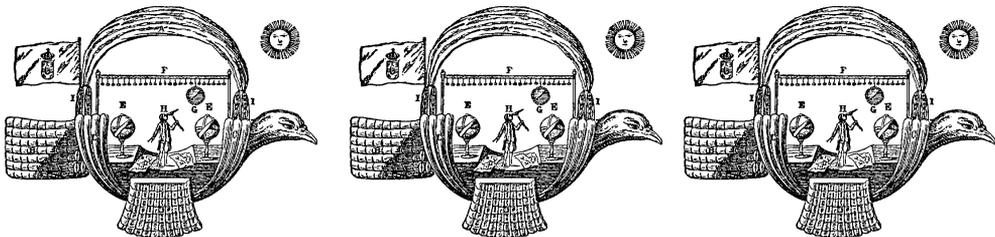
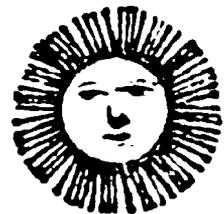


# dossiê: literatura feminina



# Júlia Lopes de Almeida e Maria Amália Vaz de Car- valho: vozes femininas?

Ana Helena Cizotto Belline\*



\* Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

A comparação entre aspectos da vida e da obra da portuguesa Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921) e da brasileira Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) revela importantes aspectos da produção literária de autoria feminina do fim do século XIX e início do XX nos dois países. De tais aspectos abordam-se aqui representações literárias de questões de gênero, avultando, de início, os motivos do prestígio de crítica e de público no período em que viveram e o posterior esquecimento, até a reavaliação atual.

A obra de Júlia tem despertado grande interesse na crítica feminista que se dedica ao resgate de escritoras brasileiras do passado que permanecem à margem do cânone literário. Além da reedição de um dos seus romances, *A Silveirinha*, de 1914, artigos em revistas, capítulos de livros e teses acadêmicas evidenciam o valor atualmente atribuído a sua produção.

Darlene J. Sadlier, em artigo de 1992, aponta como uma das causas de Júlia ter sido excluída do cânone literário o mesmo motivo pelo qual hoje ela é reavaliada pela crítica feminista: sua ficção trataria de um mundo bastante exclusivo, diferenciado, de atitudes e costumes burgueses, cuja temática centraliza-se no universo doméstico feminino. Diante do experimentalismo formal do modernismo e da temática social do neo-realismo das décadas de 1920 e 1930, a ficção de Júlia passa a ser vista como estranha ou irrelevante.

A freqüência com que aparecem textos de Maria Amália nos periódicos brasileiros do último quartel do século XIX - sempre mencionada em suas biografias - além da facilidade com que ainda se encontram seus livros em bibliotecas ou mesmo em sebos, e as numerosas edições, revelam a extensão de sua popularidade no Brasil. Dela é possível afirmar-se que continua esquecida pelos mesmos

motivos que causaram grande prestígio tanto de público como de crítica na sua época: o modo como incorporou na vida e na obra a imagem da *escritora-senhora*<sup>1</sup>. Trata-se do anacronismo do seu pensamento doutrinário e moralizador que, de um lado, dirige-se para a apologia exclusiva dos valores da burguesia abastada aliada à insensibilidade a problemas sociais, e por outro lado, oscila entre tradição e modernidade no que diz respeito à condição feminina.

Da sua produção literária extensa e variada, que se estendeu de 1867 a 1913, abrangendo a história, a poesia, o conto e a crônica, analiso aqui quatro obras: *Mulheres e crianças* (1880), *Cartas a uma noiva* (1896), *A arte de viver em sociedade* (1897) e *Impressões de história* (1910).

A produção literária de Júlia, que se inicia em 1881 e termina no ano de sua morte, é também vasta e variada, incluindo conto, romance, teatro, crônica.

Maria Amália, de ascendência ilustre, durante meio século manteve um célebre salão literário em Lisboa, que foi freqüentado pela elite intelectual da época, como Camilo, Eça, Antero e Ramalho Ortigão. Casou-se, em 1874, aos vinte e sete anos, com o poeta Gonçalves Crespo (1846-1883), nascido no Rio de Janeiro, de mãe negra, naturalizado português.

O início da carreira de Maria Amália deve-se à leitura que fez a Tomás Ribeiro do livro de poesia *Uma primavera de mulher*, o qual então a estimulou, prefaciando a obra que foi publicada em 1847, quando a autora tinha 20 anos.

Júlia Valentina da Silveira Lopes, cinco anos mais nova do que Maria Amália, nasceu no Rio de Janeiro, filha de intelectuais portugueses abastados radicados no Brasil. Em 1887, aos 25 anos, Júlia casa-se com o poeta português radicado no Rio de Janeiro e naturalizado brasileiro, Filinto de Almeida (1857- 1945).

