

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

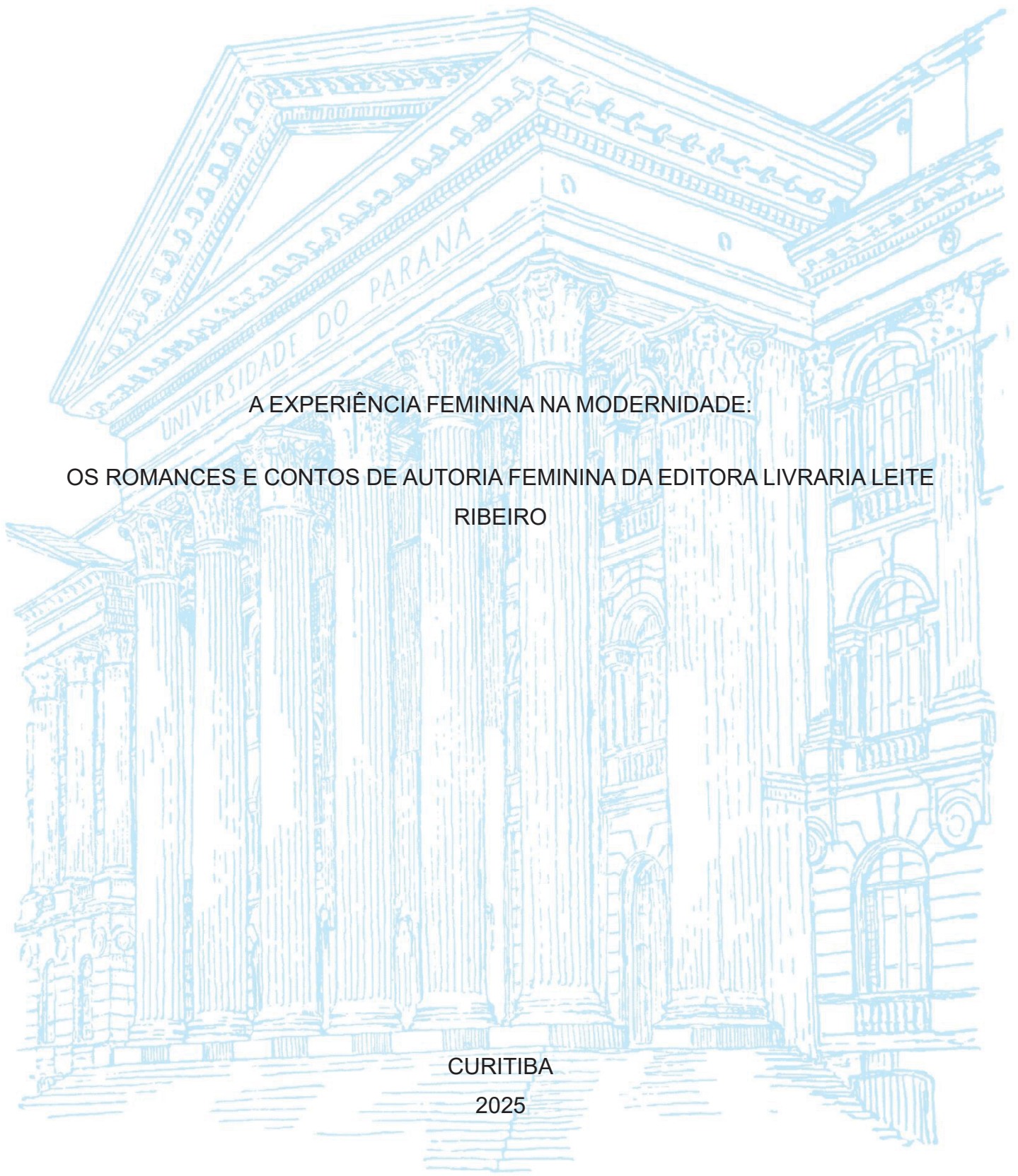
GABRIELE MARIS PEREIRA FENERICK

A EXPERIÊNCIA FEMININA NA MODERNIDADE:

OS ROMANCES E CONTOS DE AUTORIA FEMININA DA EDITORA LIVRARIA LEITE
RIBEIRO

CURITIBA

2025



GABRIELE MARIS PEREIRA FENERICK

A EXPERIÊNCIA FEMININA NA MODERNIDADE:

OS ROMANCES E CONTOS DE AUTORIA FEMININA DA EDITORA LIVRARIA LEITE
RIBEIRO

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Letras, Setor de Ciências Humanas,
Universidade Federal do Paraná, como requisito
parcial à obtenção do título de Doutora em
Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Milena Ribeiro Martins

CURITIBA
2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Fenerick , Gabriele Maris Pereira

A experiência feminina na modernidade : os romances e contos de autoria feminina da Editora Livraria Leite Ribeiro. / Gabriele Maris Pereira Fenericki. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Milena Ribeiro Martins.

1. Editora Livraria Leite Ribeiro - História. 2. Juruá, Abel.
3. Almeida, Julia Lopes de, 1862-1934. 4. Literatura brasileira.
5. Escritoras brasileiras. I. Martins, Milena Ribeiro, 1973-.
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **GABRIELE MARIS PEREIRA FENERICK**, intitulada: **A experiência feminina na modernidade: os romances e contos de autoria feminina da Editora Livraria Leite Ribeiro**, sob orientação da Profa. Dra. MILENA RIBEIRO MARTINS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Setembro de 2025.

Assinatura Eletrônica
15/09/2025 14:36:01.0
MILENA RIBEIRO MARTINS
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
16/09/2025 14:12:52.0
JULIANA MAIA DE QUEIROZ
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ)

Assinatura Eletrônica
15/09/2025 15:21:14.0
REGINA SIMON DA SILVA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE)

Assinatura Eletrônica
15/09/2025 16:37:54.0
MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

À minha avó Vilma,
analfabeta, que criou dez filhos em silêncio para que hoje eu tivesse voz.

AGRADECIMENTOS

Cursar um doutorado é um percurso desafiador e transformador. Durante os últimos quatro anos e meio eu precisei dividir o meu tempo de estudo com as minhas profissões de bibliotecária e professora. Por isso, nenhuma palavra será suficiente para expressar plenamente a minha gratidão a todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para que a escrita desta tese se tornasse possível.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, Milena Ribeiro Martins, a quem admiro tanto, pela confiança, orientação generosa, críticas construtivas e apoio constante durante todas as etapas da pesquisa! Sua escuta atenta e gentil, sua amizade e seu rigor acadêmico foram fundamentais para o amadurecimento deste trabalho!

À banca examinadora, meu sincero agradecimento pelas valiosas contribuições, sugestões e leitura atenta desta tese. Cada observação é essencial para o aprimoramento da pesquisa!

Sou grata também aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná por todos os diálogos, incentivos e aprendizados compartilhados ao longo desta jornada.

Aos meus amigos e amigas, em especial à Luara, Thairine, Lissa, Darlene, Heloíse e Rosa que souberam respeitar o meu tempo e as minhas ausências, oferecendo palavras de encorajamento e apoio emocional quando mais precisei! A elas, todo o meu carinho, amor e reconhecimento.

À minha família, especialmente à minha mãe e às minhas tias, por todo amor, compreensão e por acreditarem em mim mesmo nos momentos em que eu mesma duvidei. Obrigada por serem minha base, minha força, meu lar e por sempre terem me apoiado, independente das minhas escolhas!

Agradeço também às instituições que tornaram esta pesquisa possível, seja por meio de acesso a acervos, dados ou apoio técnico, em especial à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil e à Universidade Federal do Paraná.

Muito obrigada!!

“Tranquem suas bibliotecas, se quiserem; mas não há portão, não há fechadura, não há cadeado que vocês possam impor à minha liberdade mental.”

Virgínia Woolf, *Um teto todo seu*, 1929.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar a representação da experiência feminina durante a modernidade por meio da análise de romances e contos de autoria feminina publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro entre 1917 e 1929. Segunda maior editora em termos de publicações de prosa de ficção na década de 1920, a Livraria Leite Ribeiro ainda carece de estudos aprofundados sobre sua história e seu catálogo. À vista disso, esta pesquisa dedica-se à análise de cinco obras: *Nhonhô Rezende* (1918), de Abel Juruá; *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922) e *Mãe* (1924), de Chrysanthème; e *A isca* (1922), de Júlia Lopes de Almeida. Com base nessas obras, este estudo busca compreender como a experiência feminina é representada em meio às contradições da modernidade apoiando-se nas teorias de Rita Felski (*O gênero da modernidade*) e Marshall Berman (*Tudo que é sólido desmancha pelo ar*), que fundamentam as análises. Além de contribuir para os estudos de gênero e a crítica literária, esta tese também visa preencher lacunas na História do Livro no Brasil, destacando o papel da Editora Livraria Leite Ribeiro e das autoras que produziram literatura brasileira no início do século XX. Conclui-se que, no recorte aqui estudado, a representação das experiências femininas, atravessadas por tensões entre promessa emancipatória e persistência de constrangimentos de gênero, constitui um eixo recorrente e estruturante da ficção de autoria feminina publicada pela Livraria Leite Ribeiro. Ao iluminar essas formas narrativas de problematização da modernidade, a tese evidencia a relevância editorial da casa como espaço de circulação dessas vozes e contribui, simultaneamente, para o adensamento dos estudos de gênero, para a revisão crítica da historiografia literária e para a História do Livro no Brasil.

Palavras-chave: Editora Livraria Leite Ribeiro; Abel Juruá; Chrysanthème; Júlia Lopes de Almeida; autoria feminina.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the representation of female experience during modernity through the examination of novels and short stories written by women and published by Editora Livraria Leite Ribeiro between 1917 and 1929. The second-largest publisher of prose fiction in the 1920s, Livraria Leite Ribeiro still lacks in-depth studies on its history and catalog. In light of this, the research focuses on the analysis of five works: *Nhonhô Rezende* (1918) by Abel Juruá; *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922), and *Mãe* (1924) by Chrysanthème; and *A isca* (1922) by Júlia Lopes de Almeida. Based on these works, this study seeks to understand how female experience is represented amid the contradictions of modernity, drawing on the theories of Rita Felski (*The Gender of Modernity*) and Marshall Berman (*All That Is Solid Melts into Air*), which underpin the analysis. In addition to contributing to gender studies and literary criticism, this thesis also aims to fill gaps in the History of the Book in Brazil by highlighting the role of Editora Livraria Leite Ribeiro and the women who produced Brazilian literature in the early 20th century. The study concludes that, within the scope examined here, the representation of female experiences, marked by tensions between emancipatory promise and the persistence of gender constraints, constitutes a recurring and structuring axis of the fiction authored by women and published by Livraria Leite Ribeiro. By shedding light on these narrative forms of engaging with modernity, the thesis underscores the editorial significance of the publishing house as a space for the circulation of these voices, while also contributing to the advancement of gender studies, a critical reassessment of literary historiography, and the History of the Book in Brazil.

