

MULHER BURGUESA E VIDA CONJUGAL NO ENTRESSÉCULOS: UMA LEITURA SÓCIO-HISTÓRICA DO CONTO “ESPERANDO”, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Gabrielly Késsia de Brito Negromonte¹

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2026.v19.51201>

RESUMO: Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora brasileira do entresséculos XIX-XX, mas ao longo dos anos foi invisibilizada pela historiografia literária. A maioria de suas tramas costumam ter personagens mulheres como protagonistas, a partir das quais se pode vislumbrar a condição feminina daquele período, de um ponto de vista questionador. Em vista disso, este trabalho se propõe a investigar como o seu conto “Esperando” revela, a partir da caracterização da protagonista e do episódio vivenciado por ela, a condição da mulher burguesa oitocentista na relação conjugal, observando as estratégias usadas pela ficcionista para tecer uma crítica social nas entrelinhas da tessitura literária. Para tal propósito, apoiamo-nos nas contribuições teóricas de Beauvoir (1967, 1970), Telles (1992, 2004), Candido (1974, 2006), entre outros. Este estudo possibilitou perceber que a escritora problematiza a vida matrimonial burguesa do entresséculos, tematizando no seu texto ficcional o papel e a situação feminina no casamento: sua submissão e inferiorização, bem como o papel de domínio exercido pelo marido. Isto comprova que Júlia Lopes, longe de reforçar a tradição patriarcal – como afirmam alguns pesquisadores –, questionou-a da forma como lhe era possível naquele contexto, ou seja, veladamente.

Palavras-chave: Condição feminina; Esperando; Júlia Lopes de Almeida; matrimônio burguês; narrativa entress secular.

BOURGEOIS WOMEN AND MARRIED LIFE IN THE TURN OF THE CENTURY: A SOCIO-HISTORICAL READING OF THE SHORT STORY “ESPERANDO” BY JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

ABSTRACT: Júlia Lopes de Almeida was a Brazilian writer from the turn of the 19th to the 20th century, but over the years she has been overlooked by literary historiography. Most of her plots tend to feature female characters as protagonists, through whom we can glimpse the female condition of that period from a questioning point of view. In view of this, this work aims to investigate how her short story “Esperando” reveals, through the characterization of the protagonist and the episode she experiences, the condition of the 19th century bourgeois woman in marital relationship, observing the strategies used by the author to weave social criticism between the lines of her literary texture. For this purpose, we rely on the theoretical contributions of Beauvoir (1967, 1970), Telles (1992, 2004), Candido (1974, 2006), among others. This study made it possible to perceive that the writer problematizes bourgeois married life at the turn of the century, addressing in her fictional text the role and situation of women in

¹ Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Brasil. Graduada em Letras-Português Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. E-mail: gabrielly.negromonte@ufrpe.br. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8442-165X>.

marriage: their submission and inferiorization, as well as the role of domination exercised by the husband. This proves that Júlia Lopes, far from reinforcing the patriarchal tradition—as some researchers claim—questioned it in the way that was possible for her in that context, that is, covertly.

Keywords: Bourgeois marriage; Esperando; female condition; inter-century narrative; Júlia Lopes de Almeida.

Introdução

Na sociedade oitocentista, ser mulher e escritora era algo incomum, uma vez que os preconceitos de gênero eram ainda mais fortes, sendo a elas atribuídos papéis sociais restritos, associados ao espaço privado. Conceder espaço à expressão feminina por meio da escrita era perigoso, pois o uso que fizessem da pena poderia comprometer as bases que sustentavam a dominação patriarcal. Por isso, não é à toa que lhes foi vetado o acesso à instrução por longo tempo, e, posteriormente, com as reivindicações feministas no início do século XIX no Brasil, ofereceu-se para as burguesas uma educação precária e limitada – às de baixa classe social e às negras, a educação era negada. Ainda assim, em meio aos desafios de se tornarem escritoras e a posterior descridibilidade de seus textos, algumas mulheres conseguiram adentrar no campo literário e tornaram-se reconhecidas em sua época, sendo, contudo, apagadas e invisibilizadas pela crítica ao longo do tempo.

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma dessas importantes escritoras; ela viveu e publicou entre fins do século XIX e início do século XX. Foi abolicionista, republicana e feminista – alguns estudiosos a consideram conservadora, porém discordamos de tal visão e esperamos que este estudo possa contribuir para o esclarecimento do nosso ponto de vista. Possui uma vasta produção literária, incluindo romances, crônicas, contos, peças teatrais, e foi uma das fundadoras da Academia Brasileira de Letras, porém privada, por ser mulher, de ocupar uma das cadeiras na instituição sendo substituída pelo marido, o poeta português Filinto de Almeida.

Seus textos costumam retratar, com um sutil e perspicaz olhar crítico, as desigualdades de gênero e a condição de opressão e submissão à qual as mulheres estavam submetidas; alguns deles vão além e já apontam para rachaduras nas tradições e valores cristãos-patriarcais. Júlia Lopes demonstra, por meio de seus escritos, ser uma observadora atenta da sociedade da época, desnudando suas mazelas, vícios, hipocrisias, tal qual faziam os realistas e naturalistas. Mas, principalmente, focaliza em suas narrativas personagens femininas que são vítimas da misoginia e da violência do sistema patriarcal, além de – ainda que com menor recorrência – criar personagens que parecem figurar a Nova Mulher (Telles, 2004) da sociedade de transição, personificando o que Norma Telles (1992) chama de “potência do mal”, por se afastarem e destoarem do padrão da “natureza feminina”.

Por ser uma mulher branca, de alta classe social e oriunda de família influente (que a apoiava na carreira literária), Júlia Lopes teve o privilégio de fazer sucesso com suas obras, em seu tempo, sendo bastante publicada. No entanto, foi apagada e invisibilizada da nossa

historiografia literária, em que obras canônicas, em sua maioria escritas por homens, ocupam um lugar central. Acreditamos, ainda, que ela teve uma repercussão ampla e positiva naquele contexto, devido a sagazes sutilezas ao tecer suas críticas à sociedade patriarcal, através de mensagens implícitas nas narrativas, as quais podemos perceber se realizarmos uma leitura que visa desvendar os significados subjacentes à superfície textual, já que estes não são aceitos socialmente, como aponta Telles (1992), baseada nas ideias de Gilbert e Gubar (1979), ao comparar a literatura produzida por mulheres a um palimpsesto. Talvez seja por não perceberem as mensagens subliminares da literata que alguns pesquisadores a acusam de ter um perfil conservador e reforçador dos padrões de gênero, ou devido ao teor moralista com que escreveu obras como *Livro das donas e donzelas* e *Livro das noivas*. Mas certamente isso não se aplica ao conto que aqui será analisado, nem em diversos outros contos e romances da autora.

