível da morte de uma criança esmagada pelas rodas de um pesado elétrico”.³¹⁸ Júlia reclamou da negligência policial em relação aos vendedores de jornais, “os garotos espertos que saltam nas entrelinhas dos bondes; que se atiram dos estribos de um carro para os de outro carro com uma agilidade que os pode traír e fazer pagar muitíssimo caro”.³¹⁹ As ambiguidades da modernização são registradas na pena da autora:

Diante de todos estes desconchavos, de todas estas balbúrdias e feios aspectos, nenhuma pena votada às glórias da sua cidade pode permanecer inerte ou indiferente. Confessar erros e apontar com toda sinceridade defeitos que parecem corrigíveis, se não é tarefa doce, é bem-intencionada.³²⁰

Surpreende o leitor de hoje perceber que o teor das crônicas, que servem de registro histórico do auge da *Belle Époque*, ainda conste na pauta do debate público contemporâneo. Os problemas advindos da militarização das polícias, em particular a do Rio de Janeiro, que mata e morre como poucas no mundo, é tema permanente na agenda dos

³¹⁷ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O País*, 6 ago. 1912.

³¹⁸ Idem, *ibidem*, 7 maio 1912.

³¹⁹ Idem, *ibidem*.

³²⁰ Idem, *ibidem*.

debates acadêmicos sobre segurança pública. Há mais de um século, Júlia já criticava o despreparo dos nossos policiais, a violência brutal e os abusos exercidos: “O organismo da polícia não pode ser só constituído pela força física, mas também pela força moral, que dá prestígio, que mantém a calma na cólera, e a serenidade diante das provocações”.³²¹ A cronista enxergava o perigo da polícia, que, infelizmente, não acolhia e protegia; pelo contrário, atuava como “possibilidade de morte”:³²²

É indispensável que a nossa polícia se transforme, que a tenhamos como uma garantia e não como uma ameaça, que ela seja para nós uma defesa e não um perigo, um elemento de vida e não uma possibilidade de morte. É preciso que não sejamos obrigados a fugir *da* polícia, mas *para* a polícia, quando nos julgarmos em perigo.³²³

Para Júlia do Rio, o parâmetro da civilização se dava pela qualidade das polícias e seu respeito ao cidadão. “Qual será o meio de civilizar o nosso policial fardado, e de lhe transformar os ímpetos nativos em ações de prudência e de respeito alheio e próprio?”,³²⁴ pergunta ela. Onze décadas depois, a imprensa noticiaria:

A polícia do estado do Rio de Janeiro é a mais letal do Brasil. Em 2018, foi responsável pelas mortes de 9 a cada 100 mil habitantes – uma taxa três vezes e meia maior que nos demais estados do país. [...] De janeiro a julho, policiais do Rio de Janeiro mataram

³²¹ Idem, *ibidem*, 19 jan. 1909.

³²² Idem, *ibidem*.

³²³ Idem, *ibidem* (grifos no original).

³²⁴ Idem, *ibidem*.

1.075 pessoas – o dobro de mortes cometidas pela polícia dos Estados Unidos nesse mesmo período.³²⁵

Discussões polêmicas sobre o desarmamento da população, que continuam a animar debates políticos na esfera pública brasileira, críticas aos governantes, registros de aumento de roubos e de violência urbana, falta de investimento na educação e na saúde públicas, fechamento indevido de escolas para mulheres são temas presentes nessas crônicas, que revelam tanto a atualidade de sua crítica quanto a longevidade de nossos problemas nacionais. Em 1908, a cronista do Rio observa que “quase toda a gente anda armada”,³²⁶ registra seu desgosto e o perigo que é ter a posse de uma arma:

Quantos e quantos crimes são cometidos sem premeditação, só pelo recurso que em um momento de desvario impulsivo um indivíduo encontra na faca pontuda que traz oculta na cava do colete, ou no revólver carregado que lhe pesa no bolso traseiro das calças! Além de ser esse um hábito covarde de que todo o brasileiro deve se libertar, é um hábito perigoso, e que de um momento para o outro o pode transformar a mais desgraçada das criaturas. [...] Ninguém carrega um objeto mortífero consigo sem um interesse ou uma ideia qualquer.³²⁷

Mais de um século antes do incentivo às armas no governo de Jair Bolsonaro, ocorrido mediante uma política que facilitava a compra e o porte, fortalecida pela conhecida Bancada da

³²⁵ MAZZA, Luigi; ROSSI, Amanda; BUONO, Renata. A polícia que mais mata. *Piauí*, São Paulo, 26 ago. 2019. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/policia-que-mais-mata/>>. Acesso em 29 jan. 2021.

³²⁶ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O País*, 25 ago. 1908.

³²⁷ Idem, ibidem.

Bala,³²⁸ Júlia Lopes já se posicionava a favor do desarmamento da população. Nessa crônica, a autora reclama do aumento de roubos em seu bairro e da incompetência da polícia:

Se souberem por aí que fui assassinada com toda a minha família a horas mortas da noite por ladrões iludidos na sua boa-fé, ninguém estranhe o caso, porque as patrulhas, coitadas, têm medo de rondar o sítio isolado e trevoso em que nós e os nossos vizinhos [...] nos lembramos de assentar acampamento.³²⁹

Entretanto, mostrava-se avessa ao espírito justiceiro que nos assombra até hoje. Sensível à questão de classe e à desigualdade da justiça no país, a escritora carioca criticava a benevolência dos júris e a impunidade dos criminosos “de certa posição”:

Os criminosos de melhor posição social, deveria a justiça punir com mais desassombro, porque eles não têm a desculpá-los nem a ignorância que brutaliza os homens, nem a fome que alucina todo o animal, irracional ou não. Condenar um ladrão de botas rotas ao cárcere e deixar passear o outro de botas de verniz reluzente pelos salões; segregar do convívio da sociedade um assassino analfabeto e desamparado, para consentir que outros assassinos bem-vestidos circulem pelas ruas, se misturem à gente honesta, cortejando moças inocentes ou intervindo em negócios públicos, é fato que bradaria pela justiça, se além de cega ela não se tivesse também feito surda.³³⁰

³²⁸ Na política brasileira, a Bancada da Bala é composta por políticos que defendem o armamento civil e a flexibilização das leis relacionadas às armas, posicionando-se contra as políticas desarmamentistas.

³²⁹ Idem, *ibidem*.

³³⁰ Idem, *ibidem*.

Infelizmente, a desigualdade da justiça persiste, punindo severamente ladrões de xampus³³¹ e ignorando os criminosos “de botas de verniz”.

Em outro momento, ao tratar da febre amarela e da tuberculose, a cronista mostra que não era alheia às causas sociais e exigia ação da autoridade pública: “obrigação do governo é fortalecer cada vez mais as instituições que zelem pela saúde pública”.³³² Além disso, reclama dos poucos gastos com a higiene: “Que se tem feito aqui para combater a tuberculose? Não sei; não se contando com a iniciativa particular, não sei nada. Portanto, não há nessa questão da saúde pública despesas a diminuir, mas despesas a acrescentar”.³³³ (É curioso pensar que, em 2020 e 2021, vivemos o auge da pandemia de covid-19, tendo no comando um governo aparentemente mais preocupado com a economia do país, contendo gastos com a saúde pública e os programas sociais, enquanto milhares de pessoas morriam vítimas da doença.) A lucidez e a sensibilidade de Júlia Lopes de Almeida impressionam:

Nós ainda gastamos pouco com a higiene. Aí está a tuberculose para o provar. É outra inimiga encarniçada a guerrear, a guerrear sem tréguas nem cansaço. Se para isso for preciso gastar muito dinheiro, gastemos. A economia em tais casos é um crime pavoroso, indigno das nações civilizadas e dos governos hábeis.³³⁴

³³¹ Referência ao jovem que foi preso por roubar dois xampus, no valor de dez reais cada, no interior de São Paulo, em fevereiro de 2020. O Supremo Tribunal Federal (STF) negou o pedido de liberdade do réu. Disponível em <<https://jornaldebrasilia.com.br/noticias/politica-e-poder/rosa-weber-mantem-homem-que-roubou-dois-frascos-de-shampoo-preso/>>. Acesso em 16 jul. 2025.