Palavras-chave: Editora Livraria Leite Ribeiro; Abel Juruá; Chrysanthème; Júlia Lopes de Almeida; female authors.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

- Quadro 1** – Síntese das definições contemporâneas sobre o conceito de modernidade. p. 20
- Figura 1** – Fotografia de Carlos Leite Ribeiro [1920]. p. 42
- Figura 2** – Publicidade que trata da distribuição do livro *Gritos femininos*. p. 52
- Figura 3** – Folha de rosto de *Nhonhô Rezende*, publicada pela Editora Leite Ribeiro em 1918. p. 55
- Figura 4** - Folha de rosto de *A isca*, publicada pela Editora Leite Ribeiro em 1922. p. 56
- Figura 5** – Obituário de Iracema Guimarães Vilela (Abel Juruá), publicado no *Jornal do Brasil* de 8 de abril de 1941 p. 64
- Figura 6** – Anúncio do romance *Uma paixão*, escrito para o jornal *O Paiz*. p. 93
- Figura 7** – Fotografia de Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos p. 96
- Figura 8** – Entrevista de Chrysanthème publicada no jornal *Gazeta de Notícias* p. 99
- Figura 9** – Folha de rosto de *Flores Modernas*, publicado pela Editora Leite Ribeiro em 1921. p. 101
- Figura 10** – Folha de rosto de *Mãe*, publicado pela Editora Leite Ribeiro em 1924. p. 122
- Figura 11** – Fotografia de Júlia Lopes de Almeida. p. 134
- Figura 12** – Capa original da primeira edição de *A isca*, de 1923. p. 137

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A MODERNA EDITORA LIVRARIA LEITE RIBEIRO	19
1.1 Por que discutir a modernidade?	20
1.2 Felski como alternativa crítica	22
1.3 1920: as editoras como agentes de mediação cultural	34
1.4 Carlos Leite Ribeiro	41
1.4.2 Editora Livraria Leite Ribeiro	47
CAPÍTULO 2 – ABEL JURUÁ	61
2.1 Iracema Guimarães Vilela	62
2.2 Nhonhô Rezende	67
CAPÍTULO 3 – OS ROMANCES DE CHRYSANTHÈME	90
3.1 A protagonista por trás da pena	91
3.2 Flores Modernas	100
3.3 O olhar feminino sobre a modernidade e a tradição em <i>Enervadas</i>	110
3.4 Fragilidade e resistência feminina em <i>Mãe</i>	121
CAPÍTULO 4 – A ISCA LANÇADA POR JÚLIA LOPES DE ALMEIDA	131
4.1 Notória Dona Júlia	132
4.2 Quem ama não come? Cidadania feminina em “A isca”	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	156
ANEXO A – Romances, contos e poemas publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro entre 1918 e 1929.	164
ANEXO B – Lista de publicações da Editora Livraria Leite Ribeiro encontrada na primeira edição da obra Flores Modernas, digitalizada pelo LABELLE.	167

INTRODUÇÃO

Iniciei o doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná em 2021, um momento ainda fortemente marcado pelas restrições impostas pela pandemia de COVID-19. Naquele contexto, o distanciamento social ainda era uma realidade e, por esse motivo, cursei a maior parte das disciplinas do curso remotamente. Embora a virtualização do ensino tenha garantido a continuidade dos estudos, ela impôs importantes limitações ao meu trabalho de pesquisa, sobretudo no que diz respeito ao acesso às bibliografias especializadas, a acervos físicos e, principalmente, às obras raras que constituem o objeto central desta tese.

Desde o início da pós-graduação desenvolvi a pesquisa sem vínculo com bolsas de fomento, o que exigiu a conciliação entre as demandas acadêmicas e duas atividades profissionais simultâneas: atuei como professora em uma universidade de Curitiba, PR, e também como Bibliotecária, minha área de formação e atuação. Essa jornada dupla ou, por vezes, tripla exigiu um esforço contínuo de organização e resistência, mas também agregou à minha pesquisa uma perspectiva prática mais sensível às realidades institucionais e ao funcionamento dos acervos, o que contribuiu para uma compreensão mais ampla, de minha parte, das condições de acesso e preservação de obras literárias e históricas.

Um dos principais diferenciais desta tese, e também um de seus obstáculos, está na escolha de seu corpus: trabalhei com obras raras de autoria feminina publicadas em períodos nos quais a presença de mulheres no mercado literário ainda enfrentava significativas barreiras sociais, culturais e editoriais. Essas autoras, frequentemente invisibilizadas por grande parte da crítica literária e pela história do livro, foram relegadas a um espaço marginal dentro do cânone brasileiro. Diferentemente de pesquisas que se debruçam sobre nomes consagrados como Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Machado de Assis, José de Alencar ou Lima Barreto, cujas obras têm ampla fortuna crítica e circulação editorial, este trabalho se propõe a dar conhecimento a escritoras cujos textos foram esquecidos ou negligenciados por muito tempo pelas instâncias de legitimação acadêmica e editorial.

A escolha de trabalhar com essas obras é, portanto, não apenas metodológica, mas também política, pessoal e epistemológica. Um trabalho que significa, para mim, lançar luz sobre produções literárias que desafiam o cânone estabelecido e questionar os critérios

tradicionais de consagração na história da literatura e do livro no Brasil. As dificuldades enfrentadas durante o meu doutoramento, como o difícil acesso aos exemplares físicos, a escassez de edições fac-similares ou críticas, a pouca presença dessas obras em acervos físicos ou digitais e a ausência de um conjunto de vozes que dialoguem com minhas análises, tornaram ainda mais evidente a necessidade de pesquisas que se dediquem à recuperação, análise e valorização dessas vozes femininas, fundamentais para uma compreensão mais plural da história da literatura brasileira.

Além das questões estruturais já mencionadas, no último ano do doutorado enfrentei uma importante transição pessoal e profissional: me mudei de Curitiba-PR para Natal-RN, ao ser aprovada e convocada para assumir um cargo público na área de Biblioteconomia no Tribunal de Justiça do Rio Grande do Norte. Essa mudança implicou não apenas um deslocamento geográfico, mas também uma reconfiguração cultural, institucional e afetiva. Adaptar-me a uma nova cidade, com cultura e redes diferentes, ao mesmo tempo em que finalizava uma pesquisa dessa natureza foi um desafio considerável e, ao mesmo tempo, um reflexo do compromisso que procurei manter com o campo da pesquisa, da memória e da preservação do patrimônio bibliográfico e literário.

Esta tese, portanto, é também fruto de uma travessia: pessoal, intelectual e institucional. Em meio a obstáculos concretos, como a ausência de financiamento, a distância dos acervos, a precariedade da fortuna crítica e as exigências da vida profissional, reafirmo a importância de estudos que se voltem para autoras e obras marginalizadas, reconhecendo seu valor estético, histórico e político. Trata-se de um esforço de escuta, de restituição e de reconhecimento, por meio do qual eu pretendi contribuir para uma historiografia mais diversa, inclusiva e crítica do livro e da literatura no Brasil.

Nesse cenário, esta pesquisa tem como objetivo principal analisar a representação da experiência feminina durante a modernidade num conjunto de romances e contos de autoria feminina publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro (LR) entre 1917 e 1929. De acordo com dados do projeto “A prosa de ficção brasileira dos anos 1920: História literária e editorial”, coordenado por Milena Ribeiro Martins, a Livraria Leite Ribeiro é a segunda maior editora em número de livros de prosa de ficção publicados nos anos 1920 (Martins, 2020). Mesmo assim, apesar de sua relevância, a Editora não recebeu, até agora, uma atenção significativa como outras do período, o que justifica, em parte a escolha do corpus

desta pesquisa.¹

Com um catálogo robusto composto por cerca de 180 títulos em apenas cinco anos de existência (Castro, 2019, p. 50), já em 1922, a Editora Livraria Leite Ribeiro demonstrava seu vigor no mercado editorial brasileiro. De acordo com Hallewell (2017), esse conjunto de obras era composto por livros jurídicos, didáticos, de ciência, medicina, espiritualismo, literatura brasileira e livros para crianças. Embora não tenha sido possível determinar com exatidão o número de livros publicados pela Editora entre 1917 e 1929, foram identificadas² 59 obras de ficção, incluindo os trabalhos de escritores renomados da época, como Théo Filho, Coelho Netto, Humberto de Campos, Benjamim Costallat, Osório Dutra, entre outros³. Notavelmente, 14 desses títulos são de autoria feminina, indicando a contribuição de mulheres para a produção literária da época, sendo apenas 7 o número de escritoras: Iracema Guimarães Vilela, Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, Júlia Lopes de Almeida e Augusta Franco, que publicaram romances e contos; e Francisca do Souto, Cecília Meirelles e Branca Maria de Vera Cruz, que publicaram livros de poemas.

Ao aprofundarmos a pesquisa sobre romances e contos de autoria feminina publicados pela LR, identificamos dez obras nesse recorte. No entanto, tivemos acesso apenas a cinco desses livros, todos em versão digitalizada, tornando-os, portanto, os únicos possíveis de serem incluídos na análise: *Nhonhô Rezende* (1918), de Abel Juruá; *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922) e *Mãe* (1924), de Chrysanthème; *A isca* (1922), de Júlia Lopes de Almeida.

Não foram incluídas na análise as seguintes obras de Chrysanthème: *Uma estação em Petrópolis* (1923), *Uma paixão* (1923) e *Memórias de um patife aposentado* (1924). Foram realizadas buscas nos catálogos da Biblioteca Nacional do Brasil; do Sistema de

¹ Entre diversos trabalhos, destaca-se aqui a pesquisa de Rodrigo Camargo de Godoy (2016), publicado pela Edusp em parceria com a Fapesp, na qual trata do editor Francisco de Paula Brito (1809-1861); Laurence Hallewell (2017), que se debruça sobre a editora Francisco Alves, a Garnier, e outras diversas que antecederam a Editora Livraria Leite Ribeiro; e Cilza Bignotto (2018), que esmiúça as práticas editoriais de Monteiro Lobato. É importante mencionar que a Livraria Leite Ribeiro é mencionada brevemente nas obras de Hallewell (2017), Bignotto (2018) e Castro (2019), mas que as obras não trazem informações mais profundas sobre ela.

² MARTINS, Milena Ribeiro. Mulheres de 1920. In: Simone Meucci; Hilton Costa; Alexandro Dantas. (orgs.). **À margem do(s) cânone(s) III: arte e produção cultural**. Curitiba: Ed. UFPR, 2021, p. 67-93.

³ Ver Anexo A – Romances, contos e poemas publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro entre 1918 e 1929.

Bibliotecas da UFRJ, UERJ da USP e da UFPR; da Biblioteca Nacional Digital; na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, acervo físico e digital; no acervo digital do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (LABELLE), responsável pelo acesso à maioria das obras que compõem o objeto de análise; no site norte-americano Hathi Trust e, ainda, o acervo digital da Hemeroteca Digital Brasileira. Constatou-se, contudo, que os dois primeiros títulos não constam nos catálogos públicos pesquisados. Já o registro bibliográfico de *Memórias de um patife aposentado* aparece no catálogo do acervo físico Biblioteca Nacional.

Por limitações logísticas e de tempo durante o período do doutorado, não foi possível realizar essa consulta presencialmente. Além disso, como outras obras da autora já estavam acessíveis e compunham um conjunto representativo dentro da proposta do corpus, optou-se por não incluir essa publicação específica.

O livro de contos *Impressões sertanejas através do feminismo* (1925), de Augusta Franco, foi localizado exclusivamente no acervo físico da Biblioteca da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A obra não está digitalizada nem disponível para acesso remoto em outros acervos. A equipe da UFRJ, a quem agradeço imensamente, gentilmente intermediou, de forma informal, o envio de uma digitalização parcial da obra. No entanto, devido ao processo de reorganização, desinfestação e higienização do Museu de Obras Raras, nem todas as obras estavam acessíveis, e a cópia recebida apresentava trechos com legibilidade comprometida.

Diante dessas limitações, a opção por não incluir o livro de Augusta Franco na análise se justifica pela necessidade de manter o rigor metodológico da pesquisa, evitando interpretações baseadas em material incompleto. Esses casos reforçam, ainda, a ausência de investimento em políticas sistemáticas de preservação, reedição e estudo crítico de obras literárias, em especial as de autoria feminina do início do século XX, o que prejudica diretamente sua circulação e acessibilidade.

Para embasar as análises propostas, utilizaremos as contribuições teóricas de Rita Felski (1995), em *The Gender of Modernity*, e de Marshall Berman (2007), em *Tudo que é sólido desmancha no ar*⁴. Essas obras oferecem perspectivas fundamentais para a

⁴ *Tudo que é sólido desmancha no ar* foi publicado originalmente em 1982. Contudo, neste trabalho foi utilizada a edição de 2007, publicada Companhia das Letras.

compreensão das experiências modernas e das dinâmicas de gênero no contexto da modernidade, constituindo-se como referências centrais no desenvolvimento das reflexões deste trabalho.

A fim de contribuir com a História do Livro no Brasil, em especial sobre a década de 1920 em razão das importantes transformações sociais e literárias daquele período, e contextualizar a análise sobre obras de autoria feminina publicadas pela Editora Livraria Leite Ribeiro entre 1917 e 1929, apresentaremos no Capítulo 1 a fundamentação teórica escolhida para este trabalho e a trajetória da Editora Livraria Leite Ribeiro. Para tanto, foi realizado um levantamento sobre a história da editora, cujas fontes de informação foram livros e artigos científicos que tratassem da História do Livro (Hallewell, 2017; Bignotto, 2018; Martins, 2020, entre outros), assim como o acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. É importante ressaltar que a busca feita na Hemeroteca procurou suprir as lacunas deixadas pela História do Livro, uma vez que não há informações suficientes sobre a Editora Leite Ribeiro até o momento.