A descoberta acidental do talento da escritora, que começou carreira de jornalista aos dezenove anos, também pode ser comparada à de Maria Amália, ou seja, por incentivo masculino, no caso do pai, que fingiu ter sido solicitado para escrever um artigo para um jornal de Campinas, o qual ele deixaria a cargo da filha, por falta de tempo. Na biografia das duas autoras tal caráter acidental condiz com a imagem de que a literatura vem sempre em lugar secundário em suas vidas.

A importância de tais dados biográficos para a produção literária das duas autoras enfatiza-se quando se verifica de que modo eles interferem no julgamento dessa produção pela crítica contemporânea de autoria masculina. Apontando-se as altas qualidades morais de filhas, mães e esposas, não separando a obra da vida

<sup>1</sup> No discurso comemorativo do 50º aniversário literário da escritora, Augusto de Castro afirma que existem três tipos de mulheres na literatura: a escritora-homem, a escritora-mulher, e a escritora-senhora, ao qual pertenceria a homenageada. Prefácio da 8ª edição de *Cartas de uma noiva*, incluído desde a quarta edição. Lisboa, Empresa Literária Fluminense, s/d.

pessoal, instaura-se uma recíproca, ou seja, a adaptação das escritoras a tais moldes de feminilidade.

De Maria Amália, além da observância desses moldes e da já citada imagem de escritora-senhora, constrói-se outra, baseada num elogio para a época: a escrita com características masculinas.

Testemunhar as altas qualidades morais da autora não era apenas elogio, porém estratégia para resguardá-la do preconceito contra mulheres que escreviam, já bastante estudado recentemente. Enfatizavam-se então as qualidades morais de Maria Amália, além da ascendência aristocrática e da refinada cultura. Recorde-se que esse procedimento da crítica de autoria masculina de não separar a obra da vida das escritoras - que perdurou até recentemente - já tem sido abordado pela crítica feminista como uma forma de discriminação. Acrescento que, nesse caso específico, devido à intenção doutrinadora da obra da autora, tem a função de tornar mais persuasivo o seu discurso, conferindo-lhe ares de verdade insofismável.

Dos conceitos literários do último quartel do século XIX, Maria Amália abraçou a causa da literatura como missão social. Acreditando que o escritor só devia dizer o conveniente e o educativo, voltou-se para a educação das mulheres com a finalidade de adequá-la ao século que considera o do progresso da ciência e das conquistas democráticas, em que o homem teria atingido a mais elevada e justa noção de Bem.

Seria essa, portanto, a tentativa de adequação à modernidade, na linha de Michelet<sup>2</sup>, com o qual concorda quanto à elevação da cultura feminina, resguardando-se que seja voltada para a valorização da família. Critica a educação perniciososa das meninas da época, apontando-a como causa dos desvirtuamentos da função da mulher casada, o que, em última consequência, levaria à destruição do casamento.

Como solução, propõe uma educação voltada unicamente para a moralidade e o utilitarismo, eliminando-se, por exemplo, a dança e o bordado, substituindo-os pela música enquanto produção de “casto enternecimento salutar” e a costura destinada à confecção de roupas sóbrias e econômicas. Sobre o bordado afirma: “um pretexto fútil para estragar o tempo. Enquanto a mão vai preguiçosamente bordando a talagarça, a fantasia irrequieta da mulher, da criança, corre e voa por montes e vales, à procura de um vedado ou de um impossível ideal.” (*Mulheres e crianças*, p. 49-51)

<sup>2</sup> Refiro-me a *A mulher*, publicado em 1859. Tanto Maria Amália quanto Júlia citam sempre elogiosamente o autor, recomendando-lhe a leitura às leitoras às quais se dirigem. Uma análise dos recursos de retórica empregados por Michelet evidencia que, sob a linguagem de sublimação das mulheres, revela-se um pensamento que preconiza a dependência e a submissão aos homens.

A crítica a qualquer manifestação de luxo é uma das constantes na obra de Maria Amália: aliada à futilidade, o desejo por uma vida opulenta seria não só um dos motivos de tentações que levariam a mulher a perder-se, como também arruinaria as finanças do marido, sempre apaixonadamente defendido pela autora. A partir de reflexões sobre a educação inadequada de Ema Bovary, sob o título “Moralidade de um livro condenado”, afirma:

“Revelar a uma imaginação de mulher as seduções prestigiosas da grande existência mundana, quando essa mulher está fatalmente encerrada num círculo estreito de pequenos e humildes deveres, é incendiar nela todas as cobiças doentias, é despertar nela todos os instintos perigosos, é atirá-la sem defesa para o abismo das tristes perversões e das culpas sem redenção.” (*Cartas a uma noiva*, p.232).

Na classificação de *monstros* ou *mostrengos* que faz das mulheres que recebem uma educação que lhes dê sonhos materiais de luxo, possivelmente incompatíveis com os recursos do “pobre” marido, nota-se também um preconceito de classe. Maria Amália defende não só a educação diferenciada para homens e mulheres, mas também para mulheres de diferentes classes. Assim, apenas algumas privilegiadas pela fortuna poderiam ter uma educação refinada. Para as demais, seria um obstáculo à felicidade do casamento, porque sonhariam com a “vida mundana” que não poderiam possuir.