³³⁶ Idem, *ibidem*.

³³³ Idem, *ibidem*.

³³⁴ Idem, *ibidem*.

Os “Dois Dedos de Prosa” também registravam a vida literária e cultural na capital carioca e trouxeram à luz inúmeras escritoras e artistas mulheres, nacionais e estrangeiras, de modo a valorizar a produção literária e artística feminina. Além de sua importância, o registro, que eternizou esses nomes e hoje nos possibilita conhecê-los, à época, foi significativo para a visibilidade da atuação das mulheres no meio cultural, intelectual e literário do país. As escritoras do Brasil inteiro enviavam seus livros para Júlia e garantiam – no mínimo – um comentário na primeira página de *O País*. Ao ocupar um espaço privilegiado na imprensa, muitas vezes desmerecido por parte da crítica, por se tratar de uma mulher branca e de elite, Júlia prestigiava e fazia circular talentos femininos que, talvez, não recebessem a atenção de outros cronistas homens. Mesmo que soe anacrônico, é possível pensar que a sororidade despontava naquelas páginas, em que há uma luta sutil contra o machismo e a invisibilidade das mulheres.

Outro hábito comum era comparar o Rio com São Paulo. Ela gostava do ar cosmopolita da Pauliceia e lamentava que a cidade do Rio não fosse tão cuidada como a paulista:

A entrada do Rio de Janeiro por terra [...] é de uma fealdade verdadeiramente inqualificável! [...] principalmente para quem traz na retina, ainda viva e fresca, a visão das casas de São Paulo, já não digo os palácios, de que tanto se ufanam os paulistas [...]; mas principalmente nas casas de residência particular, riscadas com habilidade por arquitetos de bom gosto e que dão às alamedas da cidade um aspecto novo e muito interessante. É bem possível que eu esteja dizendo uma heresia, preferindo o estilo paulista na arquitetura das habitações de menos opulência, por apreciar nos grandes edifícios linhas serenas, menos revoltosas e mais clássicas, mas, na verdade, o que principalmente me seduziu na capital do grande estado vizinho,

foi o estilo original, novo, misturado, das suas *cottages...* cosmopolitas.³³⁵

A experiência em outros estados e no exterior permitiu à autora uma análise comparativa entre o Rio e outras metrópoles, de modo a aguçar a sua percepção crítica e vislumbrar a possibilidade de um novo Rio de Janeiro. Repleta de propostas para a melhoria da vida urbana, o espaço da crônica documentava, mas também reivindicava e propunha intervenções. A linguagem das crônicas é simples; o tom, por vezes, é de conversa, abrindo espaço precioso de intimidade com o/a leitor/a, e outras vezes é de indignação, protesto contra as atitudes dos governantes, em defesa da cidade e de sua população.

É amplamente sabido que Júlia Lopes de Almeida integrou o grupo de intelectuais responsável pela idealização da Academia Brasileira de Letras. Embora a autora não tenha se manifestado explicitamente sobre sua exclusão da lista dos quarenta imortais, na crônica “Uma festa literária”, publicada em 1910, ela critica a postura dos acadêmicos que não compareceram à posse de seu amigo João do Rio:

Foi pena que as quarenta poltronas da Academia Brasileira de Letras não estivessem quase todas ocupadas na bela noite da recepção de Paulo Barreto... Digo quase, porque ninguém ignora que algumas dessas cadeiras pertencem a escritores que vivem fora do país ou em estados afastados da capital.

Concedendo mesmo que um ou outro dos acadêmicos residentes no Rio de Janeiro não pudesse, por motivos muito imperiosos, comparecer à festa solene da recepção de um novo colega, ainda assim o número de lugares vazios era tão grande e punha na sala um vácuo tão frio, de uma indiferença tão inexplicável e absurda, que não podia deixar de ser notada e causar estranheza

³³⁵ Idem, *ibidem*, 3 maio 1910.

a toda a gente que se apinhava ali, em *toilette* de festa, em torno do estrado dos consagrados, com ouvidos curiosos e as mãos fremendo para os aplausos justos. De resto, era difícil conceber a ideia de que todos os ausentes tivessem sido impedidos de assistir à sessão da sua casa, por motivos de força maior...³³⁶

Essa “indiferença tão inexplicável e absurda” não passou despercebida pela cronista, que fez questão de expressar publicamente a sua indignação por conta da ausência dos acadêmicos na posse do criativo e polêmico Paulo Barreto.

Ciente da importância de seu ofício, Júlia do Rio reconhecia o poder de influência de suas crônicas. Ela sabia que suas palavras podiam impactar os governantes – a quem frequentemente se dirigia – e, ainda que de forma involuntária, suas sugestões poderiam ser adotadas:

Os cronistas lançam essas ideias no papel para que outros as leiam e fiquem com elas no sentido até que, perdida muitas vezes na memória a verdadeira fonte da sua origem, as apresentem como suas de modo direto e positivo. É quase sempre o que acontece; e ainda bem quando acontece!³³⁷

Lançando suas ideias no papel com uma prosa elegante e um olhar perspicaz, Júlia Lopes de Almeida nos conduz por um Rio de Janeiro em plena efervescência, onde tradição e modernidade se cruzam em cada esquina. Como uma autêntica *flanêuse*, ela captura os detalhes da vida urbana com sensibilidade, ironia e uma sutileza que transcendem o tempo. A obra dessa escritora merece ser redescoberta, não apenas por sua relevância histórica, mas também pela qualidade literária. A imersão em suas crônicas transporta leitoras e leitores para um

³³⁶ Idem, *ibidem*, 16 ago. 1910.

³³⁷ Idem, *ibidem*, 14 fev. 1911.

passeio pelas ruas e avenidas de uma cidade em transformação, guiados por uma voz que, mesmo vinda de outra época, continua a reverberar com força e atualidade. Júlia do Rio nos convida a olhar para o passado e repensar o presente, redescobrindo os espaços urbanos e suas múltiplas camadas de memória. É possível perceber, nas entrelinhas das crônicas, o rumor discreto dos passos de Júlia Lopes de Almeida – sempre presente, sempre atenta, nos lembrando que a vida, como a cidade, está em constante movimento e reinvenção.

“Os homens do mato são em geral maus”: as expressões da violência em “Os porcos”, de Júlia Lopes de Almeida

O caso dos “Porcos” eu ouvi contar numa fazenda, quando ainda era solteira. Os homens do mato são em geral maus. A narração era feita com indiferença, como se fosse um fato comum. Horrorizou-me.
(Júlia Lopes de Almeida, “Os porcos”)

Em uma entrevista concedida a seu amigo João do Rio, a escritora carioca Júlia Lopes de Almeida revelou que o conto intitulado “Os porcos” (*Ansia eterna*, 1903) tem suas raízes em uma história verídica. Na epígrafe que abre este ensaio, emerge claramente a distinção convencional entre o ambiente urbano, com suas nuances de fascínio, requinte e civilidade, e o ambiente campestre, com sua rudeza e ignorância. O que pode ser fonte de horror para uma mulher da cidade é um evento corriqueiro para “os homens do mato”. Neste texto, proponho analisar a violência presente em “Os porcos” em suas diversas facetas, à luz de teorias sociológicas que exploram os significados atribuídos ao campo e à cidade no pensamento social brasileiro.