No Capítulo 2 analisaremos as personagens de *Nhonhô Rezende*, de Iracema Guimarães Vilela, que dramatiza e representa a hipótese de Felski (1995) de que a promessa de modernidade, como o turbilhão de que fala Berman (2007), não se cumpre plenamente para as mulheres. Por meio das construções e trajetórias de suas personagens, o romance tensiona os limites entre tradição e transformação, evidenciando que a cidadania feminina é um projeto em disputa, mesmo que ainda fosse subjetivo do ponto de vista político e legal. A narrativa de *Nhonhô Rezende* torna-se, assim, mais do que um retrato de época: é uma crítica à modernidade excludente e uma tentativa literária de inscrever as experiências femininas nos debates públicos, mesmo que sob o disfarce de um nome masculino.

No Capítulo 3 abordaremos a representação da experiência feminina nas obras de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, mais conhecida pelo pseudônimo de Chrysanthème. Além da sua notável contribuição para a produção literária da Editora Livraria Leite Ribeiro, ela atuou como cronista em vários jornais, utilizando sua escrita incisiva para explorar questões sociais e de gênero. Produziu também literatura infantil. Destacaremos, ainda, a relação entre a autora e a LR, revelando uma herança literária e social em um contexto amplamente dominado pela escrita masculina.

O foco principal do terceiro capítulo, no contexto de defesa para o doutoramento em Letras, concentra-se na análise da representação da mulher nos romances *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922) e *Mãe* (1924), todos publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro. A escolha desses romances possibilitou uma exploração aprofundada das diversas facetas da feminilidade, tal qual proposta durante a modernidade, presentes principalmente na construção das personagens dos romances de Chrysanthème.

No Capítulo 4 será feita uma análise da representação da mulher na novela “A isca”, de Júlia Lopes de Almeida, com foco na temática da busca pela cidadania feminina. O conceito de *cidadania* diz respeito, em seu sentido atual, ao reconhecimento dos direitos civis e políticos que permitem à mulher participar ativamente da vida social e política de seu país, tornando-se, assim, uma cidadã brasileira de pleno direito. Porém, é importante destacar que, segundo o Direito Constitucional, a cidadania plena está vinculada ao exercício dos direitos políticos, ou seja, ao direito de votar e ser votado. No Brasil, as mulheres só conquistaram esses direitos com a promulgação da Constituição de 1934. Contudo, as discussões acerca da emancipação feminina ganharam força no começo do século XX, provável motivo pelo qual as limitações da sua inexistência eram fortemente representadas em obras literárias com protagonistas mulheres (Pinto, 2023). Cabe ainda observar que, na lógica jurídica da cidadania, apenas os cidadãos, aqueles que detêm os direitos políticos, são plenamente titulares dos direitos fundamentais, como o direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, o que nos permite refletir as limitações legais e consequentemente sociais vivenciadas por mulheres daquele período (Carvalho, 1988).

O livro, de mesmo nome, *A isca*, publicado em 1923 pela Editora Livraria Leite Ribeiro, é composto por quatro narrativas, sendo “A isca” a mais extensa, e classificado como um conjunto de contos, embora, como veremos, a autora o considere um conjunto de novelas — a terminologia relativa aos gêneros narrativos (romance, novela e conto) apresentava alguma flutuação nos idos de 1920, segundo Martins e Santana (2020, p. 263). Esse livro foi eminente o suficiente para ser selecionado como parte de um programa de intercâmbio cultural promovido pela Biblioteca Nacional do Brasil entre 1928 e 1929, de que trataremos mais profundamente no decorrer do capítulo, evidenciando o reconhecimento intelectual atribuído pela crítica literária contemporânea à autora.

Além de considerar o cenário cultural e político da época, destacaremos o papel de Júlia Lopes de Almeida na busca pela emancipação feminina, que utilizava suas narrativas para refletir sobre as condições enfrentadas por mulheres na sociedade daquele período. A autora, mesmo beneficiada por privilégios como mulher de classe social elevada, empregou seu reconhecimento intelectual para contribuir para a discussão sobre os desafios enfrentados por outras mulheres.

Em síntese, além do objetivo principal desta pesquisa, a presente pesquisa almeja preencher as lacunas históricas em torno da Editora Livraria Leite Ribeiro, destacando sua relevância como a segunda maior editora de prosa de ficção brasileira nos anos 1920, e também resgatar e dar destaque àquelas obras de autoria feminina. Ao explorar a experiência feminina durante a modernidade nas criações literárias publicadas por essa editora, o objetivo é ampliar a compreensão do papel das mulheres na produção literária da época, considerando os aspectos literários e as implicações sociais e culturais que permeiam essas obras. Ao lançar luz sobre a trajetória editorial da Leite Ribeiro e examinar de forma aprofundada as contribuições dessas escritoras, espera-se não apenas contribuir para a historiografia literária brasileira, mas também para uma revisão crítica que valorize as obras brasileiras de autoria feminina.

Cabe mencionar que as citações de trechos literários presentes nesta tese foram atualizadas conforme a ortografia vigente, mantendo-se, no entanto, a pontuação original das obras. Essa atualização visa apenas facilitar a leitura, sem comprometer a fidelidade ao texto citado.

CAPÍTULO 1

A MODERNA EDITORA LIVRARIA LEITE RIBEIRO

1.1 Por que discutir a modernidade?

No campo dos estudos literários, assim como outros domínios do conhecimento, muito se discute sobre o conceito de modernidade, frequentemente descrita e compreendida como um fenômeno de progresso, inovação e transformação radical das estruturas sociais. No entanto, esse processo não ocorre de maneira homogênea para todos os sujeitos históricos. Se, por um lado, a modernização das cidades, das indústrias e dos meios de comunicação ampliou possibilidades de mobilidade e participação social, por outro, as condições impostas a homens e mulheres dentro desse contexto foram marcadas por distinções significativas (Berman, 2007; Felski, 1995).

Para Rita Felski (1995), a definição de modernidade foi tradicionalmente concebida por teóricos homens que analisam personagens masculinos, revelando um viés masculino do conceito. Através de uma breve síntese (Quadro 1) das principais definições, abordagens teóricas e ênfases sobre modernidade é possível observar os motivos que a levaram a tal afirmação e, ainda, justificar a escolha pelo referencial teórico desta tese:

Quadro 1 – Breve síntese das definições sobre o conceito de modernidade.

Teórico	Definição	Abordagem	Ênfase	Obra
Richard Sennett	A modernidade é um período de transformação social e cultural marcado por uma crescente racionalização, urbanização e mudanças tecnológicas.	Sociológica e antropológica.	Vida cotidiana e relações sociais em contextos urbanos, com um olhar atento às dinâmicas de poder e controle das cidades.	<i>The Fall of Public Man</i> (1977)
Marshall Berman	A modernidade é um processo de constante transformação, um “turbilhão” que afeta todas as esferas da vida humana, tanto individual quanto coletiva.	Marxista dialética.	Experiência urbana e desenvolvimento humano em meio à modernidade.	<i>All that is Solid Melts into Air</i> (1982) ⁵

⁵ A obra de Marshall Berman foi publicada originalmente em 1982. Todavia, nesta tese utilizamos a edição de 2007, publicada pela Cia das Letras.

Anthony Giddens	A modernidade é caracterizada pela desintegração das formas tradicionais de organização social, pela emergência de uma sociedade pensante e pela globalização.	Sociológica e funcionalista.	Reflexividade e transformação da sociedade contemporânea, enfatizando a importância das interações sociais no contexto urbano.	<i>The Consequences of Modernity</i> (1990)
Stuart Hall	A modernidade é uma ruptura das tradições em busca de uma identidade fluida e plural.	Cultural e pós-estruturalista.	Construção de identidades culturais e contextos de mudança.	<i>The question of cultural identity</i> (1992)
Nicolau Sevcenko	A modernidade é marcada pela ruptura com o passado, pela urbanização e pela modernização acelerada, com uma forte ênfase na tecnologia e na racionalidade.	Histórico-cultural.	Urbanização da sociedade brasileira, com foco na complexidade cultural da metrópole.	<i>Orfeu extático na metrópole</i> (1992)

Fonte: elaboração própria fundamentada em Berman (1982), Hall (1992), Sevcenko (1992), Giddens (1990) e Sennett (2014).

A consolidação de determinados referenciais teóricos no campo dos estudos literários evidencia a tendência defendida por Felski (1995): a centralidade de autores homens na formulação e difusão das principais concepções sobre modernidade e o consequente apagamento da experiência feminina nessas teorizações. Tal recorrência, representada brevemente no Quadro 1, não apenas reflete a estrutura histórica de produção do conhecimento, como também contribui para a manutenção de uma perspectiva parcial, que frequentemente ignora ou marginaliza experiências de sujeitos que não se enquadram no modelo masculino, branco e europeu de sujeito moderno. Ao destacar esse aspecto, Felski (1995) não apenas critica a ausência de vozes femininas na definição da modernidade, mas também propõe uma reavaliação das teorias dominantes, apontando os limites de uma tradição crítica que, ao se pretender universal, silencia outras formas de experiência histórica. Assim, a escolha de sua obra como referencial teórico nesta tese busca tensionar esse cânone e oferecer uma leitura que considere as desigualdades de gênero presentes na literatura de autoria feminina do começo do século XX.

Ainda assim, é importante observar que os teóricos destacados no Quadro 1 (Nicolau Sevcenko, Stuart Hall, Anthony Giddens e Richard Sennett) oferecem contribuições significativas para o debate sobre a modernidade, embora suas abordagens, recortes temporais e objetos de análise não estejam plenamente alinhados aos objetivos desta pesquisa. Apesar de integrarem um repertório teórico relevante, suas interpretações tendem a reforçar, de formas distintas, a perspectiva predominantemente masculina da experiência moderna.

O recorte histórico proposto por Marshall Berman (2007) revela-se particularmente útil para a análise das obras literárias do início do século XX, por caracterizar a modernidade como uma experiência complexa e contraditória vivida em meio a um “turbilhão”, como ele caracteriza a metáfora conceitual. Contudo, por sua análise não considerar a especificidade da experiência feminina na modernidade, a incorporação da leitura crítica de Felski (1995) torna-se essencial para a análise da produção literária brasileira de autoria feminina, a fim de observar como as experiências de gênero foram representadas nessa literatura.

Com base em tais pressupostos, esta pesquisa parte de uma perspectiva crítica feminista da modernidade, adotando-se como principal base teórica a abordagem de Rita Felski (1995), por compreender que sua análise ilumina aspectos essenciais da experiência feminina na modernidade, frequentemente ofuscados em abordagens como a de Berman (2007), que será discutido como contraponto.

1.2 Felski como alternativa crítica

Rita Felski (1995), feminista e estudiosa inglesa na área de teoria literária, enxerga a modernidade como uma fase histórica, caracterizada por uma filosofia de vida que se distingue da anterior especialmente por rejeitar a crença na presença constante da autoridade divina e focar na individualidade, subjetividade⁶ e autoconsciência.

A denúncia da autora quanto ao apagamento da experiência feminina nas teorizações sobre a modernidade é consequência do que ela denomina “o poder do simbolismo de gênero” (Felski, 1995, local. 21, tradução nossa):

⁶ Neste trabalho, subjetividade se refere à forma como cada indivíduo interpreta e experiencia o mundo, em especial as mulheres, levando em conta seus próprios pensamentos, valores e experiências.

Se a sua percepção do passado é inevitavelmente moldada pela lógica explicativa da narrativa, então as histórias que criamos, por sua vez, revelam a presença e o poder inescapáveis do simbolismo de gênero. Essa saturação dos textos culturais com metáforas de masculinidade e feminilidade é particularmente evidente no caso do moderno — talvez o mais abrangente e, ao mesmo tempo, o mais evasivo dos termos de periodização. [...] O gênero afeta não apenas o conteúdo factual do conhecimento histórico — o que é incluído e o que é deixado de fora —, mas também os pressupostos filosóficos que fundamentam nossas interpretações sobre a natureza e o significado do processo social. (Felski, 1995, local. 21, tradução nossa).

Essa perspectiva crítica é especialmente produtiva para nossa análise, pois nos permite questionar os pressupostos aparentemente neutros sobre a modernidade e revelar como a cidade moderna, frequentemente descrita a partir de uma ótica masculina, também é vivida, narrada e significada por sujeitos femininos. Enquanto Berman (2007) entende a cidade como espaço de experiências fragmentadas do sujeito moderno, Felski propõe uma leitura que evidencia as tensões de gênero presentes na vivência urbana, representadas pelo simbolismo do gênero, o que permite uma aproximação mais crítica com as personagens que analisaremos. Isso torna possível investigar como essas personagens femininas se posicionam frente a discursos modernos e quais estratégias narrativas desestabilizam ou reafirmam as metáforas de gênero na literatura.