Resumindo, o objetivo da pregação de Maria Amália consiste na anulação de qualquer individualidade ou interesse lúdico da mulher, objetivando-se a sua educação primorosa apenas para o lar, para o marido e para os filhos, para os quais ela teria que viver exclusivamente, tornando-se superior e perfeita.

Compare-se essa posição da autora com a de Eça de Queirós - tanto nos panfletos das *Farpas* como na obra de ficção - para quem as causas da superficialidade da mulher portuguesa residem justamente na sua formação exclusiva para o casamento, na sua exclusão da vida pública e na conseqüente reclusão ao pequeno mundo doméstico. Maria Amália revela-se, portanto, mais reacionária do que seus pares masculinos contemporâneos.

Quanto ao estilo, é possível encontrar semelhanças com o de Eça no emprego da mesma dureza para apontar a educação anacrônica e os defeitos femininos, a ponto de ser acusada de ser feroz com o sexo a que pertence, fato que ela menciona para defender-se, afirmando estar convencida de que “o meu orgulho e a minha vaidade feminil me levam a dar às mulheres uma importância que mais ninguém lhes quer reconhecer” (*Mulheres e crianças*, p.151). Já em 1948 um estudo de Manuela Porto considera contraditório uma mulher excepcional como Maria Amália afirmar que mulheres não podem suportar trabalho mental austero, sendo ela própria a prova em contrário.

A redundância de idéias e a interpenetração dos discursos dissertativo e narrativo são outros elementos do estilo de Maria Amália. Quanto a características da narrativa empregadas para dar verossimilhança ao narrador, mantém em comum com Michelet, além da alternância entre discurso direto, indireto e indireto livre, o processo metonímico de exprimir o sujeito do enunciado passando do geral - as mulheres - para o particular - uma determinada mulher - daí por diante denominada *ela*, correspondendo tal mudança à passagem do discurso dissertativo e abstrato para o narrativo e concreto. Enfatizando ainda a força persuasiva da sua fala, surge o recurso do uso do sujeito *nós* significando *mulheres*, identificando assim narratárias e narradora, ao mesmo tempo em que, buscando um efeito contrário, de distanciamento, algumas narrativas se originam do artifício do encontro accidental de papéis antigos ou cartas. Exemplifico com *Cartas a uma noiva*, que tem um curto prólogo iniciado com “Seria longo e desnecessário explicar o modo por que estas cartas me vieram parar às mãos”. A relevância desse processo que parece anular uma voz enunciativa aparece com mais freqüência, na obra de Júlia, onde, acrescente-se, é mais bem sucedido.<sup>3</sup>

Duas narrativas de *Mulheres e crianças* devem ser comentadas para verificação do emprego de recursos persuasivos: “Cartas de um marido” (p.281-294) e “As datas de uma vida” (p.119-133).

Na primeira, um marido feliz confia a um amigo toda a perfeição da sua mulher, Maria. A estratégia de uma autora assumir a voz narrativa de um homem para construir uma personagem feminina enseja reflexões paralelas à da situação inversa, em que autores escolhem o emprego da primeira pessoa para representarem uma personagem feminina. Esse último caso é estudado por Anne Robinson Taylor, que o considera muito comum, desde as *Heróidas*, de Ovídio. O contrário, no entanto, é pouco comum: mulheres não se sentem à vontade assumindo voz masculina. Se há várias razões para um homem assumir uma persona feminina, como afirma a autora, que vão da máscara como uma forma lúdica até a identificação como um ato terapêutico, quais seriam as intenções de Maria Amália em fazer o contrário?

Primeiramente, construir uma personagem que ilustre todas as características da mulher idealizada por ela. É importante notar que o narrador apaixonado por Maria quando a vê, pela primeira vez, lendo em voz alta, num serão familiar, *L'insecte*, de Michelet, o que faz lembrar a célebre cena de Carlota cortando o pão para os irmãozinhos, quando Werther se apaixonou por ela.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Análise detidamente tais processos de anulação da voz narrativa de Júlia em: Aspectos da enunciação na narrativa feminina do século XIX, *Letras*, v. 17, Campinas, PUC, 1998, p.5-15.