Em sua obra *Ânsia eterna*, na qual encontra-se o conto “Esperando”, publicada pela primeira vez em 1903, a escritora reúne trinta contos, os quais, em sua maioria, têm mulheres como protagonistas. E não apenas mulheres brancas burguesas, pois também aparece a mulher pobre, a camponesa, a mestiça, a negra, a jovem e a idosa. Diante disso, e levando em consideração que, conforme Candido (1974), o romance se baseia – e aqui entendemos romance como ficção de forma geral, envolvendo os gêneros narrativos, já que nosso objeto de estudo é um conto – em uma relação entre o ser vivo e o ser fictício, a qual é manifestada através da personagem, esta que é a concretização deste último, é possível perceber que Júlia Lopes, no seu livro de contos acima mencionado, dá visibilidade à variedade de mulheres existentes no Brasil, tornando-as protagonistas das narrativas e mostrando, por meio delas, a situação dessas mulheres na sociedade da época, com um olhar questionador, ainda que de forma subliminar.

Em vista disso, e sabendo da dimensão social e histórica de obras literárias – que, apesar de não terem compromisso com a realidade, podem ser reveladoras de uma conjuntura sócio-histórica –, interessa-nos lançar um olhar para o conto estudado, voltado para a interpretação de problemas sociais, costumes e valores daquela época, ali representados artisticamente (ou melhor, ficcionalmente) por meio das vivências da personagem principal, sem esquecer que

[...] a verossimilhança propriamente dita — que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção igual a vida) — acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil (Candido, 1974, p. 75).

Assim, buscamos compreender como o conto “Esperando” revela, a partir da caracterização da protagonista e do episódio vivido por ela, apresentados pela voz narrativa, a condição da mulher burguesa oitocentista na sua relação conjugal, observando as estratégias usadas por Júlia Lopes para fazer uma crítica social nas entrelinhas da tessitura literária. Este trabalho é um recorte da pesquisa desenvolvida na dissertação de mestrado, na qual o *corpus* analisado foi mais amplo, incluindo outros contos da autora.

1. Uma esposa burguesa perfeita e o discreto olhar crítico de um narrador sutilmente sarcástico

No conto em estudo, é narrado o dia de uma burguesa recém-casada (há um ano) que está focada nos preparativos para o jantar com o esposo, a quem esperava que chegasse no começo da noite, como de costume. No entanto, quando tudo está pronto – casa arrumada, jantar e *toilette* finalizados –, começa a se angustiar à espera do marido, pois ele não chegou na hora habitual para a refeição que ela organizou ao longo do dia com tanto esmero. Depois de muitas horas decorridas, enfim o seu amado Luiz chega em casa. Ao ser indagado pela mulher, em meio aos seus comentários eufóricos de alegria (pela chegada) e preocupação (pela demora), sobre o que aconteceu para ter chegado tão tarde, ele apenas diz que ela precisa se acostumar, porque terá que jantar sozinha diversas outras vezes. O conto finaliza revelando a impressão impactante que tais palavras causaram nela.

A cultura patriarcal criou em torno da mulher, com base nas teorias biológicas, uma imagem que a associava exclusivamente ao papel social de esposa e mãe, propagando o discurso da “natureza feminina”, o qual definia “[...] a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem — o anjo do lar. Mas ela é também potência do mal, quando sai da esfera privada ou ‘usurpa’ atividades que não lhe são culturalmente atribuídas” (Telles, 1992, p. 50). Nesse sentido, com a modernização e a industrialização do Brasil do século XIX, há a emergência da família burguesa que, segundo a socióloga Maria Ângela D’Incao,

ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e com os filhos, redefine o papel feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visavam “educar” a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família – a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres se ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos (D’Incao, 2004, p. 230).

A protagonista de “Esperando” é, portanto, o anjo do lar, a força do bem, já que atende a todos estes padrões femininos impostos pela sociedade da época: é uma dona de casa cuidadosa do lar, do marido e da aparência, possuindo todos os atributos socialmente esperados para uma dama casada, bem como as habilidades necessárias para mulheres de sua classe social, quais sejam, costura e piano, o que sinalizava uma boa educação.

Trata-se de uma burguesa “moça, gentil, alegre”, como a descreve o(a) narrador(a)², além de ser delicada, “escolhendo com as pontas dos dedos, muito delicadamente, as folhinhas mais tenras” (Almeida, 2020, p. 101), ao temperar a salada. Cuida com muito rigor dos preparativos para o jantar, guiando os empregados e empregadas na realização de suas tarefas, dando ordens, instruções, inspecionando o trabalho deles e corrigindo erros, organizando as coisas conforme seu bom gosto burguês.

Além disso, é completamente apaixonada pelo marido, dedicando-lhe uma grande

² Não foi possível identificar o gênero da voz narrativa, por não haver marcas contundentes, na narração, que nos levem a uma conclusão.

atenção ao procurar deixar a casa e o jantar agradáveis o bastante para ele, para fazê-lo feliz e deixá-lo satisfeito. Assim, prepara até mimos para recepcioná-lo: “[...] escondia dentro do guardanapo do marido uma hastezinha mimosa de avenca, onde espetara um cartão com esta palavra: ‘– Adoro-te!’” (Almeida, 2020, p. 101). Ademais, como boa esposa que representa o *status* familiar pela aparência – esta devendo ser sempre moderada, tendo em vista o “necessário” pudor e recato femininos –, não descuidava de sua imagem, pois quando tudo estava pronto para o jantar, foi ao espelho checar sua *toilette*³ e fazer mudanças e ajustes. Tudo isso, enfim, na ânsia por receber seu esposo, sendo ele o centro em torno do qual giram seus pensamentos e suas ações no decorrer da narrativa, como veremos, o que nos leva a refletir que, consequentemente, ele é o ponto central da sua vida, o núcleo da sua existência.