Marshall Berman, em *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (2007), analisa os impactos da modernidade no mundo. Ele parte da famosa frase de Karl Marx e Friedrich Engels no *Manifesto Comunista*, "Tudo o que é sólido desmancha no ar", para discutir como a modernização transforma radicalmente sociedades ao mesmo tempo em que gera crises, contradições e um senso de deslocamento. Para o autor, que apresenta uma visão dialética sobre as relações entre transformação social e permanência de estruturas de domínio, a modernidade não deve ser compreendida apenas como um processo de progresso linear, mas como uma dinâmica contraditória que simultaneamente emancipa e oprime.

As discussões centrais da teoria de Berman (2007) constituem-se na compreensão da modernidade como um estado de constante transformação impulsionado pelo capitalismo, pela industrialização e pelas mudanças sociais. Para ele, a modernidade gera tanto entusiasmo quanto angústia ao destruir formas antigas de viver e, ao mesmo tempo, criar novas, tornando pessoas tanto agentes quanto vítimas do processo de modernização. "Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria,

crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Berman, 2007, p. 17).

Nesse sentido, o desenvolvimento tecnológico, a urbanização e a globalização mudaram radicalmente as estruturas sociais e culturais da sociedade. Uma transformação que, de acordo com o autor, nem sempre é benéfica, já que também resulta em alienação, perda de identidade e desigualdade social. Em resumo, Berman (2007) entende a modernidade como algo paradoxal: ela cria progresso, mas também destruição; oferece liberdade, mas também causa ansiedade; expande oportunidades, mas gera exclusão. Um jogo de forças contraditórias que molda a experiência da vida moderna. Para ele, a modernidade é marcada, portanto, por contradições: enquanto oferece inúmeras possibilidades, também impõe o risco de que tudo se dissolva rapidamente:

[...] um grande e sempre crescente número de pessoas vem caminhando através desse turbilhão há cerca de quinhentos anos. Embora muitas delas tenham provavelmente experimentado a modernidade como uma ameaça radical a toda sua história e tradições, a modernidade, no curso de cinco séculos, desenvolveu uma rica história e uma variedade de tradições próprias (Berman, 2007, p. 17).

Berman (2007) compreende que a modernidade, tal qual a conhecíamos no século XX, foi construída ao longo do tempo, produzindo fontes que alimentaram e continuam alimentando esse turbilhão, como a racionalidade e a ciência; a secularização; a industrialização; o capitalismo e a economia de mercado; a urbanização; a democracia e os direitos humanos; a renovação e diversidade da cultura; e a valorização do conhecimento. Assim, ele se refere à modernidade como o conjunto de processos sociais que dinamizam esse turbilhão durante o século XX (Berman, 2007, p. 18).

Nesse sentido, Berman (2007) estrutura a modernidade em três fases principais: a primeira, do século XVI ao final do XVIII, marca o início da experiência moderna; a segunda, a partir da Revolução Francesa, é caracterizada pela formação de um grande público moderno que vivencia transformações rápidas, mas ainda conectado ao passado, um período de intensas revoluções; e a terceira fase, correspondente ao século XX, a qual consolida a modernidade como um fenômeno global e contraditório, pautado pela inovação constante e tecnológica e pela dissolução de antigas estruturas sociais. Essas fases tratam,

respectivamente, do racionalismo, da secularização e do individualismo, este último representante da época mais agressiva da modernidade, de acordo com o autor.

Essa relação complexa e muitas vezes contraditória entre os processos materiais de transformação da sociedade e as respostas culturais, filosóficas e artísticas a essas mudanças é definida por Berman (2007, p. 17) como a “dialética entre modernização e modernismo”, o que torna relevante distinguirmos aqui esses dois importantes conceitos. Para o autor, a modernização refere-se às transformações socioeconômicas e tecnológicas que moldam o mundo moderno (industrialização, urbanização e desenvolvimento das infraestruturas). São processos que trazem, frequentemente, progresso, mas também desordem, destruição e alienação. Já o modernismo é apresentado por ele como a expressão cultural e intelectual que reage a essas mudanças durante o começo do século XX, manifestando-se nas artes, na literatura e no pensamento crítico, seja celebrando as novas possibilidades advindas da modernidade, seja denunciando seu efeito negativo. Para o autor, revisitar o modernismo significa recuperar sua capacidade crítica e criativa diante das contradições da modernidade. Ou seja, em vez de abandonar completamente o projeto moderno, Berman propõe redesenhar seus rumos, isto é, encarar a modernização não apenas como um processo técnico, mas também como um projeto estético e humano. Essa revisitação ao modernismo, portanto, é apresentada como uma possível saída para o impasse entre desenvolvimento material e empobrecimento existencial: trata-se de reimaginar o futuro sem renunciar às promessas emancipadoras da modernidade.

Nesse sentido, a dialética entre esses dois conceitos os mantém em constante interação: enquanto a modernização cria novos desafios e oportunidades que inspiram o modernismo, o modernismo reflete, critica e influencia a forma como a modernização ocorre. Não se trata, para o autor, de uma relação linear ou harmoniosa, mas sim de um processo dinâmico que intercala avanços e resistências, no qual a modernidade nunca está estável, mas sempre se refazendo.

Partindo desses pressupostos, é importante observar que a escolha pela frase de Marx como título da obra não se deu por acaso. Para Berman (2007), Marx é visto como um dos primeiros pensadores a captar o espírito da modernidade. A noção de que o capitalismo destrói constantemente suas próprias bases e recria o mundo, presente em *O manifesto comunista*, é central para a análise de Berman (2007), que analisa obras de

autores como Goethe, Baudelaire e Dostoiévski. Para ele, enquanto a modernidade oferece inúmeras possibilidades, também impõe o risco de que tudo se dissolva rapidamente, característica que inspirou o título da obra.

Berman (2007) afirma que os escritores compreendem melhor do que os teóricos as contradições e emoções desse processo. Para ele, Goethe, Baudelaire e Dostoiévski são exemplos de autores que ficcionalizaram os efeitos da modernidade em suas obras, pois esses escritores “modernos” exploram as angústias e esperanças de um mundo em transformação, ou melhor, as angústias e esperanças de personagens imersos num / que vivem num mundo em transformação. Contudo, a compreensão da modernidade em *Tudo que é sólido desmancha no ar* pode ser interpretada como instrumental, pois ela nos oferece uma perspectiva para pensar a experiência moderna através da literatura, mas incompleta, uma vez que negligencia outras vozes, como as experiências vividas por mulheres e/ou, no caso, personagens femininas. Assim, é justamente essa lacuna que a literatura de autoria feminina ou a análise de personagens femininas (e a leitura de Felski) ajudam a preencher.

De acordo com a análise de Berman (2007), Fausto, personagem de mesmo nome da obra *Fausto*, de Goethe, simboliza o espírito da modernidade: ele deseja conhecer tudo, dominar o mundo e transformar a realidade. O pacto entre Fausto e Mefistófeles representa na obra o desejo ilimitado de progresso, mas também as consequências destrutivas dessa ambição. Ao construir cidades e infraestruturas, Fausto melhora a vida de algumas pessoas, mas também destrói comunidades e paisagens. Ou seja, Berman (2007) vê em *Fausto* uma metáfora para a modernização: progresso e destruição que caminham juntos:

O que Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento. Uma das ideias mais originais e frutíferas do *Fausto* de Goethe diz respeito à afinidade entre o ideal cultural do *autodesenvolvimento* e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento *econômico*. Goethe acredita que essas duas formas de desenvolvimento devem caminhar juntas, devem fundir-se em uma só, antes que qualquer uma dessas modernas promessas arquetípicas venha a ser cumprida. O único meio de que o homem moderno dispõe para se transformar — é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive. A heroicidade do Fausto goethiano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade a sua

volta. Porém, o grande desenvolvimento que ele inicia — intelectual, moral, econômico, social — representa um altíssimo custo para o ser humano (Berman, 2007, p. 53).

Se, como Felski (1995) percebe, a definição de modernidade foi tradicionalmente concebida por teóricos homens e revela um viés masculino do conceito, a obra de Berman (2007) não poderia passar despercebida também por conta da representação de questões de gênero. Na peça de Goethe, a jovem garota Gretchen é seduzida e depois abandonada por Fausto. Apesar de encantá-lo de início, sua inocência infantil, sua simplicidade de cidade pequena e sua humildade cristã dão lugar a traços de histeria, o que é mais do que ele, enquanto homem moderno, pode lidar, conforme a análise de Berman:

Além disso, para sermos justos com Fausto, devemos reconhecer que Gretchen deseja com intensidade ser condenada. Existe alguma coisa aterrorantemente voluntária na maneira como ela morre: ela permite que tudo se volte contra si mesma. Sua autoaniquilação talvez corresponda à loucura, mas ao mesmo tempo há algo aí de estranhamente heroico. A obstinação com que enfrenta a própria morte mostra-a como algo mais do que vítima indefesa, quer do amante, quer da sociedade: ela se torna um herói trágico, em seu pleno direito. Sua autodestruição é uma forma de autodesenvolvimento, tão autêntico quanto o do próprio Fausto. Tal como ele, ela está tentando ir além das limitadas fronteiras da família, da Igreja e da cidade, um mundo onde a devoção cega e a autocastração são os únicos caminhos da virtude. Porém, enquanto ele procura escapar do mundo medieval pela criação de novos valores, ela toma a sério os velhos valores e tenta realmente viver à altura deles. Embora rejeite as convenções do mundo materno como formas vazias, ela capta e agarra o espírito que subjaz a essas formas: um espírito de dedicação e empenho ativos, que tem a coragem moral de renunciar a tudo, incluindo a própria vida, em nome da fé nas suas crenças mais fundas e queridas. Fausto luta contra o velho mundo, de que ele se libertou, transformando-se em um novo tipo de pessoa, que se afirma e se conhece, que na verdade *se torna* ela própria através de uma autoexpansão interminável, sem descanso. Gretchen colide de modo igualmente radical com esse mundo, assumindo suas mais elevadas qualidades humanas: pura concentração e empenho do ser em nome do amor. Seu caminho com certeza é mais belo, mas o de Fausto, enfim, é mais frutífero: o caminho dele pode ajudar o indivíduo a sobreviver, a lutar contra o velho mundo com mais possibilidades de êxito, à medida que o tempo passa (Berman, 2007, p. 65).

De acordo com Felski (1995), essa perspectiva realça a visão de que a mulher está definida como um peso morto da tradição e do conservadorismo que um sujeito ativo, recém-autônomo e autodefinido, como Fausto, deve procurar transcender. Assim, a mulher funciona como uma vítima sacrificial exemplificando as perdas que sustentam a lógica

ambígua e sedutora do moderno. A pesquisadora afirma que, a partir da leitura do livro de Berman, poderíamos concluir que o gênero da modernidade é masculino. Todos os exemplos de seu texto – Goethe, Marx, Baudelaire – são obviamente símbolos não apenas da modernidade, mas também da masculinidade, marcadores históricos de formas de subjetividade masculina burguesa e da classe trabalhadora:

A mulher está alinhada à morte da tradição e do conservadorismo que o sujeito ativo, recentemente autônomo e auto defensivo deve buscar transcender. Assim, ela funciona como uma vítima sacrificial, exemplificando as perdas que sustentam a lógica ambígua, mas em última análise estimulante e sedutora da modernidade. (Felski, 1995, local. 30, tradução nossa).

À vista disso, Felski (1995) contrapõe a análise de Berman (2007) apresentando a de Gail Finney, que argumenta sobre a centralidade imaginativa da psicologia e da sexualidade femininas nas representações da modernidade no final do século XIX. Segundo Felski, Finney demonstra as profundas interconexões entre feminilidade e modernidade no imaginário social do século XIX através de algumas das heroínas dramáticas mais memoráveis do período: Hedda Gabler (personagem da peça homônima de Ibsen) e Salomé (de Oscar Wilde). É importante acrescentar, neste ponto, que, de acordo com Felski (1995), as mulheres também lidaram com as contradições do período, também foram representadas literariamente como sujeitos modernos e foram autoras de representações artísticas da modernidade, mesmo que, em relação ao último, a atuação feminina tenha sido menos significativa em comparação à masculina devido às atribuições de gênero ainda tão limitantes daquele período.