<sup>4</sup> Em *Mulheres e crianças*, no capítulo “Leitura para nossas filhas”, Maria Amália dedica página e meia ao elogio e à recomendação da obra de Michelet, a que classifica de “gênio que tem alguma coisa de profeta”. (p.113)

Em segundo lugar, uma voz masculina que ratifique todos os conceitos da autora sobre a educação feminina confere maior credibilidade às intenções moralizadoras de Maria Amália. Verifica-se, assim, que não há um só detalhe descritivo que não tenha aparecido nos textos não-narrativos dos quatro livros aqui estudados. Por exemplo, a descrição da roupa de Maria naquele primeiro encontro: “Não me lembro bem de como estava vestida, sinal de que era tão desprezioso o seu traje que não prendia nem demorava a atenção.” (p.284) Compare-se com o conselho dado à mulher que anda a pé na rua em *A arte de viver na sociedade*: “Tão discreta que se um conhecido disser que a encontrou, não se lembre como estava vestida.” (p.169)

Em resumo, trata-se de transformar em narrativa, construindo um personagem concreto, as abstrações sobre uma mulher idealizada que se anula diante do homem para quem vive exclusivamente, sem qualquer anseio pessoal.

A estrutura da segunda narrativa - “As datas de uma vida” - faz corresponder a cada uma das datas uma parte: A ida para o colégio; Durante as férias; A primeira comunhão; Na volta do baile; Dez anos depois; Na velhice. Cada segmento corresponde a uma cena, sendo as duas primeiras reproduções de diálogos em que o narrador se ausenta. Na terceira, porém, revela-se um narrador onisciente no estilo do realismo-naturalismo, com intrusões representadas, por exemplo, pela ironia, como o emprego do adjetivo *edificante* para as orações recitadas em francês e cujo teor é erótico - uma das críticas que Eça de Queirós também faz da educação religiosa da época, sobretudo em *O crime do padre Amaro*.

A história da personagem central, Lili, é a representação ficcional das idéias de Maria Amália sobre os equívocos da formação feminina: educação fútil em colégio, estímulo da vaidade desde a infância, casamento sem amor com homem rico e nobre, vida luxuosa de condessa, velhice frustrada e solitária, pois as filhas “continuam a vida de que sua mãe lhes dera o exemplo tentador” (p.132). Depois de reconhecer a frustração, porquanto “não fora filha, nem amante, nem esposa, nem mãe!” (p.133), e também não saberia ser avó, a narrativa termina com o seguinte parágrafo: “- Minhas filhas - murmurou baixinho a altiva senhora, - perdoai-me pelo amor de Deus, assim como neste momento eu perdôo à minha mãe!” (p.133)

Uma comparação com o conto de Júlia Lopes de Almeida “O remorso da Viscondessa” de *Traços e iluminuras*, revela vários pontos em comum entre as duas narrativas.

Duas mães e amigas contrapõem-se: a viscondessa Matilde, em tudo semelhante à Lili adulta do conto de Maria Amália, e Eugênia, viúva pobre. A primeira cria a filha única, Judith, apenas para brilhar em salões, e conscientemente afasta-a do estudo e do trabalho. Eugênia, ao contrário, prepara a filha Adélia pensando que “uma mulher instruída não sucumbirá, se um dia se vir só!” (p.139). Anuncia-se, assim, um tema recorrente na obra de Júlia: o da mulher só que, sem recur-

sos, se vê obrigada a criar os filhos. Judith casa-se com rapaz rico e elegante. Amélia perde a mãe e vai ser preceptora na província, por indicação da viscondessa.

Decorridos quatro anos, a viscondessa, solitária, chama Amélia para junto de si. Na cena final, Amélia conversa com Matilde contando dos agradáveis serões que havia passado com a mãe. Judith entra intempestivamente, dizendo que havia se separado do marido por causa de um vestido. Ele acusara-a de ser perdulária, de lhe ter dissipado a fortuna, de ter-se casado sem amor. Judith reconhece que ele tem razão. A viscondessa recebe um beijo de Amélia, lembra-se dos conselhos de Eugênia, os quais sempre desprezara, “e, estendendo os braços à chorosa Judith, murmura num soluço: - Perdoa-me!”

As semelhanças entre os dois contos não se limitam ao seu final e à temática explícita do erro da educação feminina. Ao criar as personagens Eugênia e Amélia, cuja função evidente é a de contraponto, além de enriquecer a estratégia narrativa através do diálogo, Júlia configura a oposição insistentemente defendida por Maria Amália, expressa, por exemplo, nessa frase de efeito: “A mulher de sala tem por força de morrer; surja pois a mulher de família (...)” (*Mulheres e crianças*, p.177). Desse modo a punição final - o empobrecimento devido ao luxo das mulheres, tema que se repetirá na obra futura de Júlia - ilustra, na obra de Maria Amália, a constante crítica ao luxo. Da mesma forma configura-se a valorização do serão familiar, que, no pensamento da escritora portuguesa, impediria o homem de procurar lazer fora de casa, em clubes ou cassinos, salvando assim finanças e casamento.

Do exposto, evidenciam-se três conclusões sobre a questão de gênero nos textos de Maria Amália. Em primeiro lugar, a constatação de que não basta uma mulher escrever diretamente para outras, para que sua literatura seja considerada feminina. É preciso haver um ponto de vista feminino, o que não acontece com as teses da autora portuguesa, que pretende perpetuar a hegemonia masculina, tornando-a mais fácil por meio da persuasão das mulheres da continuidade da condição submissa em que sempre viveram.