A partir do exposto, pode-se verificar que existe, neste conto, a verossimilhança na construção da personagem, de acordo com o que Antonio Candido ressalta:

[...] a vida da personagem depende da economia do livro, da sua situação em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias. Daí a caracterização depender de uma escolha e distribuição conveniente de traços limitados e expressivos, que se entrossem na composição geral e sugiram a totalidade dum modo-de-ser, duma existência. [...] A *convencionalização* é, basicamente, o trabalho de selecionar os traços, dada a impossibilidade de descrever a totalidade duma existência (Candido, 1974, p. 75).

Desse modo, a relação da personagem principal com as demais personagens (o marido, os empregados) e com o ambiente (a sua casa), no tempo cronológico em que se passa a narrativa (um dia), possibilita-nos apreender traços de sua caracterização que, estando entrosados com esses elementos, revelam a totalidade de um ser, de uma existência, isto é, desta mulher burguesa fictícia retratada na história narrada.

Sobre o(a) narrador(a), que não foi possível identificar se é homem ou mulher, converge com o narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002), ou seja, o observador (em terceira pessoa), aquele que não narra sua própria experiência, sua vivência, mas sim a de outro. Nesse sentido,

³ Sobre a *toilette*, Simone de Beauvoir assinala que

[...] tem um duplo caráter: destina-se a manifestar a dignidade social da mulher (padrão de vida, fortuna, o meio a que pertence), mas ao mesmo tempo concretiza o narcisismo feminino; é uma libré e um adorno; através dela, a mulher que sofre por não *fazer* nada acredita exprimir o seu *ser*. Cuidar de sua beleza, arranjar-se é uma espécie de trabalho que lhe permite apropriar-se de sua pessoa como se apropria do lar pelo seu trabalho caseiro; seu eu parece-lhe, então, escolhido e recriado por si mesma. Os costumes incitam-na a alienar-se assim em sua imagem (Beauvoir, 1967, p. 295-296).

É, portanto, cuidando da casa e da aparência que nossa personagem se aliena de sua condição feminina estática, apropriando-se do seu eu, da sua subjetividade.

[...] passa uma informação sobre outra pessoa. [...] a narrativa expressa [...] a experiência proporcionada por um olhar lançado. [...] o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro. [...]
[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) [...]; ele não narra enquanto atuante (Santiago, 2002, p. 44-45).

Santiago (2002) também aponta, de certa forma, uma passividade e imobilismo crítico do narrador pós-moderno, uma vez que, segundo ele, este narrador, numa técnica quase jornalística, narra apenas para informar (ao seu leitor), subtraindo-se da ação narrada, sendo “[...] o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (Santiago, 2002, p. 45). No entanto, afastando-se desse comportamento narrativo, o(a) narrador(a) do conto analisado não rechaça nem se distancia completamente dos fatos narrados, não observa as cenas e as personagens somente para informar, mas também para evidenciar, tacitamente, mesmo quando aparenta ser impassível ou imparcial, a estrutura falocêntrica daquela sociedade, através daquele seu modelo burguês de matrimônio, que condena as mulheres à infelicidade ao lado de um homem tirano, criticando-a discretamente.

Por esse prisma, todo o comportamento da protagonista ao longo da organização para o jantar é tratado com uma fina e sutil ironia pela voz narrativa – pois ela é cuidadosa ao extremo nos preparativos e, no fim, sofre uma grande decepção –, que observa e descreve as cenas, contando as ações e revelando características da personagem, bem como apresentando, em determinados momentos, seus pensamentos, suas projeções subjetivas. Mantém um olhar incisivo, sagaz, carregado de um leve e quase imperceptível sarcasmo, mostrando, pouco a pouco, sua perspectiva crítica quanto à condição feminina daquela burguesa casada que observa.

Então, podemos dizer que ele(a) a observa para expor seu ponto de vista crítico quanto à subordinação feminina ao homem e à infelicidade na vida conjugal daquela mulher que, embora seja uma dona de casa exemplar e coerente com os padrões burgueses femininos, não escapa do destino de infelicidade ao lado de um esposo que a domina e sequer tem responsabilidade afetiva para com ela; realidade esta que era comum a tantas mulheres casadas daquela época. É por isso que o(a) narrador(a) direciona seu olhar especificamente para aquele episódio em que, pela primeira vez durante o curto período de um ano de casada, a personagem foi deixada à espera, durante várias horas, pelo marido, o qual se atrasou para o jantar por algum motivo que não foi esclarecido na narrativa, sem lhe avisar.

É possível observarmos traços de uma discreta ironia, por exemplo, no uso frequente dos diminutivos (“folhinhas mais tenras”, “hastezinha mimosa”), especialmente quando se referem à protagonista, aparecendo associados a adjetivos caracterizadores desta, como vemos na descrição das cenas a seguir: “[...] relanceou por toda a sala seus olhos vivos de *burguesinha feliz*” (Almeida, 2020, p. 101, grifo nosso) e “[...] avançando o *narizinho arrebitado*, ela cheirava as panelas, fazendo os seus comentários” (Almeida, 2020, p. 102, grifo nosso). O emprego desses diminutivos articulados na narração evidencia não só a juventude, mas a

ingenuidade⁴, a inocência e a delicadeza da mulher. Evocam também certa ironia do(a) narrador(a), que parece indicar certa infantilidade no seu modo de ser e agir: de tão empolgada e, portanto, submersa, que ela está nos preparativos do jantar, suas atitudes assemelham-se às de uma criança que se entretém com seus brinquedos ou então empenha-se na realização de uma tarefa que lhe foi atribuída por um adulto para obter reconhecimento e elogios.

Além disso, o(a) narrador(a) utiliza um tom levemente sarcástico para referir-se à excessiva preocupação da dona da casa em agradar ao marido, como podemos notar nos seguintes excertos, sendo o primeiro uma fala da mulher em um diálogo com o cozinheiro André e o segundo um posterior comentário do(a) narrador(a): “– Ora! as ervilhas estão com *bispo*; logo as ervilhas, de que Luís gosta tanto!”; “[...] certa de que o jantar agradaria ao marido, ao seu amado Luís, com quem se casara havia apenas um ano [...]” (Almeida, 2020, p. 102). Aqui, convém recordar o conhecido dito popular: “O excesso de expectativa é o caminho mais curto para a frustração”, porque, com o uso perspicaz deste tom irônico, parece que o(a) narrador(a) também intenta, subliminarmente, já oferecer pistas ou provocar suspeitas no leitor de que tamanho empenho pode causar frustrações, uma vez que busca atrair a atenção deste para as atitudes exageradas da personagem, a qual, bastante apaixonada, direciona completamente todos os seus esforços para o bem-estar do seu “amado Luís” no jantar, destacando que estão casados há “apenas um ano”.