Em suma, o que Felski (1995) critica é a escolha de teóricos como Berman por analisar obras que tratam apenas da experiência masculina na modernidade, o que faz com que a associemos somente às experiências masculinas e apaguemos o fato de que mulheres também lidaram com as contradições do período. Para a autora, tal decisão de escolha não é mero acaso, mas sim um projeto, consciente ou não, de uma construção histórica que enaltece o masculino em detrimento do feminino. Felski (1995) realça que os conflitos sociais e psicológicos que cercam as heroínas mencionadas diferem marcadamente daqueles examinados no panteão exclusivamente masculino de Berman.

No que tange ao trabalho de Charles Baudelaire, Berman (2007) aponta que, ao

descrever Paris no século XIX, o escritor revela uma cidade marcada pela efervescência da modernidade. Sua poesia captura o ritmo frenético e a sensação de deslocamento de um sujeito urbano que se vê diante de uma cidade que, ao mesmo tempo, oferece encanto e angústia. Nesse sentido, a experiência da modernidade para Baudelaire é permeada por uma tensão entre a maravilha e o desespero, o que se reflete na figura do *flâneur*⁷, o personagem que vagueia pelas ruas da cidade observando a tudo e a todos sem se envolver, criando uma relação paradoxal com o espaço urbano: ele é ao mesmo tempo parte e espectador da cidade.

À vista disso, para Berman (2007), Baudelaire é um dos primeiros a expressar a beleza e o caos da modernidade, a qual se manifesta por meio da fragmentação do sujeito e da cidade. Essa fragmentação é o elemento central que liga a experiência urbana à condição humana no período, pois o *flâneur* representa a alienação do sujeito moderno, que se vê disperso em meio a um espaço urbano que também é fragmentado e em constante transformação. A cidade moderna não é, para o sociólogo, apenas o cenário onde as transformações da modernidade acontecem, mas também um personagem que reflete as tensões, angústias e potenciais dessa era. As grandes cidades, como Paris, São Petersburgo e Nova York não são apenas lugares físicos, mas espaços simbólicos que encapsulam as contradições da modernidade: o crescimento desordenado, a destruição de bairros antigos em nome do progresso e o surgimento de áreas impessoais e fragmentadas.

A cidade é o lugar onde o sujeito moderno experimenta tanto a liberdade quanto a solidão, e é nesse ambiente que as identidades são reconfiguradas e as relações humanas transformadas. A urbanização e os processos de modernização intensificam os conflitos e as expectativas da modernidade, e a cidade torna-se o palco para os dilemas existenciais que Berman (2007) explora.

Ao incorporar à nossa reflexão a discussão de Berman (2007) sobre Baudelaire e a modernidade, podemos pensar em como as escritoras do início do século XX, especialmente aquelas que escreveram sobre experiências urbanas de mulheres, lidam com esse ambiente de fragmentação. O conceito de *flâneur* pode ser reinterpretado para mulheres que também vagam pelas ruas da cidade, mas com uma percepção marcada pela

⁷ *Flâneur* se refere ao ato de passear. Palavra francesa que, em português, deu origem ao verbo “flanar”.

opressão, pela busca por espaços de liberdade e por novas formas de subjetividade. Escritoras paradigmaticamente modernas, como Virgínia Woolf, especialmente em *Um teto todo seu*, muitas vezes expressam um jogo de resistência e encantamento em um espaço urbano que, para as mulheres, pode ser tanto libertador quanto opressor, uma vez que, de acordo com Felski (1995), esses não eram os espaços destinados a elas na dicotomia entre o público e o privado.

Nesse sentido, Felski (1995) explica que os símbolos da modernidade oitocentista, como a esfera pública, o homem da multidão, o *flâneur* etc., eram marcados na literatura europeia de forma explícita pelo gênero, uma vez que durante o século XIX e no começo do XX, em países como Inglaterra e França, por exemplo, mulheres que andassem sozinhas pelas ruas poderiam ser percebidas como prostitutas. Esse conjunto de circunstâncias influenciou diretamente na representação da feminilidade na literatura da época, como os analisados por Berman:

Nos textos da Primeira Geração Romântica encontram-se algumas das representações mais explicitamente nostálgicas da feminilidade como um refúgio redentor das restrições da civilização. Vista como menos especializada e diferenciada do que o homem, situada no âmbito doméstico e em uma teia íntima de relações familiares, mais estreitamente ligada à natureza por sua capacidade reprodutiva, a mulher incorporava uma esfera de autenticidade atemporal aparentemente intocada pela alienação e fragmentação da vida moderna (Felski, 1995, local. 235, tradução nossa).

O já mencionado *Um Teto Todo Seu* (*A Room of One's Own*), ensaio de Virgínia Woolf publicado em 1929, pode ser citado como um exemplo de texto de autoria feminina que questiona essa dicotomia entre o público e o privado. Nele, a escritora disserta sobre as condições sociais da mulher e a relação disso com a produção literária de autoria feminina. No texto, a personagem Mary percorre os corredores de uma faculdade enquanto reflete sobre sua condição de mulher escritora, na qual, se quisesse ser tão bem-sucedida quanto um homem, que afirmava-se ter maior capacidade de raciocínio reflexivo do que a mulher, ela precisaria de um teto todo seu, ou seja, de independência financeira e um afastamento das responsabilidades atribuídas à mulher na vida conjugal, como a organização e limpeza da casa e a criação dos filhos. A personagem reflete, de forma crítica, o fato de que para ter acesso a alguns locais, como a biblioteca da universidade, por exemplo, a mulher deveria estar acompanhada por um homem. Woolf expõe, desse

modo, a desigualdade de condições sociais entre escritores e escritoras, o que justifica o menor número de produções literárias de autoria feminina em comparação com as de autoria masculina daquele período.

Para Berman (2007), em *Notas do Subsolo*, Dostoiévski apresenta um protagonista que vive imerso nas contradições da modernidade: ao mesmo tempo que o progresso é exaltado, ele se sente cada vez mais alienado e sem rumo. A racionalização da vida moderna e o culto ao progresso provocam nele um sentimento de vazio existencial, onde a individualidade e as emoções são sufocadas pela lógica impessoal da modernidade. Berman (2007) entende, assim, que Dostoiévski, ao explorar as sombras da modernidade, evidencia a resistência ao progresso e o ressentimento das figuras que se veem à margem dessa transformação. De acordo com ele, a alienação do personagem de Dostoiévski reflete um aspecto importante da modernidade: a incapacidade de muitos sujeitos de encontrar sentido em um mundo onde os valores tradicionais são desestabilizados pela aceleração do tempo e pela racionalização das relações sociais e econômicas.

No começo do século XX, o conceito de feminilidade e os direitos das mulheres eram objeto de discussão, mesmo que tais direitos, do ponto de vista legal, ainda fossem muito limitados, se comparados aos que foram conquistados no decorrer do mesmo século⁸. Torna-se evidente, portanto, que o cenário apresentado por esses teóricos também pode ser associado à produção literária brasileira do começo do século XX e à atuação de mulheres brasileiras como escritoras que, como discutiremos nos capítulos seguintes, parecem representar a mulher sob uma ótica feminina e, em alguns momentos, feminista.

É importante observar que, entre o fim do século XIX e começo do XX, as relações entre o masculino e o feminino, o público e o privado, não eram tão fixas quanto pareciam, pois eram desfeitas e redistribuídas conforme as necessidades geradas pela vida social, o que ia contra a conceituação moderna de feminilidade e masculinidade. Isso fez com que a estrutura social da separação pautada no gênero fosse abalada, por exemplo, pela

⁸ Mesmo com a conquista do voto feminino em 1932, por exemplo, foi apenas em 1962, com a aprovação do *Estatuto da Mulher Casada*, que a mulher foi reconhecida legalmente como civilmente capaz. Isso fez com que o Código Civil fosse alterado e garantiu às mulheres direitos ainda inexistentes, como não precisar da autorização do marido para trabalhar, abrir conta em banco e até mesmo receber herança, além do direito à guarda dos filhos em casos de separação. Até a implementação do *Estatuto da Mulher Casada*, seguia-se o exposto no artigo 242 do *Código Civil dos Estados Unidos do Brasil*, disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L3071impressao.htm. Acesso em: 20 out. 2022.

inserção mais expressiva de mulheres na classe trabalhadora, o que levou escritores europeus da época a expressar o medo de que o ambiente de trabalho fosse sexualizado devido à presença delas nas indústrias, com a justificativa de uma proximidade “perigosa” entre os corpos feminino e masculino (Felski, 1995). Nesse cenário, três tipos de personagens marcantes são recorrentes na literatura de autoria masculina produzida durante o fim do século XIX e começo do XX: a prostituta, a atriz e a mulher-máquina (Buci-Glucksmann, 1986; Felski, 1995). Em relação ao contexto brasileiro, essas personagens, principalmente a prostituta, aparecem em obras como *Mademoiselle Cinema* (Benjamin Costallat, 1923), *Madame Pommery* (Hilário Tácito, 1920), entre outras.

Assim, devido a diversos fatores, dentre os quais modernização tecnológica, a década de 1920 foi um período de grande movimentação no sistema literário brasileiro, que era diretamente influenciado pela Europa, em especial pela França, seja na produção literária, seja na circulação de textos. Como consequências desse cenário, as mudanças políticas e sociais no Brasil geraram diferentes representações da mulher moderna e da feminilidade. Nesse sentido, Berman (2007) e Rita Felski (1995) oferecem abordagens complementares para analisar a literatura de autoria feminina da modernidade. Enquanto Berman focaliza a modernidade como um processo dinâmico, marcado por contradições e experiências vividas de alienação e transformação, Felski propõe uma análise da literatura que destaca as diferentes percepções de gênero sobre o período.

De acordo com Felski (1995), a conceituação moderna de feminilidade, por exemplo, é esta que reemergiu em parte do pensamento feminista *mainstream*, que ascendeu na segunda metade do século XX: a crença de que fenômenos modernos, como a indústria, o consumismo, a cidade moderna, os meios de comunicação de massa e a tecnologia são considerados, em certo sentido, masculinos, enquanto a feminilidade é associada a virtudes como a gentileza, domesticidade e a passividade, que devem permanecer “desumanização lógica alienante” (Ibid., p. 17, tradução nossa). A concepção moderna e o pensamento feminista *mainstream* divergem porque este último legitima a feminilidade como fruto de uma escolha feminina e não como código de comportamento imposto socialmente.

Ao aplicarmos às escritoras do início do século XX uma análise pautada na teoria de Berman (2007), poderemos identificar temas similares de alienação e resistência. Como veremos nos capítulos seguintes, algumas dessas autoras tratam de suas personagens femininas que, como o protagonista de Dostoiévski, se veem desconectadas de uma

sociedade que não compreende seus dilemas emocionais, existenciais e sociais. Contudo, para compreender as especificidades da experiência feminina na modernidade, cujos dilemas emocionais, existenciais e sociais diferem da experiência masculina, recorreremos também a Felski (1995), que enfatiza que a modernidade não pode ser uma experiência homogênea por ser fundamental considerar marcadores de gênero que estruturam diferentes formas de subjetividade.

Contrapondo, durante as análises, as percepções de ambos poderemos identificar como as personagens femininas dos romances e contos brasileiros de autoria feminina representam a experiência da mulher na modernidade, seja ela um fenômeno social ou histórico, e, ainda, como uma referência a relações sociais que tratam da dinâmica entre os gêneros. Como veremos adiante, essas escritoras não apenas descrevem a cidade ou o indivíduo como alienados pela modernidade, mas também exploram os afetos, as tensões e os processos de identificação que surgem nesse contexto. Ainda, enquanto Berman (2007) nos ajuda a entender as estruturas de fragmentação e crise da modernidade, Felski (1995) nos convida a mergulhar nas emoções e nos afetos dessas personagens, considerando como a experiência literária pode ser simultaneamente racional e emocional, intelectual e afetiva.