Em segundo lugar, esse grau de persuasão relaciona-se ao fato de a literatura de autoria feminina poder encampar as mesmas teses da literatura de autoria masculina, mas não terem ambas o mesmo significado, ou seja, uma voz feminina convencerá com mais eficiência outras mulheres do que uma voz masculina.

Em terceiro lugar, é preciso reconhecer que, se a ideologia da autora privilegia o patriarcado, há no seu estilo um componente feminino, que se traduz como o olhar míope para as coisas próximas,<sup>5</sup> ou de *menagère*, como se classificava na épo-

<sup>5</sup> Trata-se da feliz expressão de Gilda de Mello e Sousa, citada por Lígia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo*, São Paulo, Ática, 1985, p.55. Para Gilda, tal enfoque é consequência da posição social da mulher que, reclusa na casa, desenvolveria um apego aos objetos do cotidiano, o desenvolvimento de um temperamento concreto e terreno.

ca, dos grandes e pequenos arranjos do lar. Sob esse aspecto, uma crítica feminista atual detecta a mulher por baixo das máscaras masculinas assumidas pela autora.

Quanto à posição explícita de Maria Amália em relação às teorias feministas em voga na época, é necessário acrescentar que se revelou, de início, radical e veementemente contra qualquer manifestação nesse campo, tendo como único argumento a impossibilidade de a mulher dividir as “santas” tarefas do lar com outra qualquer atividade exterior.

Em 1899, no entanto, no artigo *A mulher do futuro*, publicado na revista feminina brasileira de literatura *A mensageira*, Maria Amália penitencia-se das suas posições anteriores, afirmando que, embora não ame a doutrina feminista, reconhece a sua evidência e verdade. Defende principalmente o direito à emancipação econômica da mulher pelo trabalho, mas reconhece também que ela não deve “cultivar o seu espírito com o fim único de ser agradável ao seu senhor e amo”, pois percebeu que “ao egoísmo brutal do homem repugna instintivamente a superioridade mental da mulher”.

A mesma mudança de pensamento, que também se verifica em dois artigos de *Impressões de História*, de 1910<sup>6</sup>, não a levou, porém a modificar qualquer dos seus livros anteriores que continuaram a ser editados .

No conjunto da obra de Júlia, também voltada para a missão social de modificar a condição feminina do seu tempo, evidencia-se, no entanto, uma transformação ideológica resultante da tensão entre o conservadorismo - de que o pensamento de Maria Amália representa um modelo - e a renovação - expressa pela utopia da formação da mulher brasileira.

As semelhanças com a temática de Maria Amália concentram-se no papel da mulher voltada unicamente para o cumprimento do dever, vivendo para os arranjos da casa e para a felicidade dos seus, para a vida simples. A educação da mulher deve ser refinada, incluindo literatura, música, pintura, mas deve coexistir com os trabalhos mais humildes da casa, como se pode ver neste parágrafo de *O livro das noivas*:

“Com as mãos sujas de carvão, na cozinha, acendendo o fogo para fazer o almoço do marido, cosendo-lhe a roupa, amamentando os filhos, varrendo a casa ou interpretando Chopin; pintando uma aquarela ou amarrando um buquê, a mulher tem sempre a mesma poesia: a de trabalhar para ser agradável, útil, boa, para satisfazer uma necessidade moral ou intelectual do esposo e da família, revelando-se amorosa e digna do doce e pesado encargo que a sociedade lhe destinou.” (p.29)

<sup>6</sup> Trata-se de “Inquérito feminista” e “As mulheres na política”, p. 115-123 e 151-156. Quanto a esse último artigo, cumpre acrescentar que a conversão de Maria Amália não vai tão longe a ponto de aceitar as *suffragistas*, a quem ridicu-

Esse fragmento revela a coincidência com as idéias de Maria Amália e de Michelet já mencionadas, sobretudo com as do escritor francês, de cujo estilo com propensão ao lírico Júlia se aproxima. Enquanto Maria Amália procura o refinamento de um vocabulário poético e elevado, Júlia desce a detalhes prosaicos. Além disso a brasileira é mais bem humorada, terna, faz-se amiga da sua leitora, empregando um agradável tom de conversação.

No conjunto das primeiras narrativas escritas por Júlia ressalta o predomínio absoluto de personagens centrais femininas. Embora em menor número haja enredos de conteúdo humorístico, e outros com desenlace em casamento, predominam histórias de mulheres solitárias e infelizes, de amores contrariados pela viuvez ou traição do objeto do amor. Nas narrativas de *Contos Infantis*, de 1886, - livro aprovado e adotado em escolas públicas - em que pese a crítica a uma leitura que não oferece prazer ou catarse, mas decorre da intenção de incutir na criança regras do mundo adulto<sup>7</sup>, é necessário ressaltar a presença de um universo feminino, que pode ser detectado tanto na temática quanto nas estratégias narrativas. Na predominância de personagens femininas, sobretudo mães e avós, verifica-se a definição dos papéis sociais homem-mulher. O feminino, voltado para o outro, exerce função decisiva na educação de crianças, valorizando o sentimento, a bondade e a virtude, e sobrepujando o papel da razão desempenhado por pais quase sempre ausentes.