Na Literatura Brasileira, existem diversos estereótipos associados ao mundo urbano e rural. As representações alternam entre negativas e positivas, simplificadas e idealizadas. A vida

campestre pode ser vista como pura, autêntica e simples, um ideal almejado por muitos poetas ao longo da história literária (o mito do bom selvagem). Contudo, ela também pode ser caracterizada de maneira negativa, como um local de atraso, superstição e conservadorismo. Já a cidade carrega a dualidade de ser um símbolo de liberdade, conhecimento e civilização, mas também de corrupção, caos e alienação. A percepção desses contrastes está presente em outros momentos da obra de Júlia Lopes, como evidenciado no romance *Correio da roça* (1913), demonstrando sua inserção intelectual nos debates da época ao lado dos intérpretes do Brasil.

“Os porcos” é um dos contos mais impactantes de Júlia Lopes de Almeida, distinguindo-se pela ausência de eufemismos na narrativa da violência. A densidade da leitura nos transporta para a história de uma mulher miscigenada, solitária e desamparada, imersa em um ambiente extremamente cruel e bruto. A declaração de que o enredo não é meramente fictício intensifica a perplexidade da experiência de leitura, levando-nos a refletir sobre as tensões entre os meios rural e urbano, especialmente a visão depreciativa que a sociedade citadina mantinha acerca daqueles que viviam no campo. Publicado um ano após *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, obra clássica que aborda a Guerra de Canudos no sertão baiano, “Os porcos” ecoa a perspectiva sociológica euclidiana sobre as disparidades regionais e a dicotomia cultural entre o sertão e o litoral, conferindo protagonismo a uma camada marginalizada da sociedade – os caboclos.

Um aspecto marcante no conto é a violência em suas diferentes facetas: física, verbal, emocional, sexual, simbólica, institucional, social, racial, econômica e animal. Umbelina é uma cabocla, caracterizada como “bonita”, “tipo de índia”, “pele bronzeada”, “cabelo negro e corredio”, seduzida e abandonada em sua gravidez pelo filho do patrão. O pai da cabocla, quando soube da gestação, “moeu-a de surras,

afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem”.³³⁸ A reação do patriarca perpetua uma prática de violência física e psicológica contra as mulheres, que carregam a culpa pelo assédio e pelos abusos sexuais dos quais, na verdade, são vítimas. Dessa forma, Umbelina é vítima de diferentes tipos de violência e sofre um duplo abandono, do amante e da própria família, que não é arrimo de carinho e amparo: “Ela estava perdida, em casa não a queriam; a mãe renegava-a, o pai batia-lhe, o amante fechava-lhe as portas... e Umbelina praguejava alto, ameaçando de fazer cair sobre toda a gente a cólera divina!”³³⁹

Cega de raiva, Umbelina quer se vingar do amante utilizando o recém-nascido como instrumento – “Não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira”³⁴⁰ –, porém não aceitava a ideia de jogá-lo aos porcos: “Umbelina execrava-os e ia pensando no modo de acabar com o filho duma maneira menos degradante e menos cruel. [...] Matá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca!”.³⁴¹

Como pode uma mãe querer matar o seu próprio filho? Ao analisar o amor materno como uma construção, opondo-se à noção de instinto materno, a feminista francesa Elisabeth Badinter desmistifica a relação idealizada – que existe hoje – entre mãe e filho. A pergunta, aqui, poderia ser outra: como poderia ser possível Umbelina interessar-se por seu filho que tinha tantas possibilidades de morrer? Badinter analisou como os historiadores da mentalidade interpretaram a indiferença dos pais, em especial das mães, em relação aos bebês recém-nascidos:

³³⁸ ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ansia eterna*. Florianópolis: Mulheres, 2013, p. 35.

³³⁹ Idem, ibidem, p. 39.

³⁴⁰ Idem, ibidem, p. 37.

³⁴¹ Idem, ibidem, p. 36-37.

A frieza dos pais, e da mãe em particular, serviria inconscientemente de couraça sentimental contra os grandes riscos de ver desaparecer o objeto de sua ternura. Em outras palavras: valia mais a pena não se apegar para não sofrer depois. Essa atitude teria sido a expressão perfeitamente normal do instinto de vida dos pais. Dada a taxa elevada de mortalidade infantil até fins do século XVIII, se a mãe se apegasse intensamente a cada um de seus bebês, sem dúvida morreria de dor.³⁴²

Por trás da cruel intenção de pôr fim à vida do filho, estão diversas formas de violência somatizadas contra a protagonista. A primeira manifestação de violência a ser analisada é aquela perpetrada pelo filho do patrão. A narrativa apresenta indícios que nos conduzem a compreender a natureza abusiva da relação entre o filho do patrão e a cabocla. Ela relata ter sido seduzida e ludibriada, caracterizando, assim, uma forma de violência de gênero e de raça, resultado de um extenso processo histórico de desumanização e hipersexualização dos corpos de mulheres negras. Como anota Angela Davis:³⁴³ “Uma das características históricas marcantes do racismo sempre foi a concepção de que os homens brancos – especialmente aqueles com poder econômico – possuiriam um direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras”. O abandono de Umbelina reflete a perpetuação das relações entre senhor e escravizada, proprietário e mercadoria, considerando a institucionalização de um padrão de abuso sexual que sobreviveu à Abolição da Escravatura.

A percepção de ter sido iludida provoca a raiva avassaladora e o ímpeto vingativo de Umbelina. Esses sentimentos em relação ao amante eram, na verdade, uma

³⁴² BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 85.

³⁴³ DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 180.

revolta contra a sociedade, pelo modo como ela era tratada e menosprezada: “Ai! Iam ver agora quem era a cabocla! Desprezavam-na? Riam-se dela? Deixavam-na à toa, como um cão sem dono? Pois que esperassem! E ruminava o seu plano, receando esquecer alguma minúcia”.³⁴⁴ A vingança era a única forma de poder que Umbelina tinha face às violências sofridas. Ela queria causar remorso no pai da criança, mas talvez nem isso conseguisse, tamanha era a indiferença do sedutor.

A violência está presente na caracterização da protagonista, qualificada como “selvagem”. Entre as definições dessa palavra estão: “das selvas”, “que vive em regiões afastadas dos grandes centros urbanos”, “que não passou pelo processo de domesticação”, “sem resquícios de civilização”, “inculto”, “manifestação de crueldade”, “que expressa brutalidade, rudeza, ignorância”. Umbelina mora no interior, não é culta – pois mal entende a missa – e expressa toda a intensidade do seu amor não correspondido transformado em um ímpeto vingativo: “A sua ideia era ir ter o filho na porta do amante, matá-lo ali, nos degraus de pedra, que o pai havia de pisar de manhã, quando descesse para o passeio costumado. Uma vingança doida e cruel aquela, que se fixara havia muito no seu coração selvagem”.³⁴⁵

A caminho da fazenda, Umbelina começa a ter as contrações do parto e ganha ainda mais feições animalescas:

Súbito, sacudiu-a uma dor violenta, que a tomou de assalto, obrigando-a a cravar as unhas no chão. Aquela brutalidade fê-la praguejar e erguer-se depois raivosa e decidida. Tinha de atravessar todo o comprido pasto, a margem do lago e a orla do pomar, antes de cair na porta do amante.³⁴⁶

³⁴⁴ ALMEIDA, op. cit., 2013, p. 39.

³⁴⁵ Idem, ibidem, p. 38.