Aos poucos, o(a) narrador(a) vai mostrando a angústia da mulher na espera pelo marido, o qual não chega para jantar no horário habitual. Mas ela, fiel e esperançosa, aguarda com muita fome – afinal, “A senhora do lar tem como missão privilegiar os momentos em que a família se reúne ao redor da mesa para a refeição” (Martin-Fugier, 1991, p. 202) –, até perdê-la e ficar sem vontade de jantar. Através da exposição dos pensamentos e cogitações da personagem acerca da demora do marido, vai-se descortinando uma outra mulher, “a triste esposa” – como agora o(a) narrador(a) se refere a ela – que, em certo momento, “[...] caindo em uma poltrona, começou a chorar” (Almeida, 2020, p. 103). Esta é diferente daquela alegre e vivaz, da “burguesinha feliz” do início da narrativa; ela foi perdendo a alegria, a empolgação, e constata sua própria infelicidade ao se comparar com a família vizinha, em que o homem já está em casa, junto à esposa e aos filhos: “‘A mulher do Ramos é mais feliz do que eu... ele tem mais pressa de a ver do que Luís de me ver a mim!...’” (Almeida, 2020, p. 102); “A casa do Ramos iluminava-se; apareciam vultos na sala de visitas; [...] adivinhava o Ramos, palitando os dentes, recostado no sofá, ao lado da esposa [...]. ‘São velhos, e são mais felizes do que eu’, suspirava” (Almeida, 2020, p. 103).

Com isso, supomos que a mudança no humor e na vivacidade da protagonista no decorrer da narrativa, ocasionada pela longa ausência do esposo, representa metonimicamente as mudanças no seu casamento, na sua feliz vida de casada, o que ela começa a sentir e perceber.

⁴ Lopes (2011), ao analisar as personagens mulheres em obras de autoria masculina do século XIX, constatou que “A pureza e mesmo a ingenuidade tendem a constituir traços valorizados” (p. 131). Na ficção de Almeida, observamos o contrário disso, pois a ingenuidade da nossa protagonista é narrada de forma sutilmente sarcástica, com um requintado tom irônico.

Mudanças essas que partem do lado masculino, uma vez que ele alterou um hábito sem aviso prévio (chegar tarde para o jantar) e que a mulher era educada para ser servil, obediente, submissa, dependente, além de não dispor da liberdade “legítima” dada culturalmente ao homem. Sendo assim, é ela quem sofre e se sente infeliz com essas transformações da relação marital. Destarte, o(a) narrador(a) nos leva a refletir que nem todo casamento burguês é feliz ou o é apenas nas aparências e que o tão sonhado marido – já que o “destino” da maioria das burguesas era se casar, de preferência com um bom partido aprovado pela família, sendo preparadas sua vida inteira para isso⁵ – não garante a felicidade feminina para sempre. Ao fim da narrativa, como veremos adiante, a esposa finalmente confirma que os bons tempos do seu matrimônio acabaram.

Em seguida, são apresentadas as suspeitas da personagem quanto à infidelidade de Luís e seu ímpeto de fugir para a casa da mãe para mostrar a ele que não tem “[...] por esposa uma mulher passiva, de quem pudesse zombar!” (Almeida, 2020, p. 103). Contudo, essa breve explosão de uma revolta contida rapidamente cede lugar à criação de justificativas para o atraso, as quais o colocam como vítima, visto que os pensamentos da mulher logo tomam outro rumo, de modo que seu sentimento de revolta não tem tempo de se desenvolver e ampliar, cessando ali. Ela começa, então, a cogitar, muito nervosa e angustiada, que pode ter acontecido uma tragédia, um acidente:

Levantou-se, foi ao seu quarto, e, tendo vestido uma capa, ia colocar o chapéu, quando foi ferida por uma ideia horrorosa: Um desastre! “Meu Deus! exclamou a pobrezinha: Luís foi pisado por algum trem!...” Aterrorizada, hirta, no meio do quarto, ela assistia a toda a cena. O marido atravessava a rua, correto, distinto, elegante... súbito, esbarra-se nele um indivíduo, cai-lhe a luneta; Luís curva-se para erguê-la; nisto ouve gritos, é atropelado, cai, e uma enorme carroça, carregada de pedras, roda-lhe pesadamente por sobre o ventre! Apitos, agrupamento de povo, muito sangue na calçada, e o *adorado Luís* é tirado em braços, esfacelado, inerte, morto!

[...] Lembrou-se de ter visto no escritório, uma vez que lá fora surpreendê-lo no trabalho, um revólver sobre a secretária. Aquilo fizera-lhe impressão, a ponto de rogar ao marido que se desfizesse dessa arma tão perigosa... Quem lhe diria que não fosse esse maldito revólver que, por qualquer acaso, matasse o esposo!? Ele era distraído e míope: puxando uns papéis, tateando a mesa, à procura de algum objeto, poderia bater no gatilho e a bala ter partido!

A cada carro que se aproximava ela estremecia: “É ele, vêm-no trazer desfigurado... moribundo... Ó meu Luís! meu Luís!! (Almeida, 2020, p. 103-104, grifos nossos).

A voz narrativa, como de costume, não deixa de ironizar tal situação, como se quisesse apontar o quão “cega”, iludida, apaixonada, além de emocionalmente dependente era a mulher (“o adorado Luís”, “meu Luís”). Isso porque, apesar de seu sofrimento e tristeza pela ausência

⁵ Simone de Beauvoir (1967, p. 167) pontua que “[...] o casamento é seu ganha-pão e a única justificação social de sua existência. [...] para as jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos”.

do marido – este que sequer pensou nas preocupações que seu atraso, nunca ocorrido anteriormente, causaria à esposa para, ao menos, avisar-lhe da demora –, ainda tenta justificar a negligência dele, imaginando, ingenuamente, cenas de possíveis tragédias.

Por outro lado, podemos supor também que, numa atitude simbólica de aceitação do seu destino, as razões para essa brusca mudança de pensamento tenham sido apenas para evitar o desenvolvimento de sentimentos negativos em relação ao esposo, para dispersar de sua mente a ideia anterior de um adultério, já que de qualquer forma teria de conviver com ele e com tudo o que lhe impusesse, pois “[...] o marido é o senhor, a mulher sua propriedade” (Beauvoir, 1967, p. 320). Ademais, as moças eram educadas desde cedo segundo as normas da moral e dos bons costumes burgueses, os quais exigiam delas tolerância, passividade, silêncio – “Uma mulher conveniente não se queixa [...]” (Perrot, 2005, p. 10) –, bem como a preservação das boas aparências na sociedade, garantindo assim o prestígio social da família, independentemente do que ocorresse no espaço privado do lar⁶.