Em relação aos recursos narrativos, considero feminina a característica de situar a atenção em objetos do real cotidiano, - o olhar míope já mencionado - em coisas próximas que se elevam à condição de elementos desencadeadores da ação e/ou símbolos de um bem desejado, como roupas, remendos, sapatinhos, berço, tamanco, bonecas, flores, frutos, animais domésticos.

Na constante presença de mulheres só anuncia-se um tema feminista que acompanhará toda obra de Júlia, ficcional ou não, e que constitui a única exceção feita por Maria Amália às reivindicações da mulher do fim do século: o que fazer quando uma mulher não consegue ou perde o amparo representado pelo casamento?

É então abordada, de diversas maneiras, a questão da sobrevivência da mulher só, para cuja análise emprego os conceitos de agentividade e transitividade ao estudo das ações da narrativa, estratégias empregadas por Sara Mills. Definindo transitividade como a análise de quem faz o quê a quem, a autora acredita que esse conceito forma uma visão de mundo facilmente traduzível em considerações sobre os modos pelos quais interagem linguagem e ideologia, assim como torna

lariza.

<sup>7</sup> Veja-se o artigo de Cyana Leahy: A literatura pedagógica de Júlia Lopes de Almeida: uma leitura da prosa dos contos infantis, *Anais. Mulher & Literatura*, Natal, UFRN, 1995, p.526-534.

possível fazer afirmações mais gerais sobre o modo como personagens vêem seu mundo e sua relação com o outro.

Na maioria das primeiras narrativas de Júlia, com elementos temáticos ultraromânticos, mulheres não assumem qualquer atitude, são arrastadas pela loucura ou pela morte, representando assim o papel clássico da vítima. Nesse caso pode-se afirmar que existe agentividade zero.

Em outros contos em que a mulher é também vítima, mas reage de forma diferente, a opção é pelo convento como refúgio. A mulher age, mas ela própria é a vítima da sua ação, uma vez que continua infeliz, configurando, desse modo, agentividade, mas não transitividade. Para um grupo de contos em que as mulheres agem e tomam o seu destino nas próprias mãos, mas o fazem por vaidade, o resultado é a punição final, como no citado “O remorso da Viscondessa”. Como solução para a mulher só aponta-se o trabalho e a dedicação ao outro, opções inexistentes em Maria Amália.

No romance *Memórias de Marta*, publicado em 1899 mas escrito na década de 80, ambientado no Rio de Janeiro, a heroína, no controle das próprias ações, diferencia-se das personagens femininas das narrativas anteriores de Júlia.

Marta narra sua história: a morte do pai, o empobrecimento, a mudança para um cortiço, a vida de privações da mãe engomadeira, os esforços na escola pública, a formatura como professora, a saída do cortiço, a frustração do primeiro amor, o casamento sem amor com um homem mais velho, a morte da mãe oito dias depois.

Na narrativa em primeira pessoa apresenta-se uma dupla focalização, em que a narradora adulta lança um olhar crítico sobre os seus atos do passado, possibilitando assim o conhecimento do ponto de vista das meninas pobres dos contos anteriores de Júlia: a inveja das meninas ricas que ela conhece quando a mãe vai entregar os engomados é o motivo que a leva a estudar para fugir à condição de miséria em que se encontra.

É relevante assinalar, no entanto o extraordinário esforço que faz para transformar a sua condição - possibilidade nunca aventada nos contos, onde os pobres merecem apenas a caridade.

Outra questão importante que emerge da análise é que Marta, representando a mulher idealizada por Maria Amália: sem beleza, pobre, modesta, culta, não consegue atingir a suprema realização proposta pela escritora portuguesa: o casamento feliz. Ao contrário, Marta sofre pela “dor de viver, de ser feia, de ser pobre, de ser triste”. (p. 137). Faz uma reflexão amarga sobre o fato de Miranda, o marido, ter-se apaixonado pelo seu espírito e intelecto, quando a mãe lhe lia as cartas mandadas de Palmeiras, para onde tinha viajado com D. Aninha, a bondosa mestra da escola pública. As cartas tinham sido escritas sob a influência da pai-

xão por Luís, rapaz encantador e inseqüente, primo da mestra, que faz versos para Marta mas abandona-a, primeiramente por uma inglesa linda, rica e liberada, para depois casar-se com outra jovem igualmente linda e rica, mas da própria família.