³⁴⁶ Idem, ibidem, p. 40.

Nesse trajeto, em meio às contrações e à dor intensa, Umbelina delira e imagina o cenário ideal, no qual o pai se enternece com o filho: “Julgava agora que, se batesse àquelas janelas e chamasse o amante, ele viria comovido e trêmulo beijar o seu primeiro filho. [...] Descobriu então a meio corpo do filho: achou-o branco, achou-o bonito, e num impulso de amor beijou-o na boca”.³⁴⁷ Nessa cena, a narradora humaniza a cabocla e revela um amor materno que estava latente por ser interdito naquelas condições. Dessa forma, a rejeição do filho, a ponto de planejar a sua morte, não parece fazer parte da “natureza selvagem” de Umbelina, mas, sim, uma reação protetiva face às inúmeras violências sofridas e à ameaça do avô de jogá-lo aos porcos. Como veremos, ela não se permite amar o filho:

Um minuto depois a criança chorava sufocadamente. A cabocla então arrancou com os dentes o cordão da saia e, soerguendo o corpo, atou com firmeza o umbigo do filho, e enrolou-o no xale, sem olhar quase para ele, com medo de o amar... Com medo de o amar!... No seu coração selvagem desabrochava timidamente a flor da maternidade.³⁴⁸

Sem amparo da família nem do Estado – já que uma das características do sertão é a ausência de poder público –, Umbelina está completamente só, desprovida de recursos materiais e emocionais para cogitar alternativas. A protagonista, que revela sentir raiva e pavor do parto, enfrenta a impossibilidade de realizar um aborto seguro, por exemplo, ou de ter o filho e sustentá-lo com o seu trabalho – o que denuncia a exploração de pessoas que trabalham no campo, uma herança da escravização no Brasil –, ou ainda requerer pensão alimentícia do

³⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 42.

³⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 41.

pai biológico. Este, enquanto figura dominante, não é responsabilizado por seus atos e, ao contrário, desfruta do “conforto de seu colchão de paina”, ironicamente desafiado por Umbelina. A mulher, com o agravante de ser pobre, racializada e subalterna, é a única a arcar com as consequências da gravidez – que só é indesejada por Umbelina porque tinha sido abandonada por todos. Há, aqui, uma violência social e racial que impede a salvação da mãe e de seu filho.

Umbelina experimenta, igualmente, o abandono religioso, e questiona o desaparecimento daquele Deus misericordioso: “Onde se esconderia o grande Deus, divinamente misericordioso, de quem o padre falava na missa do arraial em termos que ela não atingia, mas que a faziam estremecer?”³⁴⁹ Mesmo carente de uma instrução básica que a permitisse entender tudo o que o padre falava, a missa garantia um temor profundo da devota. A Igreja também se mostra incapaz de oferecer apoio a uma mulher grávida abandonada.

Os artifícios da narrativa de Júlia Lopes de Almeida nos levam, por alguns instantes, a cogitar a transformação de Umbelina – de selvagem a mãe amorosa – e a vislumbrar um final mais ameno. Entre uma contração e outra, naquele momento fugaz de alívio, a narração suaviza o tom e ensaia uma nova orientação de leitura:

Uma onda de poesia invadiu-a toda: eram os primeiros enleios da maternidade, a pureza inolvidável da noite, a transparência lúcida dos astros, os sons quase imperceptíveis e misteriosos, que lhe pareciam vir de longe, de muito alto, como um eco fugitivo da música dos anjos, que diziam haver no céu...³⁵⁰

³⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 37.

³⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 40.

Se, por um lado, a transformação para Umbelina, que é invadida de poesia e amor materno, é possível, por outro, o meio rural e inóspito é imutável. O desfecho do conto traz à tona a ferocidade animal, personificada por uma porca que, de maneira aterradora, devora o recém-nascido. A mãe, antes de morrer, vê “o vulto negro e roliço da porca” com seu filhinho pendurado nos dentes. É o último sofrimento de Umbelina. O final é uma punição, que acaba acontecendo naturalmente, pelo próprio meio – o mato e seus animais selvagens. Ah! Os porcos eram um bom sumidouro para os vícios do caboclo!

O cortiço de Júlia Lopes de Almeida

Ao abordar o cortiço como cenário ou protagonista de uma obra literária, é inevitável recordar Aluísio Azevedo e seu célebre *O cortiço*, publicado em 1890. No entanto, muitos desconhecem que, dois anos antes, uma escritora carioca já explorava a precária e desumanizadora vivência nos cortiços da então capital brasileira. Essa talentosa escritora era Júlia Lopes de Almeida, e seu livro *Memórias de Marta* foi um dos pioneiros nessa temática.

Memórias de Marta é o romance de estreia da autora, publicado inicialmente como folhetim na *Tribuna Liberal do Rio de Janeiro* entre 1888 e 1889. Em 1899, foi lançado em formato de livro pela Casa Durski Editora Sorocaba. Uma terceira edição foi publicada, provavelmente no década de 1930, pela Livraria Francesa e Estrangeira Truchy-Leroy, com algumas modificações feitas pela própria autora. Em 2007, a editora Mulheres, conhecida por seu significativo papel na divulgação de escritoras, reeditou o romance, resgatando-o do esquecimento imposto pela História e pela Crítica Literárias.

No seu primeiro romance, que se alinha ao gênero do *Bildungsroman* feminino,³⁵¹ ou romance de formação, Júlia Lopes de Almeida retrata as experiências de duas mulheres, mãe e filha, ambas chamadas Marta, que vivem em uma dessas habitações coletivas e insalubres resultantes do acelerado crescimento populacional e das mudanças urbanas ocorridos no século XIX. A narrativa é conduzida pela voz de Marta, a filha, que rememora suas experiências, desde a infância pobre no cortiço até a vida adulta:

Lembro-me de que vivíamos nós duas sós; minha mãe engomando para fora, desde manhã até à noite, sem resignação, arrancando suspiros do peito magro, mostrando continuamente as queimaduras das mãos e a aspereza da pele dos braços, estragada pelo sabão.³⁵²

A narração é marcada pela distância entre o tempo vivido e o tempo narrado. Marta está na casa dos trinta anos, e a mãe já faleceu. Esse distanciamento revela uma voz crítica em relação ao seu comportamento na infância, reconhecendo as impertinências e “manhas insuportáveis”, além de uma percepção madura dos sentimentos, como egoísmo, inveja e raiva, que experimentava por viver naquelas condições, além da ingratidão em relação à mãe.

³⁵¹ Em alemão, *Bildung* significa formação, e *roman*, romance. O conceito engloba a jornada do protagonista de um romance, abrangendo da infância até a fase de amadurecimento. Os anos de aprendizado de *Wilhelm Meister*, de Goethe, é paradigma do *Bildungsroman*. Cristina Ferreira Pinto analisa a especificidade do gênero na obra *O Bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros (São Paulo: Perspectiva, 1990).

³⁵² ALMEIDA, Júlia Lopes. *Memórias de Marta*. Pesquisa, organização, cronologia e introdução de Rosane Saint-Denis Salomoni; orelhas de Eliane Campello. Florianópolis: Mulheres, 2007, p. 45.

A trajetória das duas Martas evidencia uma transição de classe social. Elas não residiam originalmente no “modesto cortiço da rua de S. Cristóvão”,³⁵³ mas na Cidade Nova, onde contavam com uma “preta velha que ajudava nos serviços domésticos”³⁵⁴ – um detalhe que indica a passagem do trabalho escravizado para o livre e revela uma condição de vida mais privilegiada antes da morte do pai e da mudança para o cortiço.