Cabe agora retomar outro ponto que foi mencionado em nosso estudo, quando abordamos o uso recorrente dos diminutivos na parte inicial da narrativa. Como vimos, há um comportamento infantil da personagem sendo sutilmente sugerido e ironizado pelo(a) narrador(a). À vista disso, vejamos a seguinte cena em que é narrado o momento final da longa e angustiante espera, seguido do retorno do marido à casa, quando sua mulher o vai recepcionar:

Correu de novo à janela, debruçou-se: ninguém! A rua estava silenciosa. Teve vontade de gritar: Luís, Luís! e as lágrimas rolavam-lhe grossas pelas faces pálidas. [...]

Nisto uns passos conhecidos esmagam a areia do jardim, ela levanta-se e escuta... sobem a escada, tocam de uma maneira especial a campainha; e ela, reconhecendo o sinal, dá um grito de alegria e corre para a porta, indo abraçar o esposo, comovida e trêmula!

– Que é isso, Mimi? perguntou ele, atônito; como estás transtornada!

– Oh! Luís! por que tardaste tanto?! Que susto que eu tive! meu Deus! Deixa-me ver-te bem! Que te sucedeu?!

– Mas, filha! não me sucedeu nada de extraordinário! Tolinha! É preciso acostumares-te! (Almeida, 2020, p. 104).

Atentemos para a ansiosa espera da burguesa, a sua alegria ao perceber os conhecidos sinais da chegada do amado e a sua reação quando finalmente o vê. Reparemos também no modo condescendente como o esposo a repreende pelo exagero de sua “explosão” de emoções, além do emprego do vocativo “filha” e da expressão “tolinha”, usados por ele. Tendo isso em vista, no trecho, a forma como são relatadas as atitudes da protagonista, bem como a postura do marido, remetem ao comportamento de uma criança que aguarda ansiosamente pela chegada do pai do trabalho ou por alguém que lhe traga algum presente esperado (no caso dela, o presente seria a própria presença de Luís), gritando e correndo para abraçá-lo, com uma

⁶ Segundo Perrot (1991, p. 273), “As conveniências, o amor-próprio, o medo dos comentários, a obsessão pela respeitabilidade fazem com que eles [os conflitos familiares] sejam enterrados e constituam, sob certos aspectos, o substrato das famílias. Não expor nada, evitar a intervenção de terceiros, ‘lavar a roupa suja em casa’ [...]”.

expressão de forte alegria; mas, em seguida, recebe uma advertência do adulto pela atitude pouco decorosa.

Desta maneira, supomos que o(a) narrador(a) pretende demarcar sua visão crítica quanto à relação desigual entre os sexos, deixando subentendido que a construção social do gênero desencadeou esta desigualdade ao criar estereótipos e designar papéis sociais com base nas características biológicas. Nesse esteio, a protagonista, por ser mulher, possui um temperamento emotivo e uma fragilidade “naturais” ao seu sexo, logo, é como se fosse uma criança, precisando, portanto, ser controlada, dominada, guiada e ensinada. Enquanto ele, o homem, é o adulto, e, como tal, exerce a função de dominador; é aquele que vai lhe controlar, ensinar-lhe as lições da vida, já que é guiado pela razão e não pelas emoções. Isso encontra respaldo no que defende Rachel Soihet (2004), ao discorrer sobre a situação feminina de submissão no final do século XIX:

A medicina social assegurava como características femininas, por razões biológicas: a fragilidade, o recato, o *predomínio das faculdades afetivas* sobre as intelectuais, a subordinação da sexualidade à vocação maternal. Em oposição, o homem conjugava à sua força física uma *natureza autoritária, empreendedora, racional* e uma sexualidade sem freios. As características atribuídas às mulheres eram suficientes para justificar que se exigisse delas uma atitude de submissão, um comportamento que não maculasse sua honra (Soihet, 2004, p. 363, grifos nossos).

Assim, com sua atitude e resposta, Luís demonstra sua superioridade e racionalidade masculina, além de ensinar à esposa, sem lhe falar diretamente, que “Maridos não deviam ser incomodados com suspeitas, interrogatórios ou ciúmes” (Del Priore, 2020, p. 285).

Outro ponto que merece destaque é o fato de o leitor não conhecer o nome da protagonista ao longo da trama, mas, neste momento final, quando o marido aparece, é revelado seu apelido, pois ele se refere a ela chamando-a de “Mimi”. Sugestivamente, seu nome próprio continua desconhecido e seu apelido soa infantil. Portanto, essas podem ter sido escolhas propositais da autora no intuito de reforçar sua crítica à dominação masculina perante as esposas, na medida em que parece querer apontar a condição de anonimato destinada às mulheres na sociedade, bem como a posição infantilizada em que elas se encontram no contrato matrimonial, sendo vistas e tratadas pelos seus maridos como crianças – e como tais, devem obediência a eles, os quais, exercendo o papel de adultos da relação, são responsáveis por impor normas, repreendê-las quando necessário e lhes assegurar o sustento.

Para além disso, parece-nos significativo o fato deste apelido ter sido ocultado pelo(a) narrador(a) durante toda a história, sendo revelado somente no final do conto, na própria fala de Luís. Tendo em vista o que diz Simone de Beauvoir (1970, p. 10), citando E. Levinas, “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro”, supomos, então, que esta pode ter sido uma estratégia narrativa para desnudar o apagamento das subjetividades femininas e a sua falta de autonomia. Assim, é como se a escritora quisesse

revelar à sociedade que esposas burguesas vivem à sombra de seus maridos, por isso, “Senhor [...] denota domínio e controle, enquanto senhora o pertencimento a outro” (Telles, 1992, p. 45); sem uma figura masculina (o Eu), elas (o Outro) não têm uma existência própria enquanto ser absoluto – inclusive, o sobrenome que eles lhes oferecem mediante o matrimônio identifica-as como propriedade deles.⁷

Tendo isso em vista, observa-se que Júlia Lopes consegue imprimir tal problemática no seu texto ficcional a partir da própria estrutura narrativa e do uso criativo da linguagem. Se o substantivo próprio, como sabemos, particulariza uma coisa ou um ser dentre tantos outros, então, quando a personagem Luís aparece no final da história e, em seu curto diálogo com a esposa, a chama de Mimi, ela passa a existir, pois recebe uma identificação que a singulariza. Até então, a protagonista não é nomeada pelo(a) narrador(a), que opta por utilizar o sujeito oculto, o pronome pessoal “ela” ou ainda expressões como “dona da casa”, “infeliz rapariga” e “triste esposa”. No diálogo com o cozinheiro, seu nome igualmente não aparece: ela é referida como “minha senhora” e “minha ama”, mas nunca com as designações “dona” ou “senhora” seguidas do seu nome.