À vista disso, ao deslocarmos o olhar para as particularidades da experiência feminina, poderemos compreender ainda, e de maneira mais precisa, como a literatura de autoria feminina tensionou, questionou e reformulou os discursos modernos, em especial no que diz respeito à feminilidade. Essas escritoras poderão, assim, ser lidas como formas de resistência ou de adaptação ao avanço da modernidade. A análise de obras de autoria feminina pode se enriquecer ao considerar o efeito da modernidade na vida da mulher brasileira. Em geral, ao olhar para essas produções literárias brasileiras publicadas no início do século XX, poderemos perceber, por exemplo, se a cidade se torna ou não um espaço de resistência, de busca por liberdade ou, ainda, de frustração para as mulheres. As escritoras dessa época, como Chrysanthème, de cuja obra trataremos no Capítulo 4, muitas vezes retratam a cidade como um lugar simultaneamente sedutor e alienante para suas personagens. Elas caminham pelas ruas, tanto como *flâneuses* quanto como figuras que buscam redefinir o próprio lugar no mundo moderno. A cidade é, assim, um campo onde se manifestam as tensões entre a opressão social e as possibilidades de emancipação, um espaço de busca pela cidadania feminina, ainda inexistente. Sobre isso, é importante

explicitarmos um conceito de cidadania:

[...] o fenômeno da cidadania é complexo e historicamente definido. [...] O exercício de certos direitos, como a liberdade de pensamento e o voto, não gera automaticamente o gozo de outros, como a segurança e o emprego. O exercício do voto não garante a existência de governos atentos aos problemas básicos da população. Dito de outra maneira: a liberdade e a participação não levam automaticamente, ou rapidamente, à resolução de problemas sociais. Isso quer dizer que a cidadania inclui várias dimensões e que algumas podem estar presentes sem as outras. Uma cidadania plena que combine liberdade, participação e igualdade para todos é um ideal desenvolvido no Ocidente e talvez inatingível. Mas ele tem servido de parâmetro para o julgamento da qualidade da cidadania em cada país e em cada momento histórico. [...] Tornou-se costume desdobrar a cidadania em direitos civis, políticos e sociais. O cidadão pleno seria aquele que fosse titular dos três direitos. Cidadãos incompletos seriam os que possuísem apenas alguns dos direitos. Os que não se beneficiassem de nenhum dos direitos seriam não cidadãos (Carvalho, 2022, p. 13).

Considerando essa conceituação e o fato de que a cidadania feminina era, na prática, limitada ou até inexistente, torna-se fundamental compreender de que maneira essas autoras se inseriram, atuaram e participaram da Modernidade, a fim de identificar como esse contexto influenciou a representação de subjetividades e da feminilidade na literatura produzida por mulheres.

1.3 1920: as editoras como agentes de mediação cultural

Se, conforme Berman (2007), ser moderno é experimentar o mundo como uma constante ruptura e se, para Felski (1995), a modernidade implica múltiplas temporalidades e formas de subjetividade, então os anos 1920 no Brasil podem ser lidos como uma síntese imperfeita dessas tensões. Trata-se de um período marcado por intensas transformações sociais, culturais e políticas que evidenciam avanços materiais da modernização e os conflitos por legitimidade e reconhecimento. De acordo com Sevcenko (1992), a Revolução Científico-Tecnológica, cuja plena configuração se deu em 1870, foi o momento de expansão da economia capitalista mundial, iniciada com a Revolução Industrial. Para o historiador, esta última corresponde à raiz dessa dinâmica expansionista, mas foi a partir da Revolução Científico-Tecnológica que o mundo capitalista saltou mais alto, em quantidade e qualitativamente:

Resultando da aplicação das mais recentes descobertas científicas aos processos produtivos, ela [a revolução científico-tecnológica] possibilitou o desenvolvimento de novos potenciais energéticos, como a eletricidade e os derivados de petróleo, dando assim origem a novos campos de exploração industrial, como os altos-fornos, as indústrias químicas, novos ramos metalúrgicos, como os do alumínio, do níquel, do cobre e dos aços especiais, além de desenvolvimentos nas áreas da microbiologia, bacteriologia e da bioquímica, com efeitos dramáticos sobre a produção e conservação de alimentos, ou na farmacologia, medicina, higiene e profilaxia, com um impacto decisivo sobre o controle das moléstias, a natalidade e o prolongamento da vida. No curso de seus desdobramentos surgirão, apenas para se ter uma breve ideia, os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, o telégrafo, o telefone, a iluminação elétrica e a ampla gama de utensílios eletrodomésticos, a fotografia, o cinema, a radiodifusão, a televisão, os arranha-céus e seus elevadores, as escadas rolantes e os sistemas metroviários, os parques de diversões elétricas, as rodas gigantes, as montanhas-russas, a seringa hipodérmica, a anestesia, a penicilina, o estetoscópio, o medidor de pressão arterial, os processos de pasteurização e esterilização, os adubos artificiais, os vasos sanitários com descarga automática e o papel higiênico, a escova de dentes e o dentífrico, o sabão em pó, os refrigerantes gasosos, o fogão a gás, o aquecedor elétrico, o refrigerador e os sorvetes, as comidas enlatadas, as cervejas engarrafadas, a Coca-Cola, a aspirina, o Sonrisal e, mencionada por último mas não menos importante, a caixa registradora. [...] **mas o mais perturbador era o ritmo com que essas inovações invadiam o dia a dia das pessoas, principalmente no contexto desse outro fenômeno derivado da revolução, as grandes metrópoles modernas** (Sevcenko, 1992, p. 9, grifo nosso).

O trecho em destaque, que enfatiza a percepção de Sevcenko (1992) a respeito da velocidade com que tais produtos industriais adentraram a vida do sujeito moderno, premedita a consequente característica paradoxal dos comportamentos humanos diante da modernidade, discutida por Berman (2007), que descreve a cidade moderna como um espaço de paradoxos: nela se concentram simultaneamente os sonhos de progresso e as angústias da fragmentação. A modernidade urbana, nesse sentido, não se resume à transformação física do espaço, mas se expressa sobretudo na experiência subjetiva do indivíduo que tenta se localizar em meio ao caos da metrópole. As grandes cidades tornam-se o palco da modernidade vivida: ruas movimentadas, anúncios luminosos, transportes velozes e uma multiplicidade de vozes e imagens que produzem uma sensação de constante fluxo e desorientação. Essa vivência urbana, que é ao mesmo tempo libertadora e opressiva, constitui uma das faces mais intensas do ser moderno e, no contexto nacional, foi especialmente sentida nas décadas iniciais do século XX, quando o Brasil passava por um acelerado processo de urbanização, ainda que profundamente desigual e excludente

(Sevcenko, 1992; Berman, 2007).

Com a consequente ampliação da alfabetização e do público leitor, esse cenário impulsionou o desenvolvimento do mercado editorial brasileiro e tornou sua estrutura mais complexa. De acordo com Hallewell (2017, p. 845), em 1900 apenas 25% da população do Brasil era alfabetizada, das quais 75% (3,38 milhões de pessoas) tinham mais de 15 anos. Todavia, essa porcentagem cresceu celeremente na primeira metade do século XX, quando comparada aos percentuais do século anterior. Em 1920, 43% da população brasileira era alfabetizada (*Ibid.*, p. 845).

Nesse sentido, no fim do século XIX e começo do XX a imprensa adquiriu um papel hegemônico ao ampliar o acesso desse público à literatura, já que escritores publicavam suas crônicas, novelas e até mesmo seus romances nos jornais. Velloso (2010) considera que a modernização econômica e social “contaminou” a arte e o pensamento como forma de reação à Revolução Científico-Tecnológica. Especificamente em relação ao Rio de Janeiro, a autora analisa que:

A experiência do Rio de Janeiro integra outras vias de reflexão sobre a instauração do moderno. Desvinculando-se do pressuposto que o associa a organizações formais e à ação das vanguardas, o movimento pode ser enfocado com base nas sociabilidades e nos espaços cotidianos expressos através de personagens que transitavam pelas ruas da capital. Nas revistas semanais de grande circulação, o historiador encontra sinais expressivos dessa cotidianidade expressa em modos de ser, de fazer, de falar, de participar e de reelaborar valores e conceitos (Velloso, 2010, p. 75).

Tal “contaminação” de pensamento inspirou também a modernização dos agentes atuantes no mercado literário. Se em boa parte do século XIX “livreiros” era a palavra que designava tanto a venda quanto a publicação de livros, nas duas primeiras décadas do século XX a figura do editor, como o conhecemos hoje, já se fortalecia. Bignotto (2018) explica que o caminho para essa mudança foi longo. Apesar da proibição de contrafação estabelecida no Código Criminal de 1830, a inexistência de uma normativa específica acerca dos direitos autorais fez com que os escritores do século XIX se vissem desprotegidos enquanto sofriam com a contrafação de seus livros e, por isso, protestassem contra o “enriquecimento de livreiros”, gerando diversas tentativas de regulamentação do que ainda chamavam de *propriedade literária* e, consequentemente, de novas regras de negociações para a publicação de livros (Bignotto, 2018, p. 187-188).

O projeto de José de Alencar, por exemplo, que em 1875 era deputado federal pelo Rio de Janeiro, ainda usava a denominação *propriedade literária*, como alguns dos projetos discutidos entre 1844 e 1874. Entretanto, distinguia-se dos demais por apresentar algumas evoluções, como a garantia de propriedade sem limitação de tempo e sem distinção de nacionalidade e as garantias para autores estrangeiros. Mesmo assim, a atualidade do projeto não o impediu de ser arquivado. Ainda de acordo com Bignotto (2018, p. 187):

O engajamento dos escritores do período parece marcar não apenas uma modificação nos critérios de apreciação e de produção literária, mas o início de um movimento de transformação de homens de letras em intelectuais. Talvez não seja possível entender a atuação deles no campo político como única ou totalmente intelectual, pois não costumava ocorrer somente por meio das normas específicas do campo intelectual. A participação militante de escritores em partidos, sociedades e campanhas políticas era realizada segundo as regras do campo político. Assim, embora muitos homens de letras brasileiros tenham posto sua autoridade no campo literário a serviço de causas políticas, eles também interferiram no campo político como ocupantes de cargos no Legislativo, caso de José de Alencar, ou militantes, caso de Castro Alves (1847-1871), talvez o maior nome da “poesia participante” do período, que fundou uma sociedade abolicionista com Rui Barbosa no Recife, em 1866.

Mais adiante, em 1886, o então senador Diogo Velho Cavalcanti propôs um novo projeto baseando-se na legislação belga, sendo o primeiro a utilizar a nomenclatura *direito autoral* e seguindo as propostas de Alencar ao garantir tal direito a estrangeiros, em conformidade com o que acontecia na Europa. Nesse momento, como não havia uma lei específica sobre direitos autorais, o Código Criminal de 1830 ainda era utilizado para proibir a contrafação, quando no fim do Império d. Pedro II ordenou o Decreto n.º 10.353, que estabelecia aos escritores nacionais os mesmos direitos dos autores de obras literárias portuguesas (Bignotto, 2018, p. 214-215).

Com a Proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, o Brasil experimentou uma fase de reformas e de inovações, dentre as quais a criação do novo Código Penal, finalizado em 11 de outubro de 1891, que ampliava as penas sobre a contrafação, mas que ainda reconhecia o direito autoral apenas de forma indireta. Em 1892, apesar de não definir a natureza dos direitos do autor, a Constituição, parágrafo 26 do artigo 72, passou a estabelecer que “(...) aos autores de obras literárias é garantido o direito exclusivo de reproduzi-las pela imprensa, ou por qualquer outro processo mecânico. Os

herdeiros do autor gozarão desse direito pelo tempo que a lei determinar”⁹ (Bignotto, 2018, p. 218).

Com o avanço das discussões que determinaram os direitos autorais e, conseqüentemente, o papel do editor no Brasil – simultaneamente à formação de diferentes públicos leitores, devido ao aumento da porcentagem de brasileiros alfabetizados (Hallewell, 2017, p. 28) –, profissões como as de editor e escritor foram ressignificadas gradativamente, e as editoras passaram a estipular de forma mais objetiva qual o “tipo” de literatura publicar, conforme os propósitos pré-estabelecidos e a legislação vigente. Assim, a “literatura legítima”, considerada também por intelectuais do século XX como uma literatura de “alto valor”, ampliava o reconhecimento profissional e social de determinado livreiro – apesar de, nesse momento, não trazer um grande retorno financeiro aos seus autores; enquanto a “literatura comercial” tinha como principal finalidade o aumento de capital econômico, essencial em um contexto de ascensão literária (Abreu, 2006; Bignotto, 2018; Hallewell, 2017). Foi sob esse olhar, talvez contraditório, que se inscreveram as experiências editoriais das primeiras editoras brasileiras, como as chefiadas por editores como Monteiro Lobato e Carlos Leite Ribeiro, cujas práticas podem nos revelar muito sobre as tentativas de definição de gostos, autoria e autoridade no sistema literário em formação.