Aos cinco anos, Marta perdeu o pai devido à febre amarela,³⁵⁵ uma epidemia implacável que ceifou a vida de centenas de pessoas: “A epidemia nesse ano não se contentara com pouco. Só no quarteirão em que morávamos, todo constituído por pequenas casas de porta e janela, tinham morrido mais de cem pessoas”.³⁵⁶ Esse dado social é de extrema importância e Júlia estava atenta a ele, como evidenciado em suas crônicas na coluna “Dois Dedos de Prosa”, no jornal *O País*. Em 9 de agosto de 1910, a cronista retoma o tópico da febre amarela e denuncia o descaso do governo ao abandonar as medidas preventivas de combate à doença:

Extinguir o serviço de profilaxia da febre amarela? *Mas jamais!*
[...] Eu, nascida aqui sob o terror das epidemias, criada ao som das vociferações contra a febre maldita, que uma vez me pôs à beirinha do túmulo [...]. Eu, em memória de todos os sofrimentos passados, protesto com a maior veemência, com todo o ardor, com todos os direitos de brasileira e de mãe de família, contra a medida econômica que o sr. Ministro do Interior quer pôr em prática, suprimindo o serviço de profilaxia da febre amarela.³⁵⁷

³⁵³ ALMEIDA, op. cit., 2007, p. 45.

³⁵⁴ Idem, ibidem, p. 43.

³⁵⁵ Há duas versões sobre a morte do pai de Marta. Na edição da Casa Durski, reeditada pela Janela Amarela em 2020, a causa é o suicídio.

³⁵⁶ Idem, ibidem, p. 42.

³⁵⁷ Idem, op. cit., 2016, p. 95-96.

A perda do patriarca transforma radicalmente a vida das protagonistas, um tema recorrente na obra da autora. Em *A falência* (1901) e *Correio da roça* (1913), por exemplo, as protagonistas também enfrentam a viuvez e a pobreza, revelando as consequências da falta de estudo e profissionalização para as mulheres da burguesia. No cortiço, as Martas se encontram desamparadas, sem “nem mesmo a velhinha que nos acompanhava outrora e que partiu não sei para onde, nem com quem”.³⁵⁸ As memórias da narradora revelam a dificuldade dessa transição de classe para a mãe, habituada a um estilo de vida diferente: “Custou-lhe afazer-se aos maus tratos da miséria”.³⁵⁹ A menina também sofre as consequências do declínio social: “Enfraqueci; mirrei; encheu-se-me o pescoço de caroços linfáticos”.³⁶⁰

Pela perspectiva intimista da narradora, a história nos conduz a um retrato vívido do cortiço. O cenário do romance funciona tanto como registro histórico das moradias coletivas e populares do final do século XIX, quanto como uma poderosa denúncia das terríveis condições de sobrevivência enfrentadas pelas famílias de baixa renda. O cortiço era malcheiroso e atraía muitos insetos: “Quantas moscas! O matadouro nas vizinhanças infecionava o bairro enchendo-o ao mesmo tempo de mau cheiro, de insetos e de urubus”.³⁶¹ Era barulhento e sujo: “Eu em começo estranhava aquela moradia, com tanta gente, tanto barulho, num corredor tão comprido e infecto, onde o ar entrava contrafeito, e a água das barrelas se empoçava entre as pedras desiguais da calçada negra”.³⁶² Era limitador: “O mais abominável no cortiço era o tempo das chuvas e da forçada

³⁵⁸ Idem, op. cit., 2007, p. 45.

³⁵⁹ Idem, *ibidem*.

³⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 47.

³⁶¹ Idem, *ibidem*.

³⁶² Idem, *ibidem*.

reclusão. Nunca me senti com vocação para caracol".³⁶³ Era quente, desconfortável, úmido e propagador de doenças:

Março arrastava-se pesado e abafadiço. O calor formidável cobria-nos de brotoeja. Tínhamos a pele como lixa e à noite mal dormíamos no quarto fechado e úmido, cheirando ao querosene da lâmpada. De dia o mesmo desconforto. Junto às tinas das lavadeiras a água empoçava-se por entre os pedregulhos do pátio e exalava uma morrinha doentia [...]. Foi nesse março que adoeci gravemente com difteria. A doença alastrava-se pelo cortiço.³⁶⁴

O conflito de classes

A luta de classes é um tema importante na narrativa. De um lado, temos o português rico, dono do cortiço, cuja migração para o Brasil foi próspera. Ele é descrito como "um velhote português" que "gabava-se de só consentir gente séria"³⁶⁵ em sua propriedade, onde residia com a família. Ele personifica o português dominante e explorador, hierarquicamente superior aos inquilinos miseráveis: "Os moradores ficavam atolados naquela ignomínia anos e anos, afeitos à promiscuidade e retidos pela barateza dos aluguéis".³⁶⁶ Preocupado com a boa reputação de seu cortiço – "um dos mais pacatos do bairro"³⁶⁷ –, o senhorio "mascarou um dia a sua propriedade com o nome de *avenida*, caiou as casas, despediu um casal de pretos quitandeiros que empestavam de frutas

³⁶³ Idem, *ibidem*, p. 48.

³⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 67.

³⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 77.

³⁶⁶ Idem, *ibidem*.

³⁶⁷ Idem, *ibidem*.

podres todo o cortiço, fez uns tanques para as lavadeiras, sem elevar o preço das suas casinhas”.³⁶⁸

Ainda nesse lado, encontramos a freguesa rica de Marta e a filha dela, Lucinda, que vestia a boneca somente com roupas de seda vindas de Paris e cuja aparência é descrita como “muito corada, olhos brilhantes de alegria e de orgulho, o vestido claro, curto, as meias esticadas por cima dos joelhos”.³⁶⁹ Essa imagem constrasta com a da narradora, que se apresenta como “pálida, o cabelo muito liso, feito em uma trança apertada, as pernas magras, as meias de algodão engelhadas, o vestido de lã cor de havana, comprido e esgarçado; os sapatos cambaios”.³⁷⁰ É nessa cena, quando a mãe vai à luxuosa casa da cliente, que a menina Marta começa a tomar consciência de classe, diante da gritante desigualdade social: “Quando minha mãe agradeceu a esmola, senti parar-me o coração... Por que não teria eu igual direito a possuir tudo, como a Lucinda, sem pedir ou aceitar esmolas? E por que me fazia tão mal essa palavra, a mim, que nada conhecia do mundo?”³⁷¹

As Martas estão na extremidade oposta do conflito de classes, representando os oprimidos e explorados, assim como a ilhoa bruta (personagem sem nome) e seus filhos – Carolina, Juca, Maneco e Rita. Embora a ilhoa seja uma personagem secundária, ela desempenha um papel crucial na compreensão de um segmento específico da sociedade carioca do século XIX, cuja triste realidade infelizmente ainda é atual. Seus filhos não têm direito a uma infância digna, assumindo precocemente responsabilidades e trabalhos árduos, além de serem privados de escolarização, experimentando uma vida cruel e degradante. Essa família simboliza uma parcela dos imigrantes portugueses

³⁶⁸Idem, *ibidem*, p. 78.

³⁶⁹Idem, *ibidem*, p. 51.

³⁷⁰Idem, *ibidem*.

³⁷¹Idem, *ibidem*, p. 52.

que não conseguiu prosperar com a jornada para o Brasil e contribui, de maneira decisiva, para o amadurecimento da protagonista, que observa, com perplexidade, o cotidiano sofrido dos vizinhos. As interações de Marta com as crianças pobres do cortiço ajudam a construir um retrato mais detalhado da vida naquele ambiente, destacando a coexistência de solidariedade e de crueldade nesse microcosmo.