A figura da mãe de Marta, que, juntamente com a filha, demonstra a possibilidade de ação da mulher só, representa, ainda no mais alto grau, a abnegação emblemática de todas as mães da obra de Júlia: de saúde frágil, sacrifica-se pela filha durante toda a vida. A seguinte reflexão da narradora pode ser atribuída a um alter-ego da autora:

“Com que orgulho penso na desvelada solicitude que tem em geral a mãe brasileira para o filho amado. Não o repudia nunca, trabalha ou morre por ele. Coração cheio de amor, perdoemos-lhe os erros da educação que lhe transmite e abençoemo-la pelo que ama e que padece.” (p.139-140)

Nesse fragmento nota-se a preocupação com a definição da identidade da mulher brasileira, que se verifica desde o início de sua obra. A contraposição brasileiro x europeu é uma constante da obra de Júlia. Nas crônicas critica, por exemplo, a europeização das comemorações do Natal e valoriza as comidas, as aves, as flores brasileiras, restringindo-se ao âmbito duma possível atuação feminina para a formação da identidade nacional.

Para finalizar o estudo da representação da mulher e da utopia da mulher brasileira expostas na obra de Júlia, torna-se necessário falar de três livros.

O primeiro, *A Silveirinha*, de 1914, que tem o subtítulo *Crônica de um verão*, narra os desencontros de um grupo de burguesas abastadas vivendo um verão em Petrópolis, distantes dos maridos que só chegavam à cidade no trem da noite. A intriga centra-se na intenção que tem Guiomar, apelidada de Silveirinha, recém-casada, de converter o marido ateu ao catolicismo. As críticas à beatice, existentes desde os primeiros textos da autora, tornam-se mais irônicas, atribuindo-se a essa pintura negativa da religiosidade feminina da época a recepção que teve o livro. Na contracapa da edição de 1997 cita-se a crítica de um Frei Pedro Sinzig, de 1923: “*A Silveirinha* é uma ofensa à sociedade e à Igreja Católica”, além das declarações de Afonso Lopes de Almeida sobre o escândalo - fato inexistente na biografia de Maria Amália - sobre as reclamações e certa “animadversão” que o romance suscitou, desde a sua primeira publicação em folhetins, em 1913. Não seria também o choque provocado pelo livro causado por mulheres que agem, estando os homens em segundo plano?

As críticas ao romance provam que nem sempre Júlia foi a mulher bem-comportada cuja imagem pretendeu criar. Revelando sua crítica a preconceitos, não

estaria ela rebelando-se contra os próprios preconceitos aos quais muitas vezes se curvou?

O segundo livro a mencionar, nessa linha de raciocínio, é *A falência*, de 1901, o romance da autora mais prestigiado pela crítica. Nele relata-se mais uma vez a ruína financeira de uma família devido ao luxo excessivo da personagem central, Camila, mulher de 40 anos, casada com um novo-rico, Teodoro, e amante de um médico refinado, Gervásio. Após o suicídio do marido falido e o fim do romance com o médico, ela, precisando trabalhar, reconhece os defeitos da sua formação. Da fortuna salva-se apenas uma casinha que havia sido dada de presente a Nina, uma pobre moça agregada da casa, filha natural de um irmão de Teodoro. Lá, vão morar Camila e as duas filhas gêmeas, além de Nina e a criada Noca. Forma-se assim uma comunidade de mulheres que deverá salvar-se pelo trabalho.

Essa solução apontada para o problema de mulheres que não têm o amparo masculino, uma das preocupações de Júlia desde os seus primeiros textos, já estava em embrião em *Memórias de Marta* - mãe e filha lutando pela sobrevivência e ascensão social - e se desenvolverá plenamente em *Correio da roça*, de 1913. Trata-se de um desdobramento da temática da amizade feminina, também constante da obra da autora desde o seu início. Assim, dos laços humanos configurados na obra de Júlia, são os mais fortes os estabelecidos entre mulheres.

*Correio da roça* começa por onde *A falência* termina: cinco mulheres, Maria, a mãe, de quarenta anos, e quatro filhas entre a adolescência e a mocidade, encontram-se numa fazenda anteriormente abandonada pelo marido que faleceu empobrecido, forçando-as a abandonar o luxo do Rio de Janeiro. Note-se que o afastamento da capital agrava a situação dessas mulheres em relação às outras comunidades de Júlia, uma vez que se instaura completa inadaptação a um ambiente desconhecido e, de início, detestado.

Em forma epistolar, a ação se desenvolve a partir dos exemplos de uma amiga que permaneceu no Rio, Fernanda, e começa por aconselhar as amigas a que trabalhem no campo. Membro da comunidade à distância e pela palavra escrita, Fernanda é facilmente decodificada, por um leitor da obra de Júlia, como um alter-ego da autora, e uma representação emblemática da sua condição de escritora engajada na transformação da mulher brasileira.