Explicando de outra forma: simbolicamente, quem detém o poder de dar uma identificação à protagonista, de determiná-la, não é quem narra, mas sim o marido dela, pois é através da fala desta personagem que nós conhecemos o apelido da mulher, a qual, até então, durante toda a ausência dele na trama, permaneceu desconhecida, sem nome, sem qualquer designação, sem identidade, anônima. A presença do esposo na narrativa conferiu identidade à protagonista, pois é através da fala de Luís que o leitor finalmente descobre que ela se chama Mimi. Isto nos leva a refletir que “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...] ‘O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem’” (Beauvoir, 1970, p. 10). Em nossa compreensão, portanto, esta problemática da vida real, analisada por Beauvoir, foi perspicazmente retratada pela ficcionista em seu conto, a partir do emprego criativo das técnicas discursivas anteriormente abordadas.

Partindo para outra questão, gostaríamos de retomar a discussão sobre o perfil de nossa personagem, inicialmente examinado, uma vez que, ao final do conto, confirmamos novamente que esse perfil é traçado de maneira a percebermos nela o que Perrot (2003, p. 21) chama de “virtudes cardeais da mulher”, quais sejam: “contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, *silêncio*”. Observemos a reação de Mimi na continuidade do diálogo entre ela e Luís, o qual encerra a narrativa:

- Acostumar-me...
- Terás muitas vezes de jantar sozinha...
- Ah!

⁷ Convém salientar também que, de acordo com Bourdieu (1995, p. 137), “O homem (vir) é um ser particular que vive a si mesmo como ser universal (homo), que tem o monopólio, de fato e de direito, do humano, isto é, do universal, que está socialmente autorizado a sentir-se portador da forma total da condição humana”. Em virtude disso, seu inferior (a mulher), por não possuir a essência humana por direito, determina-se em relação a ele, como coloca Beauvoir (1970).

Enquanto ele lhe expunha o motivo da sua ausência, ela via, magoada, extinguir-se o inolvidável período da sua lua de mel!

Como badaladas fúnebres, soavam e ressoavam aos seus ouvidos as frases do marido:

– *É preciso acostumares-te... Terás muitas vezes de jantar sozinha!* (Almeida, 2020, p. 104, grifo nosso).

Apesar de estar magoada por ver “extinguir-se o inolvidável período da sua lua de mel” – ou seja, acabarem os “bons tempos” iniciais do casamento –, ela simplesmente silencia, não expõe ao marido seus sentimentos, não retruca, não revida, não faz exigências, apenas responde com uma interjeição (“Ah!”) e silencia, numa atitude de submissão, refletindo sobre o que ele lhe dissera⁸.

O(a) narrador(a), enfim, expõe o desfecho da história de forma significativa e sugestiva, ao revelar a impressão que as frases de Luís deixaram na mulher (“Como badaladas fúnebres, soavam e ressoavam aos seus ouvidos”) e repeti-las (“É preciso acostumares-te... Terás muitas vezes de jantar sozinha!”), encerrando assim a trama. Com isso, interpretamos outro possível sentido para o silenciamento de Mimi: possivelmente, a personagem passou por algo semelhante a uma epifania ao tomar consciência, subitamente, de que “O que lhe cabe é uma vida de sacrifícios e servidão, uma vida sem história própria” (Telles, 2004, p. 403). Tal significado, subjacente ao texto, isto é, não manifestado explicitamente na configuração narrativa, seria revelador de uma visão crítica da escritora, implícita na trama. Por isso, em uma leitura superficial, é possível entender o silêncio da personagem apenas como uma atitude de submissão e obediência, mas, com uma leitura mais atenta, notamos que, através deste silêncio submisso – por trás do qual ressoavam em seus ouvidos as palavras do marido, despertando-a para o fim de sua felicidade matrimonial –, busca-se sinalizar uma problemática social envolvendo as mulheres burguesas oitocentistas: a vida solitária, de sujeição, de autoanulação, de ser sempre “[...] o outro, [...] o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultura masculina” (Telles, 2004, p. 403).

Cabe ressaltar ainda que o título do conto, assim como a narrativa, engloba um significado que extrapola a superfície textual (o dito), possibilitando pensarmos em sentidos ocultos (o não dito), os quais desvelam a perspectiva crítica da literata que foi se delineando no decorrer da história. Nesse viés, o título é sugestivo, na medida em que pode se referir não somente ao enredo, ou seja, à espera da personagem pelo marido para o jantar, mas também aos

⁸ Afinal, “O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. [...] Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar [...]” (Perrot, 2005, p. 10). Mas é importante perceber que este silêncio de Mimi é significativo, pois parece esconder reflexões íntimas, por isso ela não dá atenção às justificativas que estão sendo dadas por Luís referentes ao atraso, haja vista só pensar na recém-descoberta extinção da sua feliz vida conjugal, no fato de que deverá aceitar e se acostumar às solidões dos jantares (e da vida), sem questioná-lo. O(a) narrador(a) também não revela as explicações do homem, levando-nos a pensar que não eram importantes, que essa não é a questão central a ser focalizada, pois podiam ser desculpas banais, praticadas por diversos homens casados para justificarem suas frequentes (e socialmente permitidas) “escapulidas” – amantes, amigos, bebidas ou jogos. O que realmente interessa, parece-nos, é evidenciar a infelicidade desta mulher após o desencanto com o adorado esposo, passando a entender que sua vida, daquele momento em diante, será de solidão e espera.

significados tácitos, os quais atravessam este enredo: à espera existencial das mulheres, à espera que é a sua própria vida, como acentua Simone de Beauvoir:

Em certo sentido, *toda a sua existência é uma espera*, pois que está encerrada no limbo da imanência, da contingência e que sua justificação se acha sempre nas mãos de outrem; ela espera as homenagens, os sufrágios masculinos, espera o amor, a gratidão e os elogios do marido, do amante; espera deles suas razões de existir, seu valor e seu próprio ser. Deles espera a subsistência: que tenha em mãos o talão de cheques ou que receba semanal ou mensalmente as importâncias que o marido lhe outorga [...]. Ela espera a presença dele; sua dependência econômica coloca-a à disposição dele; ela é apenas um elemento da vida masculina ao passo que o homem é toda sua vida; o marido tem ocupações fora do lar, a mulher suporta-lhe a ausência ao longo dos dias [...] (Beauvoir, 1967, p. 376, grifo nosso).