No submundo do cortiço, a brutalidade impera. Esse aspecto é ressaltado pela narradora ao observar a “ilhoa bruta que batia nos filhos e injuriava o marido”.³⁷² Marta narra a violência barulhenta da vizinha: “Uma hora depois rebentava o barulho na casa da vizinha: o marido voltava do trabalho, a discussão começava, como todos os dias, mas desta vez pior, mais prolongada”.³⁷³ É com perturbação que a menina testemunha a selvageria presente no ambiente hostil e desumano do cortiço: “às vezes saía enxotada pela ilhoa, que rogava praga a todos, confundindo-me com os filhos”.³⁷⁴

A vida da portuguesa é marcada por dificuldades, e um de seus filhos, Maneco, começa a se entregar ao alcoolismo, incentivado pelo dono do armazém local, seu Joaquim: “Tinha dez anos, era magro, orelhudo e pálido; cheirava sempre a cachaça e vivia fumando as pontas de cigarros encontradas no chão. [...] Quando se ria mostrava as gengivas arroxeadas, como se estivessem cozidas pelo álcool”.³⁷⁵ A reação da mãe, ao ver o filho embriagado, é impetuosa: “O corpo mole do Maneco caiu estendido de bruços no assoalho; a mãe, vociferando nomes, bateu-lhe com o pé, como se tivesse dado numa coisa morta”.³⁷⁶

³⁷² Idem, *ibidem*, p. 48.

³⁷³ Idem, *ibidem*, p. 65.

³⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 61.

³⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 54.

³⁷⁶ Idem, *ibidem*, p. 63.

Maneco está à beira da morte, vítima do álcool: “O Maneco definhava. A mãe levara-o ao médico a queixar-se: o pequeno não comia... não dormia, e entrava a emagrecer de uma maneira espantosa”.³⁷⁷ O médico, ao examiná-lo rapidamente, sentenciou a proximidade da morte, evidenciando o descaso da sociedade com as vidas dos menos favorecidos. Afirmou que “já não valia a pena dar-lhe remédios”.³⁷⁸ Afinal, qual vida valeria a pena salvar? Será que ele diria o mesmo para uma pessoa de outra classe social? A mãe retorna para casa arrastando o filho e sai determinada a vingar-se do dono da venda: “Estrangular o Joaquim entre os seus dedos vigorosos era o seu intento, mas devagar, dizendo-lhe: – Meu filho vai morrer por tua causa, mas antes que ele morra, hás de tu ir para o inferno...”.³⁷⁹ O padrão de comportamento violento da ilhoa pode ser compreendido como um instinto natural de sobrevivência, afinal, ela precisou aprender a se defender sozinha diante das adversidades enfrentadas em seu meio social e econômico.

A morte de Maneco deixa a família devastada. A narradora descreve o momento da despedida, com destaque para a reação da ilhoa, que revela uma ternura até então desconhecida:

A mãe então suspendeu nos braços aquele corpo imóvel de uma magreza transparente, e aconchegou-o ao peito, como se o quisesse guardar; depois beijou-o longamente, longamente, e foi depô-lo no caixão, sem flores, sem um crucifixo, sem nada... Foi a primeira vez que eu a vi beijar um filho. Tive vontade de chorar; e saí.³⁸⁰

³⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 74.

³⁷⁸ Idem, *ibidem*.

³⁷⁹ Idem, *ibidem*.

³⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 90.

A narradora reforça o ato ao repetir o advérbio “longamente” – “beijou-o longamente, longamente” –, destacando sua surpresa ao testemunhar a máscara protetora da mulher forte e agressiva se desfazer, abrindo espaço para a mãe desolada com a perda do filho.

A ascensão social feminina por meio da escolarização

O estudo transformará a vida da jovem Marta. Aos oito anos, ela ingressa na escola pública e, assim como Sérgio em *O Ateneu*, enfrenta novos desafios. No romance de Raul Pompeia, tornou-se célebre a frase do pai: “Vais encontrar o mundo, disse-me meu pai, à porta do *Ateneu*. Coragem para a luta”.³⁸¹ Marta também precisará de coragem para compreender os novos códigos de socialização:

As primeiras horas foram amargas, na classe, cheguei a chorar; sentia-me triste; no meio de tanta gente experimentava uma sensação de isolamento. Ninguém me conhecia. Eu não conhecia ninguém e julgava-me alvo de todas as atenções. Era um atordoamento.³⁸²

O acesso à escolarização diferenciava a menina Marta dos demais vizinhos, evidenciando uma nova forma de desigualdade social. Agora ela se sentia superior, tal como a filha da freguesa rica de sua mãe se sentia em relação a ela: “Olhei altivamente para minhas companheiras de miséria, sorrindo-me, como sorrira a Lucinda quando a meu lado, em frente ao espelho...”.³⁸³ Por outro lado, o acesso ao estudo e o

³⁸¹ POMPEIA, Raul. *O Ateneu*; crônica de saudades. Porto Alegre: LP&M Pocket, 1998, p. 9.

³⁸² ALMEIDA, op. cit., 2007, p. 56.

³⁸³ Idem, ibidem, p. 55-56.

contato com pessoas de fora do cortiço trouxeram ainda mais consciência de sua vida miserável. Morar em um cortiço passou a ser motivo de vergonha. No ambiente escolar, ela mantinha em segredo sua residência e não comentava sobre seus vizinhos: “De Carolina e dos irmãos ranhosos não falei nunca no colégio. Referir-me às filhas da vizinha fora macular a minha reputação”.³⁸⁴ A distância entre o vivido e o narrado permite à narradora uma visão crítica de seus sentimentos ambivalentes. Marta relembraria a ocasião na qual Carolina, ao dividir seu pedaço de carne, sofreu uma punição por parte da mãe: “No fundo de minha consciência, porém, não se apagara a cena humilhante em que a bondosa e serena Carolina sofrera castigos por me ter dado com que matar a fome”.³⁸⁵

No período de férias, sentia-se triste, pois “temia as longas horas soturnas na alcova úmida e escura, onde, desde madrugada até a noite, minha mãe trabalhava sem interrupção”.³⁸⁶ Ao contrário do que se espera, as férias não traziam alegria para uma menina que vivia em condições precárias, sem acesso ao sol e sem a companhia das colegas risonhas:

Emagreci durante o tempo de férias; faltava-me o passeio obrigado, a convivência alegre das condiscípulas, as correrias do recreio, o barulho, a vida, a luz! Tornei-me ainda mais linfática, tinha o pescoço cheio de caroços e os beiços esbranquiçados; veio o fastio, o sono e a doença.³⁸⁷

Se o acesso à educação a distinguia dos vizinhos desvalidos, a possibilidade de se tornar mestra e ter seu próprio

³⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 58.

³⁸⁵ Idem, *ibidem*.

³⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 59.