Nesse cenário, no qual muitas editoras brasileiras ainda estavam se consolidando no mercado, a imprensa foi, muitas vezes, um recurso essencial para que escritoras tentassem subverter os limites impostos àquelas mulheres por uma sociedade patriarcal, que recorrentemente valorizava a escrita de autoria masculina em detrimento da de autoria feminina. O jornal republicano *O Paiz*, por exemplo, fundado na década de 1880, foi meio para a atuação de cronistas, dentre as quais Júlia Lopes de Almeida, também sob o pseudônimo de Ecila Worms; Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, sob o pseudônimo de Chrysanthème; e Iracema Guimarães Vilela, com o pseudônimo masculino de Abel Juruá, além de outras importantes e influentes escritoras da época, como Maria Amália Vaz de Carvalho e Emília Moncorvo Bandeira de Melo, atuassem como cronistas (Martins, 2021; 2025; Silva; Luca, 2024).

A atuação profissional da mulher daquele tempo já era, por si só, limitada, uma vez que elas trabalhavam – quando o faziam – em profissões consideradas “mais femininas”, como lavadeira, governanta, professora etc. e menos relacionadas à produção intelectual,

⁹ AZEVEDO, Philadelpho. *Direito moral do escritor*. Rio de Janeiro: Alba, 1930. p. 148.

apesar de algumas exceções. Além disso, ainda que tenha sido uma das pautas frequentemente debatidas, a cidadania feminina ainda era inexistente: não podiam votar, se divorciar, raramente estudar, não possuíam cadastro de pessoa física (CPF), entre outros (Azevedo; Ferreira, 2006). Portanto, pode-se considerar em hipótese que, nesse contexto, em um novo campo de trabalho intelectual ainda predominantemente masculino, a atuação de algumas escritoras tenha sido, em certa medida, cerceada, e suas produções literárias possivelmente classificadas por historiadores da literatura como frívolas ou comerciais, o que pode ter contribuído para sua posterior invisibilização na história da literatura brasileira, mesmo que estivessem em plena ascensão.

Apesar dos obstáculos mencionados e embora houvesse certa limitação temática imposta às mulheres pela sociedade, as cronistas de *O Paiz*, jornal que defendia abertamente a liberdade de imprensa, encontraram no periódico um espaço propenso ao debate e à reflexão de temas e opiniões diversos: a crônica. Em seu primeiro texto publicado sob a rubrica *Conversas lisbonenses*, em 1884, Maria Amália Vaz de Carvalho expõe essa realidade:

O fundador do *Paiz* – jornal que se propõe ser mais um apóstolo ativo e convencido do progresso, que vai servi-lo sob todas as formas em que é dado a uma publicação periódica fazê-lo – o fundador do *Paiz* teve uma ideia generosa e rara, pela qual as minhas queridas leitoras – levando-lhe em conta pelo menos a intenção – não podem deixar de ser-lhe gratas. Pensou ele que **as mulheres, às quais, por enquanto, tantas questões de alta importância se conservam estranhas, e que pouco ou nada se ocupam de política ou de comércio, de indústria ou de finanças, de diplomacia ou de ciência**, gostariam de achar nas colunas deste novo jornal brasileiro um cantinho que fosse só delas, que lhes fosse exclusivamente destinado, e onde elas encontrassem, discutidas, analisadas, ou mesmo simplesmente notadas de passagem, as coisas que mais particularmente lhes atraíssem a atenção (Carvalho, 2022, p. 35, grifo nosso).

O trecho em destaque deixa claro que, de acordo com Maria Amália Vaz de Carvalho, o fundador do *O Paiz* compreendia que temas como política ou comércio, indústria ou finanças, diplomacia ou ciência, apesar de, geralmente, não serem considerados de interesse do público feminino, em algum momento passariam a ser. A escritora buscou estabelecer, portanto, um diálogo com suas leitoras, sobre assuntos de interesse mútuo, a partir de suas próprias experiências, evidenciando a erudição que possuía, porquanto primeira correspondente portuguesa de *O Paiz* e pertencente a uma alta classe social que lhe permitia acesso à produção artística e literária europeia, principalmente a francesa,

influyente em todo o ocidente durante a *Belle Époque*.

Essas cronistas buscavam se libertar – e a suas leitoras – daquele estereótipo de gênero por meio da escrita, conscientes de que podiam contribuir para isso justamente por se inscreverem nessa função devido a características diversas, como por serem ou casadas e/ou mães e/ou letradas, atributos que lhes conferiam alguma credibilidade. Como outro exemplo podemos citar Júlia Lopes de Almeida, que durante alguns anos fez uso do pseudônimo de Ecila Worms na rubrica *A moda* e chegou a ser questionada sobre a possível contradição entre o título da coluna, comumente relacionado à maneira de se vestir, e o conteúdo que compartilhava com suas leitoras. Sobre isso, Ecila escreveu:

Ora, o que me dizem, querida pena, é isto: que, subordinando estes artigos ao título – A Moda – neles devo escrever de modas meramente. Falar de um livro, em vez de falar de um tecido; apontar um costume, em vez de descrever um chapéu; citar uma frase ou comentar uma mudança de hábitos, em lugar de reproduzir um molde de saia ou de bolero, é roubar a atenção de pessoas muito preocupadas e que só se dignam de me ler pelo interesse do assunto. Profundamente penalizada, e agradecida a essas pessoas, a quem tal dano causo, direi com doce reverência, que – A Moda, tanto quer dizer – maneira de vestir, como de fazer qualquer outra coisa (Silva; Luca, 2024, p. 457).

Dentre as cronistas de *O Paiz* constam ainda outras duas mulheres cujas obras foram publicadas pela Editora Livraria Leite Ribeiro. A primeira, Iracema Guimarães Vilela, escrevia a partir do pseudônimo masculino Abel Juruá. Suas crônicas, apesar de várias terem sido ficcionais, tratavam de mulheres reais do meio artístico e elencavam motivos pelos quais elas deveriam ser exaltadas. Entre as mencionadas por Abel Juruá podemos citar a escritora Carmen Silva, a pintora Maria Bashkirtseff e, ainda, Júlia Lopes de Almeida. Já Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos, com o pseudônimo de Chrysanthème, foi a escritora mais publicada pela Editora Livraria Leite Ribeiro. Cecília era filha de Emília Moncorvo Bandeira de Melo e, assim como a mãe, atuou como cronista de *O Paiz*. Com textos provocativos, Chrysanthème discutia temas como o divórcio, a violência doméstica, os desafios da maternidade, entre outros. Suas crônicas publicadas na década de 1920 relatavam, entre outras coisas pelo que pudemos identificar até o momento, as redes de sociabilidade da classe artística e literária carioca.¹⁰

¹⁰As crônicas de Iracema Guimarães Vilela estão (parcialmente) disponíveis no trabalho de conclusão de curso de Luana Gruk Uesler, de 2021, intitulado *Crônicas de Iracema Guimarães Vilela no jornal O Paiz*, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Milena Ribeiro Martins; enquanto as informações sobre a atuação de

Nesse contexto de transformações profundas, que envolviam a modernização urbana, a ampliação da escolarização e o crescimento do mercado editorial, o livro consolidou-se como uma mercadoria cultural estratégica. A profissionalização das editoras, impulsionada pela regulamentação dos direitos autorais e pela diversificação dos públicos leitores, ampliou o espaço para a circulação de diferentes vozes, inclusive femininas. Embora ainda enfrentassem os entraves estruturais de uma sociedade ainda em moldes patriarcais e um sistema literário excludente, autoras como Júlia Lopes de Almeida, Chrysanthème e Iracema Guimarães Vilela encontraram, nas editoras emergentes, como a Livraria Leite Ribeiro, uma via possível de legitimação. A lógica editorial de Carlos Leite Ribeiro, ao reconhecer o potencial comercial e social das obras dessas escritoras, levou-o a investir em autoras, provavelmente não apenas pela qualidade de seus textos, mas também pela possibilidade de assim dialogar com um público leitor em expansão, o público feminino. Desse modo, o fortalecimento do livro como mercadoria não apenas redefiniu os critérios de valor literário, mas contribuiu, ainda que de forma parcial e desigual, para a inserção de escritoras no sistema literário brasileiro das primeiras décadas do século XX.

1.4 Carlos Leite Ribeiro

Devido à pouca ou nenhuma menção a informações biográficas sobre Leite Ribeiro nos livros que tratam da história do livro e da literatura no Brasil¹¹, foi preciso mapear a trajetória do editor e da editora a partir de informações disponíveis nos jornais da época, coletadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil.

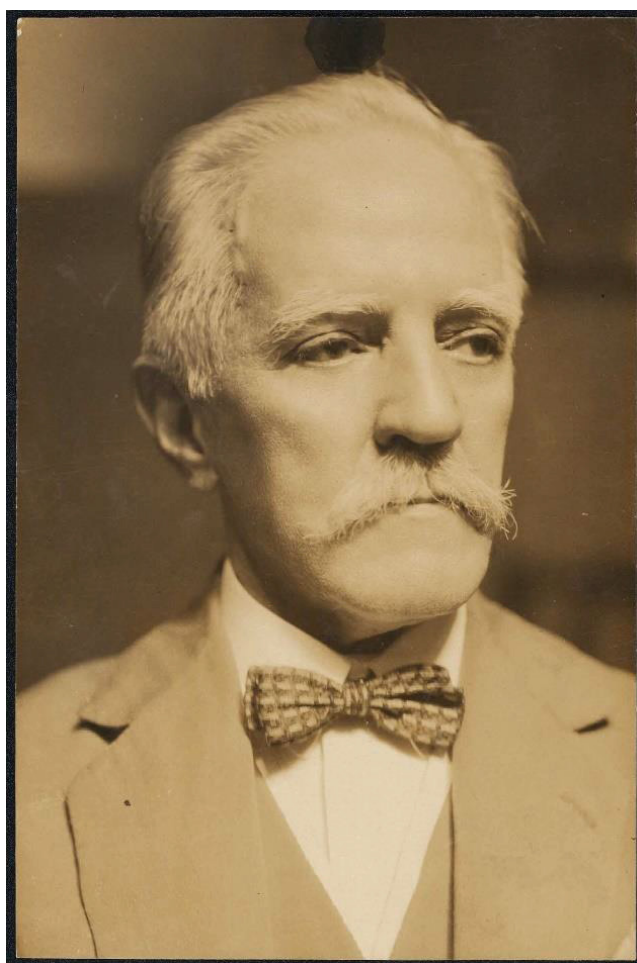
Carlos Leite Ribeiro, além de militar, político e comerciante, foi fundador, editor e diretor da Livraria Leite Ribeiro. Nascido em 5 de abril de 1858, no Rio de Janeiro, expressava suas tendências republicanas desde a juventude, ao participar dos movimentos políticos da época, como, anos mais tarde, viria a participar da Confederação Abolicionista (Coronel, 1945; Confederação, 1884), uma organização política criada em 1883 com a intenção de pressionar o governo brasileiro a acabar com a escravidão. Concomitantemente à implantação do regime republicano, atuou como delegado na 7ª Circunscrição Policial do Rio de Janeiro, de 1887 a 1890, e como diretor do Banco de

Chrysanthème como cronista foram constatadas com a leitura do jornal *O Paiz*, disponível no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil.

¹¹ Destaco aqui Hallelwell (2017), Bignotto (2018), Castro (2019) e Bosi (2017).

Crédito Garantido, em 1892. Foi também a partir da década de 1880 que passou a ser conhecido como Coronel Leite Ribeiro, fazendo jus à patente de Tenente-Coronel que recebeu da Guarda Nacional (Coronel, 1945). Em 1900 era membro do Conselho Municipal (Escola, 1900) e Diretor da Caixa Geral das famílias (Requerimentos, 1900); foi eleito duas vezes deputado federal (1900-1902 e 1905) e nomeado prefeito interino do Distrito Federal (1902) pelo então Presidente da República, Campos Sales. Deixou o segundo mandato de deputado federal para se juntar à Câmara Municipal, em 1906, na qual ocupou a presidência. Ao se despedir da carreira política, tornou-se comerciante, dedicando-se a essa atividade até pouco tempo antes de sua morte, em 14 de fevereiro de 1945. Casou-se com Maria Silva Leite Ribeiro, em 1886, com quem teve dois filhos: Ruth Leite Ribeiro e Edgar Leite Ribeiro (Coronel, 1936).

FIGURA 1 – Fotografia Carlos Leite Ribeiro [1920].



Fonte: Arquivo Nacional do Brasil. Disponível em:
https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.asp?v_CodReferencia_id=134988&v_aba=1. Acesso em: 16 out. 2023.