Desse modo, podemos pensar que o título “Esperando” se refere, aparentemente, à espera para o jantar; porém, tacitamente, se refere a uma vida de espera associada às mulheres. Essa segunda possibilidade interpretativa do título converge com a da narrativa em si, pois ambas carregam, em um sentido amplo, macro – não expresso textualmente –, o questionamento e a denúncia da posição desigual e submissa da mulher burguesa em sua relação conjugal, bem como da sua vida de solidão e espera após “o inolvidável período da sua lua de mel”, quando a realidade, mais cedo ou mais tarde, se descortina diante de seus olhos, revelando-lhe o futuro de infelicidade, a partir da percepção de que nem sempre o casamento é um “mar de rosas”, como nos sonhos de moça solteira, e que nem todo casal é feliz, ainda que socialmente aparente sê-lo⁹. Tal significado pode ser subentendido a partir de uma associação entre o título e todo o conjunto da narrativa (a forma como ela é construída): as finas ironias do(a) narrador(a), o diálogo final entre a esposa e o marido, a caracterização da protagonista e a sua mudança no decorrer da história (de alegre e vivaz a triste e grave), a estratégia de revelar o nome dela apenas no final e pela voz do marido, bem como o sugestivo desfecho, que, de certa maneira, fica “em aberto”, provocando reflexões críticas no leitor.

Ao fim e ao cabo, a mensagem global oculta, o sentido subjacente ao texto, é o seguinte: a existência de Mimi e, por extensão, das várias “Mimis” da vida real, daquele contexto histórico, se traduz em uma espera que revela sua imanência – para usar o termo de Beauvoir (1967) – em contraposição à existência masculina, condição que revela, pois, sua inferioridade, sua falta de liberdade e autonomia, sua dependência, sua submissão, seu lugar de objeto e não de sujeito; em resumo, a assimetria social entre o casal no contrato matrimonial.

Dessa maneira, gostaríamos de reforçar que Júlia Lopes, no conto analisado, lança um olhar político-ideológico para a sociedade do entresséculos, posicionando-se contra o sistema patriarcal. Logo, podemos verificar o que Georg Lukács postula acerca do participar e do observar no texto ficcional:

⁹ Tal qual Mendonça (2003, p. 294) constatou ao analisar algumas obras da autora, verificamos que “[...] há um distanciamento da visão romântica, em que o final feliz incluía o matrimônio”, pois, conforme vimos, este “[...] aparece mais como motivo de sofrimento que de felicidade”.

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da *posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade*, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo (Lukács, 1965, p. 50, grifo nosso).

Como foi visto, em “Esperando”, o(a) narrador(a), embora seja observador(a), também participa, de certa forma, da história, pois, cautelosamente, deixa transparecer sua perspectiva crítica diante dos fatos narrados, além de tratá-los com uma sutil ironia. Sendo assim, é possível perceber que a escritora assume uma “posição de princípio [...] em face da vida”, em face desta grande problemática da sociedade, isto é, a opressão feminina, o fato de sua existência ser uma constante espera.

2. Algumas considerações sobre as relações dialógicas entre literatura e sociedade

Cabe apresentar agora uma breve explanação sobre certas questões que dizem respeito às relações entre literatura e sociedade, tendo em vista que partimos de tais relações dialógicas para a análise do conto “Esperando”, realizada na seção anterior.

Destacamos, primeiramente, a questão da forma e do conteúdo, uma vez que, na acepção de Bakhtin (2014, p. 35), “Fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, [...] a forma não pode ser esteticamente significante, não pode realizar suas funções fundamentais”. Logo, é a partir dessa relação que a obra literária adquire significado. Sobre isso, Candido (2006) também traz contribuições relevantes para observarmos:

Quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável. [...] os valores e ideologias contribuem principalmente para o *conteúdo*, enquanto as modalidades de comunicação influem mais na *forma* (Candido, 2006, p. 40).

Partindo de tal ponto, no conto analisado, o casamento burguês pautado nos valores patriarcais seria seu conteúdo, transformando-se em forma por uma modalidade de comunicação, que é a prosa realista. Destarte, a forma (expressão ou linguagem ficcional) torna-se esteticamente significante, na medida em que percebemos sua relação dialógica com o conteúdo (aspectos do meio, elementos sociais) que é manifestado na obra.

Tendo isso em vista e sabendo-se que

[...] a arte é *social* nos dois sentidos: depende da ação de *fatores do meio*, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um *efeito prático*, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais (Candido, 2006, p. 30, grifos nossos).

Podemos afirmar que, na trama estudada, os fatores do meio nela exprimidos visam apontar um problema social relacionado à condição das mulheres burguesas naquela sociedade, o qual engloba: submissão, sujeição e impotência feminina, bem como a infelicidade da mulher na relação conjugal, em contraposição à liberdade, ao poder e à dominação masculina. Observa-se, então, que uma problemática social é utilizada como matéria de arte, ou seja, a realidade da vida matrimonial burguesa – muitas vezes mascarada para resguardar a posição social das famílias –, focalizada sob a perspectiva feminina, tornou-se matéria de ficção, com o intuito de fazer uma crítica àquela sociedade falocêntrica talvez para produzir um “efeito prático”, como disse Candido (2006), nos leitores que alcançarem os implícitos textuais. Acerca dessa questão do efeito, é importante fazer algumas ressalvas.