³⁸⁷ Idem, *ibidem*, p. 60.

salário seria o caminho ideal para sair “daquele quarto metido no fundo de uma viela lamaçenta”:³⁸⁸ “Eu queria ser mestra para não morar em um cortiço mal alumiado, infecto, úmido, nesta terra onde há tantas flores, tanta luz e tantas alegrias!”³⁸⁹ O incentivo de d. Aninha, professora da classe, foi fundamental para a ascensão social de Marta: “Eu era uma coisa. Foi ao seu impulso que me tornei – gente”.³⁹⁰

A trajetória da protagonista avança quando ela e a mãe conseguem se mudar para uma casinha melhor, um *chalet* elegante: “Agora entrava sem frouxidão a luz do dia na nossa morada alegre, com um belo cheiro a nova, toda envernizada e limpa”.³⁹¹ Durante uma viagem com d. Aninha ao interior, Marta conhece Luis, primo da professora, descobrindo o amor e a possibilidade de se sentir amada. Aos poucos, tenta deixar para trás a experiência traumática do cortiço: “Eu acreditava naquilo e sentia em verdade o que não experimentava nunca: muita facilidade em expressar-me e uma alegria saudável, nova, que me invadia toda”.³⁹²

No entanto, o processo de amadurecimento se revela uma jornada dolorosa para Marta, marcada por sua primeira desilusão amorosa: “Uma paixão horrível, obstinada, a que se unia uma revolta dolorosíssima, contra a minha situação, a minha fealdade, e a injustiça de Deus”.³⁹³ Ela se comparava com outras mulheres, ricas e formosas, e sentia-se inferior: “Compreendia Luis. Como poderia ele amar uma rapariga sem graça, sem nome e pobre como eu [...]?”.³⁹⁴ Júlia Lopes de

³⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 94.

³⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 72-73.

³⁹⁰ Idem, *ibidem*, p. 73.

³⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 97.

³⁹² Idem, *ibidem*, p. 121.

³⁹³ Idem, *ibidem*, p. 131.

³⁹⁴ Idem, *ibidem*.

Almeida mostra-se sensível às inúmeras privações enfrentadas pelas mulheres de classe baixa, incluindo a restrição ao amor romântico.

Histeria feminina

A histeria feminina, tema caro às pautas feministas, é abordada no romance de forma aparentemente desprestensiosa. Marta recebe o diagnóstico de “histerismo” devido a seus episódios de vertigem e “um humor execrável em que me fechava num silêncio agressivo”.³⁹⁵ O remédio? O casamento: “O médico aconselhou que me casasse. Aquilo era histerismo”.³⁹⁶

Durante muito tempo, a histeria foi categorizada como uma patologia do útero, considerada tipicamente feminina. Entre os sintomas, encontravam-se:

sensação de sufocação, tosse, acessos dramáticos, paralisia dos membros e ataques de desmaio, mas também uma incapacidade repentina de falar, perda da audição, esquecimento da língua materna, proficiência em idiomas que o indivíduo achava não conhecer, vômitos persistentes e incapacidade de ingerir alimentos. Em suma, era uma doença que parecia sem razão, caprichosa e difícil de debelar.³⁹⁷

O discurso médico se entrelaçava com a retórica religiosa para exercer controle sobre os corpos femininos. A acusação de histeria servia para desacreditar as mulheres. Não à toa as acusadas de bruxaria, as rebeldes e as sufragistas eram

³⁹⁵ ALMEIDA, op. cit., 2007, p. 108.

³⁹⁶ Idem, *ibidem*.

³⁹⁷ BOROSSA, Julia. *Histeria*. Trad. Carlos Mendes Rosa. Rio de Janeiro: Relume Dumará; São Paulo: Ediouro; Segmento-Duetto, 2005, p. 7.

rotuladas como histéricas. Norma Telles destacou como a socialização na sociedade patriarcal adoecia as mulheres:

É doentio para qualquer jovem, especialmente para uma mais imaginativa ou criativa, ser educada para a docilidade, para a não afirmação, para a submissão. Ser treinada para renunciar é, certamente, ser preparada para ter uma má saúde, pois o impulso humano é para a afirmação. Aprendendo a se tornar um belo objeto, a jovem aprende a se tornar ansiosa a respeito de sua própria carne. No século XIX, o desejo de ser bela impôs os espartilhos, a compressão exagerada do corpo e, sua contrapartida, os sais aromáticos e os vinagres, os frasquinhos de amoníaco, para combater os desmaios e fazer com que se recuperassem as respirações asfixiadas pelas amarras.³⁹⁸

Essa questão é trazida à luz em *Enervadas*, de madame Chrysanthème, publicado em 1922. A protagonista é diagnosticada pelo médico como uma “enervada”, termo associado à histeria. Em *Exaltação*, de Albertina Bertha, publicado em 1916, a personagem principal é rotulada como “exaltada” por manifestar vontades próprias e resistir às demandas sociais sexistas. As escritoras brasileiras demonstravam uma consciência aguda da maneira como o patriarcado se apropriava da ciência para sustentar suas estruturas de poder.

“Como cristal puro, o mínimo sopro a enturva”: matrimônio e honra

Marta, ao ser aprovada em um concurso para professora, conquista a tão almejada independência financeira. Desiludida no amor, ela rejeita a ideia de um casamento imposto, apesar

³⁹⁸ TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. São Paulo: Intermeios, 2012, p. 261-262.

dos apelos da mãe para aceitar a proposta do pretendente enamorado, Miranda, um homem mais velho e sereno: “— Seja! Eu não queria fechar os olhos sem te ver casada... só, num mundo tão perverso como este... Depois, o Miranda tem ótimo comportamento... é talvez velho para ti, mas havia de ser excelente marido, sério, honesto, e delicado...”.³⁹⁹

A mãe preocupava-se em deixá-la só neste mundo hostil e marcado pelo machismo: “Ouve-me, filha: a reputação da mulher é essencialmente melindrosa. Como o cristal puro, o mínimo sopro a enturva... Pensa”.⁴⁰⁰ Em uma época na qual o casamento era compulsório para as mulheres, independentemente de suas próprias vontades, mesmo uma mulher emancipada como Marta não estava imune à má fama e às pressões sociais caso decidisse recusar o matrimônio.

Resignada, Marta aceita casar-se com Miranda e, alguns anos depois, sua mãe falece. A filha reconhece que a mãe lutou corajosamente para protegê-la em meio às adversidades da pobreza e agora poderia, enfim, descansar. No desfecho da narrativa, Miranda e Marta celebram o nascimento da filha, a quem chamam Cecília, representando o “primeiro raio de luz a iluminar-me o lar, saudoso de minha mãe”.⁴⁰¹ Marta dedica essas páginas autobiográficas à sua amada filha, inspirada pela bondade – “a mais sagrada das lembranças”⁴⁰² – da própria mãe, avó da pequena.

³⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 149.

⁴⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 150.

⁴⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 165.

⁴⁰² Idem, *ibidem*, p. 166.

As tramas secundárias

Júlia Lopes de Almeida constrói um universo rico em personagens coadjuvantes, cujas histórias oferecem uma visão multifacetada do cotidiano no cortiço e da sociedade carioca do século XIX. Essas histórias paralelas – estratégia literária recorrente em sua obra – não apenas enriquecem a narrativa principal, mas também servem para ilustrar a diversidade de experiências humanas e os desafios enfrentados pelas classes menos privilegiadas.

Embora possam aparentar menor relevância, as histórias secundárias desvendam aspectos relevantes e enriquecem o eixo narrativo. Um exemplo é a trajetória das filhas da ilhoa. Depois de muitos anos, as Martas se deparam com a portuguesa ao saírem do trem. Nesse breve encontro, descobrimos que Carolina – amiga de infância de Marta – se casou e vive sob exploração e violência por parte do marido. De forma sutil, a obra debruça-se sobre um assunto primordial nos debates feministas: a violência de gênero. Rita, a outra filha, está prestes a se casar com um barbeiro de temperamento difícil, sugerindo o potencial desdobramento para uma situação de violência doméstica. “Pra mim, filha casada é filha morta...”,⁴⁰³ desabafa a ilhoa, evidenciando as angústias e as preocupações que envolvem os destinos das mulheres nesse contexto.

Em contrapartida, Carolina sempre experimentou uma realidade marcada pelo abuso e pela violência no ambiente familiar: “A Carolina! Um anjo condescendente e sofredor, que levava beliscões, tendo por isso nódoas negras em seu corpo de gafanhoto, muito branco”.⁴⁰⁴ Excluída da possibilidade de uma infância típica e da educação, Carolina estava imersa em tarefas

⁴⁰³ Idem, *ibidem*, p. 157.