Síntese do pensamento e das técnicas narrativas de Júlia, *Correio da roça*, revela que a forma direta do tom didático de aconselhamento é suavizado pelos artifícios das cartas, entremeadas de muitas ações que se revelam como as teorias de Júlia postas em prática. Daí as mulheres trabalharem “pela civilização dessa gente do povo, que lhes rodeia a fazenda e que vegeta mais do que vive, sem proveito nem glória para o Brasil nem para si”. Para isso os conhecimentos adquiridos - inglês, francês, piano, desenho, literatura - serão mais úteis do que no salão do Rio.

Os detalhes a que sempre a autora se prendeu - o olhar feminino em que venho insistindo - podem resumir-se nestas palavras de Fernanda:

“(...) tenho[-me ] esforçado por chamar a atenção de todas vós para vários pontos de aparência insignificante e que têm no fundo uma promessa de recompensa e de felicidades futuras. Não há nada indigno da nossa atenção, na maravilhosa natureza em que vivemos e de que vivemos.” (p.87)

O problema dos valores representados na literatura relacionados à questão de gênero já foi discutido por Virgínia Woolf: correspondendo, numa certa medida, aos valores da vida real, e, diferindo esses valores para o homem e para a mulher, a tendência é prevalecerem os masculinos não pelo valor intrínseco, mas porque se referem à esfera masculina de dominação. Daí questionar a autora se seria importante um livro que trata da guerra e insignificante um que lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas. Essa recepção crítica à literatura de autoria feminina no século XIX causou a alteração dos valores femininos em respeito à opinião alheia, determinando dois tipos de atitude nas autoras: de conciliação às críticas recebidas, ou de agressão a elas.

*Correio da roça* representa o ponto de equilíbrio encontrado por Júlia entre essas duas possíveis atitudes, quando finalmente é encontrada uma conciliação para as duas tendências que sempre a dividiram, a manutenção de valores antigos e a renovação voltada para um futuro utópico em que a mulher encontraria o seu papel de agente.

No desenrolar do romance, as transformações da fazenda vão ocorrendo à medida que as mulheres também se transformam e trabalham, acabando o lugar por tornar-se bonito e lucrativo, um oásis de felicidade para as proprietárias e para os empregados.

A proposta de trabalho feminino de Júlia baseia-se nas características tradicionalmente apontadas na mulher: sentimento e bondade. Ora, outra não tem sido a proposta da chamada segunda onda do feminismo atual, iniciada já na metade da década de 1970, o chamado “elogio da diferença”, que enfatiza e valoriza na mulher os valores que sempre foram desprezados. Assim modifica-se, por exemplo, o estilo de liderar, ao se tratar de relações políticas.

Desse modo, constata-se que Júlia Lopes de Almeida, a despeito das concessões que fez à crítica da época, tentando uma adaptação aos padrões da irrepreensível “escritora-senhora” que nem sempre conseguiu ser, produziu uma obra que rompeu, em aspectos decisivos, com esses modelos. Na obra de Maria Amália, ao contrário, o empenho na transformação das mulheres não resulta em benefício ou liberação para elas, antes ratifica o tradicional “viver para os outros”.

## Referências bibliográficas

- A mensageira: revista literária dedicada à mulher brasileira*. V. II, Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. 2. ed., São Paulo: Huicitec, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A Silveirinha*. 2. ed., Florianópolis: Editora das mulheres, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Contos infantis*. 9. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913
- \_\_\_\_\_. *Correio da roça*. 6. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- \_\_\_\_\_. *Memórias de Marta*. Sorocaba: Casa Dursky, 1899.
- \_\_\_\_\_. *O livro das noivas*. 3. ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Traços e iluminuras*. Lisboa: Tipografia Castro Irmão, 1887.
- CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Mulheres e crianças*: 3. ed., Porto: Companhia Portuguesa, 1916;
- \_\_\_\_\_. *A arte de viver em sociedade*: Lisboa: Antonio Maria Pereira, 1897.
- \_\_\_\_\_. *Cartas a uma noiva*. 2. ed., Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1899. - *Impressões de História*: Lisboa: Antonio Maria Pereira, 1910.
- QUEIRÓS, Eça. As meninas da geração nova em Lisboa e a educação contemporânea e O problema do adultério. *Uma campanha alegre. Obras de Eça de Queiroz*. V. III, Porto: Lello, s.d., p.1200-1214 e 1248-1260.
- PORTO, Manuela. Maria Amália Vaz de Carvalho. In SIMÕES, João Gaspar (org.). *Perspectiva da literatura portuguesa no século XIX*. Vol.II. Lisboa: Ática, 1948, p.145-156.
- MICHELET, Jules. *A mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1995
- MILLS, Sara. *Feminist stylistics*. London: Routledge, 1995.
- SADLER, Darlene J. Modernidade e feminino em *Eles e elas* de Júlia Lopes de Almeida. In *Travessia*: 25, Florianópolis: UFSC, 1992, p.51-59.
- TAYLOR, Anne Robinson. *Male novelists and their female voices: literary masquerades*. New York, Whitston, 1981
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