Em primeiro lugar, recordemos que, para o autor, a arte interessa ao sociológico porque é um “[...] sistema simbólico de comunicação inter-humana” (Candido, 2006, p. 31). Sendo assim, “[...] pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu *efeito*” (Candido, 2006, p. 31, grifo nosso). À vista disso, podemos questionar quais efeitos o conto teria provocado naquela sociedade, sobretudo considerando que sua autora era uma mulher. Quanto a esse aspecto, faz-se necessário observar o que aponta Gisèle Sapiro ao refletir sobre a recepção da obra e seus efeitos:

[...] a recepção de uma obra tem efeitos não somente sobre seu significado social, mas também sobre sua posição na hierarquia dos bens simbólicos, quer se trate de sua recepção crítica ou de sua difusão em livraria (posicionamento sobre as mesas das livrarias, listas das melhores vendas, etc.). Em segundo lugar, durante sua vida, muitas vezes ela tem efeitos sobre o(a) próprio(a) autor(a), que pode ser levado(a) a se curvar ou a ajustar seu “projeto criador” em função das reações e das expectativas suscitadas por esta recepção (Sapiro, 2019, p. 12).

Com base no exposto, podemos refletir que as estratégias narrativas estudadas anteriormente, as quais deixam mensagens (de teor crítico e sarcástico) nas entrelinhas, no subtexto, contribuíram para que a escritora Júlia Lopes conseguisse alcançar um amplo público leitor em sua época e fosse aceita no universo literário, diferentemente de outras escritoras do período. Neste ponto, convém salientar o que aborda Virginia Woolf quando comenta a relação entre mulheres e ficção, vejamos:

É provável no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os mesmos de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos — querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele (Woolf, 1990, p. 15).

Acreditamos, portanto, que Júlia Lopes, consciente da recepção possivelmente hostil e apática que seus escritos poderiam causar no público em geral e, especialmente, nos literatos e críticos, gerando, assim, uma difusão restrita e limitada nas livrarias, buscou adaptar o seu “projeto criador”¹⁰ – para usar a expressão de Sapiro (2019) – àquela realidade, utilizando-se de estratégias narrativas que deixavam significados subliminares e críticas sociais veladas, camufladas.

Com o passar do tempo, todavia, as obras da escritora – e de tantas outras – foram relegadas pela historiografia literária e invisibilizadas pela crítica, tornando-se desconhecidas pelo público das gerações posteriores. Sabendo-se que “Não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua” (Candido, 2006, p. 31), acreditamos que se buscava, com isso, evitar ou impedir a repercussão e a atuação das obras de autoria feminina que contestavam a ordem vigente (o patriarcado). É por isso que muitos desses escritos foram, ao longo dos anos, excluídos da nossa literatura, tornando-se pouco conhecidos nos dias atuais. Desta maneira, abafava-se a repercussão daquelas vozes dissonantes, as quais poderiam causar impactos, rachaduras e transformações na cultura patriarcal, começando pelo campo literário, até então ocupado apenas por homens. É válido salientar, contudo, que a crítica feminista tem se empenhado em trazer à luz estas obras apagadas do nosso cânone, resgatando mulheres escritoras que atuaram nas letras, nos séculos passados. Hoje, temos uma diversidade de pesquisas acerca delas, mostrando sua contribuição para a nossa história literária.

Conclusão

A partir das discussões empreendidas, foi possível compreender que o conto, superficialmente, parece reforçar o papel de submissão da esposa, trazendo o aconselhamento de que deve se acostumar a uma vida de esperas e de aceitação passiva das ausências do cônjuge. Entretanto, como vimos, o tom levemente irônico do(a) narrador(a) na forma como apresenta o enredo e a personagem Mimi, relatando suas ações, pensamentos, sentimentos e monólogos interiores, permite vislumbrar, nas entrelinhas da tessitura literária, uma crítica social à estrutura patriarcal, a qual impõe às mulheres burguesas o papel de esposas apaixonadas, servis, obedientes e submissas. Percebemos, portanto, que há um questionamento desse papel, bem como da situação de solidão, de infelicidade e de dependência existencial que muitas delas vivenciam no espaço doméstico, no âmbito da relação marital.

Assim, concordamos com a pesquisadora Ana Paula Pereira Dias quando constata:

[...] mesmo com limitações, a autora foi sensível à realidade feminina e [...], do lugar permitido a ela, criticou o sistema machista vigente. [...] Almeida teve de escrever conforme as tradições da época para que tivesse suas obras

¹⁰ Projeto este que, dialogando com o que afirmou Woolf, visava apontar problemas nos valores patriarcais estabelecidos.

publicadas, por isso devemos lê-las nas entrelinhas, para que não possamos incorrer no erro de acusá-la de lançar mão de uma retórica conservadora (Dias, 2019, p. 159).

Júlia Lopes de Almeida oferece um retrato daquela sociedade burguesa oitocentista, uma vez que o mundo exterior “[...] só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura” (Candido, 1993, p. 11). Ao articular a realidade social na narrativa ficcional, a escritora possibilita ao leitor vislumbrar a condição feminina em um mundo burguês marcado pela desigualdade de gênero e pela opressão do patriarcado.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Esperando. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. Coleção escritoras do Brasil. 2. ed. rev. Brasília: Senado Federal, 2020. v. 2. p. 101-104.

BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2014. p. 13-70.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. v. 1.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. v. 2.

BOURDIEU, Pierre Félix. A dominação masculina. Tradução de Guacira Lopes Louro. *Educação & Realidade*, [s.l.], v. 20, n. 2, p. 133-184, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71724>. Acesso em: 17 nov. 2023.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 27-50.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 9-15.

DEL PRIORE, Mary. *Sobreviventes e guerreiras: uma breve história das mulheres no Brasil de 1500 a 2000*. São Paulo: Planeta, 2020.

DIAS, Ana Paula Pereira. A representação do feminino no conto “O caso de Rute”, de Júlia Lopes de Almeida. *Revista Porto das Letras*, [s.l.], v. 5, n. 3, p. 147-160, 2019. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/portodasletras/article/view/8025/16014>.

Acesso em: 08 nov. 2023.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 223-240.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. Tradução de Giseh Vianna Konder. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.

MARTIN-FUGIER, Anne. Os atores – Os ritos da vida privada burguesa. In: PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 193-262.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. Os atores. In: PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução de Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4. p. 89-192, 263-287.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. Tradução de Luiz Antônio Oliveira de Araújo. In: MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel (orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. p. 13-27.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SAPIRO, Gisèle. Introdução. In: SAPIRO, Gisèle. *Sociologia da Literatura*. Tradução de Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos/Contafios, 2019. p. 11-15.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 362-400.

TELLES, Norma. Autor+a. In: José Luis Jobim (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 401-442.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990 [1928].

Data de submissão: 22/12/2025

Data de aceite: 28/02/2026