⁴⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 71.

domésticas e cuidados com os irmãos: “Lavava os esfregões das panelas, com o corpo em c e os braços enterrados na água malcheirosa da tina”⁴⁰⁵. Em meio a tudo isso, a menina era deixada à própria sorte, mesmo estando doente, numa condição de completo desamparo: “Quando se tratava de suas doenças, ela dizia sempre, repetindo-se ‘— isto não é nada’”⁴⁰⁶. Apesar dos maus tratos, mostrava-se generosa – “tinha juízo como uma senhora, e coração imaculado”⁴⁰⁷ –, principalmente em relação a Marta, defendendo-a da maldade dos irmãos e compartilhando sua escassa comida com a amiga faminta.

Na avaliação de Marta, a filha da ilhoa não padecia tanto quanto ela por desconhecer o mundo além do cortiço, por não ter a mesma consciência de classe. Enquanto a narradora sofria com a desigualdade e a injustiça social, confrontando-se com o luxo e a beleza de Lucinda, Carolina não teria a mesma percepção: “Carolina não entrara nunca em uma casa como a da Lucinda, nem se vira em frente de um espelho, miserável e feia, ao lado de outra menina de sua idade, bela e orgulhosa”⁴⁰⁸. Apesar de a ilhoa lamentar o destino da filha, ele não era muito diferente da realidade que ela vivia com a própria mãe.

Outras figuras reveladoras das injustiças e desigualdades que permeiam a sociedade são a freguesa rica e sua filha Lucinda, representantes da classe burguesa, que contrastam fortemente com a pobreza de Marta e sua mãe; e o velhote português, dono do cortiço, que representa os imigrantes portugueses que conseguiram acumular riqueza e poder. Esse personagem ilustra a exploração econômica dos moradores do cortiço, que vivem em condições insalubres e pagam aluguéis baixos, mas que, ainda assim, enriquecem o senhorio. A relação

⁴⁰⁵ Idem, ibidem, p. 54.

⁴⁰⁶ Idem, ibidem, p. 75.

⁴⁰⁷ Idem, ibidem, p. 71.

⁴⁰⁸ Idem, ibidem.

entre ele e os inquilinos revela a dinâmica de poder e a desigualdade econômica prevalente na época.

No colégio, duas personagens desempenham papéis coadjuvantes significativos. Matilde, uma colega mais avançada e generosa, ajuda Marta com as lições e compartilha com ela seu lanche. Essa é a segunda amiga a dividir comida com Marta, destacando a escassez alimentar que ela enfrentava: “Nossa almoço era café e pão: café sem leite, muito fraco”.⁴⁰⁹ Matilde é fundamental para a adaptação de Marta na escola. Ela é descrita como “uma menina mulatinha”, “feia, escura, marcada de bexigas, com olhos pequeninos e amortecidos e o cabelo encarapinhado”.⁴¹⁰

Essa relação destaca duas situações importantes na narrativa. A primeira é uma cena de racismo: Matilde é acusada de roubar um par de sapatinhos, que a professora acaba encontrando entre suas coisas, provavelmente por conta de uma armação cruel contra ela. Após um período afastada do colégio, Matilde retorna e é desprezada por Marta: “Voltei as costas à pobre mulatinha”.⁴¹¹ A segunda é a percepção da narradora, agora uma observadora distante e madura, da maldade que cometera ao ignorar a amiga que tanto a ajudara: “E agora, no fim de trinta e tantos anos, sinto na minha consciência como uma sombra...”.⁴¹²

Depois de esnobar Matilde, Marta se aproxima de Clara Silvestre, filha de uma modista, com nome e sobrenome, e “uma das meninas mais asseadas do colégio, a mais instintivamente faceira”.⁴¹³ Clara era proibida pela mãe de entrar num cortiço, e Marta se sentia enfeitiçada por ela.

⁴⁰⁹ Idem, *ibidem*. p. 47.

⁴¹⁰ Idem, *ibidem*. p 56.

⁴¹¹ Idem, *ibidem*. p. 57.

⁴¹² Idem, *ibidem*.

⁴¹³ Idem, *ibidem*, p. 58.

Outras personagens dão contorno à vida no cortiço. A lavadeira Eulália, descrita como uma “mulata gorda”,⁴¹⁴ era motivo de chacota quando voltava do bar embriagada. A família galega, operários de uma fábrica de chinelos, que se fechava em casa para não repartir o almoço. O “mulatinho Lucas”,⁴¹⁵ que vivia pedindo algo para comer. O velho tio Bernardo, sustentado pelo senhorio em troca de varrer a calçada e limpar os esgotos. Dois rapazes tiroleses, Túlio e outro sem nome, completam o quadro. Túlio, carpinteiro e benquisto, foi assassinado, e o boato era que o outro tirolês o havia matado, devido a uma história envolvendo a filha de uma paraguaia que ele tentara raptar. Esse episódio abalou profundamente Marta:

A morte de Túlio pôs-me doente. Passava noites em claro, ouvindo-lhe os passos, vendo-o estendido no chão, ou imaginando que o outro voltasse de repente ao cortiço e assomasse à nossa porta [...]. Atravessei noites de grande calor, no pino do verão, com a cabeça embaixo dos lençóis, fugindo de ver em cada parede desenhar-se a figura assustadora do assassino de Túlio. Emagreci, andava cismática, com medo da loucura, até que a pouco e pouco fui voltando ao meu estado natural.⁴¹⁶

Júlia Lopes de Almeida utiliza essas figuras para abordar temas como a luta de classes, a desigualdade, a exploração econômica e a resistência humana diante das adversidades. Ao dar voz a essas histórias paralelas, a autora cria uma obra rica em detalhes e profundamente humana, essencial para a compreensão dos problemas contemporâneos. Por meio dessas narrativas, a dura realidade dos moradores do cortiço é

⁴¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 78.

⁴¹⁵ Idem, *ibidem*, p. 79.

⁴¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 80-81.

retratada, e as condições desumanas a que estavam submetidos são denunciadas.

Contrariando a visão de José Veríssimo, que afirmava que a obra da autora refletia “com brilho e colorido uma época da vida da burguesia rica do Brasil, sem preocupação de crítica social”,⁴¹⁷ Júlia Lopes de Almeida se posiciona de forma questionadora, evidenciando os reveses da modernidade e a necessidade de reformas para maior justiça social. As histórias coadjuvantes de *Memórias de Marta* são fundamentais para a construção desse panorama analítico e para a profundidade emocional e social da obra.

⁴¹⁷ VERÍSSIMO, José. *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

Sobre a autora

Anna Faedrich é professora de Literatura Brasileira na graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF. Integra do 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; FBN, 2022) e de *Teorias da autoficção* (EdUERJ, 2022).



Em 2025, o LABELLE — Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque — completa uma década de atividade ininterrupta, seja na forma de eventos acadêmicos, seja na forma de artigos e livros, parte deles disponibilizada no portal eletrônico. Durante esse período, numerosos pesquisadores nacionais e estrangeiros se somaram a este grupo de pesquisa, colaborando decisivamente para o resgate de obras, o diálogo com a crítica e a renovação das perspectivas de estudo. Para celebrar nosso aniversário, a coleção Ensaios Labelle - 10 Anos dá a público livros autorais produzidos por diversos colaboradores, membros do laboratório. Fica aqui o convite para que os leitores conheçam e divulguem esses e outros trabalhos.

Visitem: <https://labelleuerj.com.br/>



Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