Como consequência dessa trajetória de múltiplas atuações e das relações estabelecidas nesse período, Leite Ribeiro construiu uma boa e reconhecida reputação que lhe permitiu conquistar o reconhecimento da sociedade carioca. Em 1890 ele comprou, por exemplo, uma estátua africana, na Expo Universal de Paris, que depois foi vendida à Confederação Abolicionista e oferecida, junto a uma pulseira de 40 gramas de ouro, ao Marechal Deodoro da Fonseca (Várias..., 1890). Em 21 de julho de 1910, Carlos Leite Ribeiro, presente nos círculos frequentados pela alta sociedade carioca, participou da *Garden Party* (Vida, 1910) oferecida por Nilo Peçanha, então Presidente da República (1909 – 1910), aos homens do comércio e da indústria da capital nacional. Outro exemplo desse reconhecimento foi a promoção de um banquete em sua homenagem, em 1922, quando já era reconhecido como *editor* pela imprensa, e não mais tão comumente como *coronel*:

Os escritores Pereira da Silva e Théo-Filho, diretores do “Mundo Literário”, Agrippino Grieco, secretário do mesmo, e um grupo de conhecidos homens de letras, estão promovendo um banquete, em honra do editor Carlos Leite Ribeiro. Acha-se na livraria Leite Ribeiro uma lista de adesões, à disposição dos que desejarem participar dessa manifestação de arte e simpatia intelectual (Notas..., 1922, s/p).

Leite Ribeiro, que circulava entre a elite e tinha forte presença na imprensa, já era uma figura reconhecida quando, em 1917, passou a atuar como editor e comerciante de livros. Sua experiência anterior lhe permitiu transitar com desenvoltura no meio literário e no mercado editorial com equilíbrio entre aspectos culturais e econômicos. Esse reconhecimento acumulado ao longo dos anos garantiu-lhe posição de destaque também no universo editorial, em um percurso diferente do de Monteiro Lobato, por exemplo, cuja projeção veio também de sua atuação como escritor.

Não era incomum que escritores publicados no começo do século XX fossem também advogados, médicos ou políticos, uma vez que a profissionalização em letras ainda não era estabelecida. Partindo desse pressuposto, apesar de não ser escritor, o destaque de Carlos Leite Ribeiro na política brasileira estimulou a produção editorial da Livraria Leite Ribeiro, uma vez que, por meio do contexto político, sua trajetória já permitia uma troca entre ele e alguns importantes escritores da época que também atuavam em outras esferas, como Carlos Veiga Lima, que era médico; Gustavo Barroso, advogado; Coelho Netto, também político, dentre outros.

No que concerne à evolução dos papéis do editor e do escritor no mercado editorial do século XX, Cilza Bignotto (2018) explica que a profissionalização em letras ultrapassou diversos obstáculos, que partiram, inclusive, da atuação de jornais e revistas brasileiros, cuja “maioria dos jornais e revistas brasileiros mantinha uma seção para divulgar lançamentos de livros” (p. 16). Contudo, é importante a observação da autora sobre o processo de decisões editoriais:

[...] Nem sempre livros eram criados por autores, como sugerem o circuito proposto por Darnton e o sistema pensado por Candido; muitas vezes, escritores eram contratados por editores para produzir, anonimamente, determinados livros para públicos específicos. Personagens de um determinado texto, como Jeca Tatu, eram apropriados por outros criadores, de livros, filmes, músicas, cartuns, nos quais assumiam configurações diferentes das originais. A originalidade, por sua vez, já se configurava como critério maior de orientação para os projetos estéticos daqueles que pretendiam fazer arte “legítima”, e não comercial (p. 37).

O trabalho de Cilza Bignotto (2018) é relevante para analisarmos as escolhas editoriais de Carlos Leite Ribeiro. Antes de tratarmos delas, talvez convenha mencionarmos a ponderação da autora, segundo a qual os conceitos de circuito de comunicação, de Darnton, e sistema literário, de Candido, são insuficientes para analisar as relações do mercado editorial brasileiro, uma vez que sugerem que os livros eram criados pelos seus autores, o que nem sempre acontecia, pois “[...] muitas vezes, escritores eram contratados por editores para produzir, anonimamente, determinados livros para públicos específicos” (*Ibid.*, p. 37) e “a originalidade, por sua vez, já se configurava como critério maior de orientação para os projetos estéticos daqueles que pretendiam fazer arte ‘legítima’, e não comercial.” (*Ibid.*, p. 37).

Nesse sentido, a complexidade do mundo literário tornou-se evidente, de modo que fatores de prestígio e recursos econômicos passaram a atuar de maneira simultânea, interferindo diretamente na construção da historiografia literária brasileira. No período em que a Livraria Leite Ribeiro teve Carlos Leite Ribeiro como diretor (1917 - 1927), muitos dos autores, dentre os identificados até o presente, eram considerados importantes intelectuais da época e muitos dos que até então eram desconhecidos viriam a ser notados nos anos seguintes. Esse movimento não parece ter sido aleatório: ao que tudo indica, Leite Ribeiro utilizava seu prestígio para aproximar nomes consagrados de escritores ainda pouco conhecidos, reunindo-os em textos, catálogos ou coleções de forma que o reconhecimento

dos primeiros pudesse projetar a visibilidade dos segundos. Desse modo, a propósito do fato de Leite Ribeiro possuir prestígio capaz de influenciar os leitores da alta sociedade carioca e isso ser refletido nas suas escolhas editoriais, Humberto de Campos escreve, em carta a Monteiro Lobato, que na ocasião era proprietário da *Revista do Brasil* e editor:

1919. – Rio de Janeiro, 31 maio.

Meu glorioso Jeca Tatu.

Eu estou, há quatro ou cinco meses, em dívida com vc: a que assumi prometendo-lhe a minha colaboração na obra social e literária da Revista, cujo prestígio vc. vem aumentando, dia a dia, com o brilho do seu talento e a glória do seu nome. Vc. pode imaginar, porém, meu caro Jeca, o que é um homem, nas suas preocupações e nos seus sustos, quando ele se faz candidato à Academia de Letras. Todos os cuidados e horas são absorvidos por esse pensamento, devorados por essa ideia fixa, que ainda lhe rouba o sono e lhe destrói, como a geada, a flor de ouro da jovialidade. Eu fui candidato à Academia, e não ganhei a eleição, apesar de haver derrotado quatro vezes o competidor. E agora voltei à porta da mesma casa, onde, entretanto, desta vez, estou batendo sozinho. Se esta situação cômoda continuar até o encerramento da inscrição, fica vc. condenado a aceitar, para seu castigo e meu proveito, a colaboração constante da minha velha promessa. Eu venho acompanhando com interesse a orientação da Revista como instituição editora, e tenho observado que é pensamento, seu, e dela, demonstrar, com elementos literários, a jovialidade da raça. Os Urupês, o volume do Lima Barreto e o do Martim Francisco, pareceram-me provas documentais dessa suspeita. E é firmado nela, que eu lhe pergunto: não quereria você editar, em edição barata e vendável, uma seleção das crônicas miúdas, do ano passado, do Conselheiro X? Eu pretendia dá-las aqui ao nosso Leite Ribeiro, que adquiriu a *Poeira*... e editou a *Seara*; mas – **como você deve ter observado, – o Leite está se aguando muito, em edições que lhe saem caras, e já não me está agradando muito a companhia bibliográfica que ele me prepara. Eu tenho a vaidade de supor que o Conselheiro possui aqui algumas centenas de leitores ricos, – e é para isso mesmo, para falar à vaidade deles, que ele povoa as suas crônicas de nomes próprios...** O Corrêa Dias, o Raul, ou o J. Carlos, faria uma capa inteligente desse Vale de Josafá (onde comparecem os vivos e os mortos), e você publicaria a edição com os compromissos que quisesse, ou, mesmo, sem compromisso nenhum antes do resultado (TIN, 2004, p. 6 grifo nosso).¹²

Ao comentar a possibilidade de entregar o material “ao nosso Leite Ribeiro”, Campos observa que o editor vinha “se aguando”, ou seja, investindo em “edições que lhe saem caras” e, sobretudo, associa o projeto a um público específico ao supor que o “Conselheiro”,

¹² Humberto de Campos era diretor da revista *A maçã*, que era publicada pela LR.

voz autoral de suas crônicas, “possui aqui algumas centenas de leitores ricos”, cujas vaidades seriam mobilizadas pela profusão de nomes próprios nas crônicas. Esses indícios permitem inferir que Carlos Leite Ribeiro atuava (ou era percebido como atuando) num segmento de prestígio: o circuito letrado frequentado por leitores abastados do Rio de Janeiro. Ademais, nos ajudam a identificar a seguinte estratégia editorial: ao investir em edições cuidadas para um público de alto poder aquisitivo, Leite Ribeiro potencializava tanto a rentabilidade quanto a circulação dos textos de novos escritores, ancorando-os na legitimidade conferida pelos já reconhecidos na comunidade literária brasileira, como Humberto de Campos.

Pode-se assim compreender que com essa estratégia Leite Ribeiro buscava, de início, construir um catálogo que pudesse atrair um público selecionado para a livraria, como os intelectuais e políticos com quem já compartilhara o convívio político. Porém, o editor também publicou e divulgou obras escritas por autores e autoras¹³ cujo prestígio e reconhecimento ainda não haviam se estabelecido, possibilitando que essas obras fossem promovidas entre os diferentes tipos de público aos quais a Livraria Leite Ribeiro atendia. Sobre esse aspecto, nos limitaremos nesta pesquisa ao estudo das obras de autoria feminina publicadas pela livraria, uma vez que há poucos estudos sobre obras de autoria feminina, o que gera uma percepção equivocada de que não haveria mulheres na cena literária, impressão a ser desfeita por meio de pesquisas e reedições.

A atuação de Carlos Leite Ribeiro no cenário da política nacional contribuiu para instituir a Livraria Leite Ribeiro como uma das editoras e livrarias mais importantes de sua época, já que sua notabilidade fez com que o ponto de partida de tal empreendimento fosse o prestígio do comerciante naquela sociedade, oportunizando associações, não apenas diante das possibilidades de publicação, mas também no que concerne ao aproveitamento do espaço da Livraria como ambiente de mediação cultural, fato que será explorado mais adiante. Sobre a atuação de Leite Ribeiro como editor, em um texto publicado em ocasião de morte o *Jornal do Brasil* (1945) realça que “foi, Leite Ribeiro, um dos nossos maiores livreiros editores, havendo fundado a ‘Grande Livraria Leite Ribeiro’, que tantos serviços prestou ao desenvolvimento da cultura nacional e da qual veio a ser sucessora a atual

¹³ Ver Anexo A – Romances, contos e poemas publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro entre 1918 e 1929.

Freitas Bastos” (Coronel, 1936).

1.4.2 Editora Livraria Leite Ribeiro

Na década de 1920, alguns anos após a inauguração do empreendimento, a atividade livreira do Rio de Janeiro somava cerca de quarenta livrarias que também funcionavam como editoras, tipografias, papelarias, entre outras atribuições (Castro, 2019). Segundo Hallewell (2017), desconsiderando os sebos, eram apenas dez livrarias que se destacavam no centro da cidade, grupo do qual sobressaía a *Livraria Leite Ribeiro & Maurillo* (*Ibid.*, p. 378), fundada em 1917 por Carlos Leite Ribeiro e Maurillo da Silva Quaresma. Enquanto esteve situada na Rua Santo Antonio, nº 13, a editora publicou obras literárias de diversos autores, dentre os quais destacam-se Humberto de Campos, Théo Filho e Coelho Netto, nas quais era referenciada como *Livraria Leite Ribeiro & Maurillo*, fazendo menção à sociedade.

A posição de livraria mais importante do Rio fora arrebatada da Francisco Alves pela Livraria Leite Ribeiro, fundada em 1917, cujo impressionante edifício circular, de quatro pavimentos, suplantou até mesmo a sede da Garnier. Esse prédio acabou se tornando grande demais e sua localização (à rua Bittencourt, nº 21, no largo Carioca) revelou-se excessivamente cara para sobreviver como simples livraria no Rio de Janeiro de meados do século (Hallewell, 2017, p. 131).

Em 4 de junho de 1921 o jornal *O Paiz* comunicou o fim da sociedade entre Leite Ribeiro e Maurillo, informando seus leitores que houve uma “desinteligencia” entre os sócios, “já dissolvida”, na qual Maurillo Quaresma deixa a sociedade “pago e satisfeito” (Livraria..., 1921). A publicação também menciona que a Livraria continuaria “sob a exclusiva direção do coronel Leite Ribeiro, inteligente organizador da casa” (Livraria, 1921). Uma semana antes, em 28 de maio de 1921, Carlos Leite Ribeiro comunicou, por meio de nota publicada no jornal *O Jornal* e direcionada aos seus *amigos e à praça*, na qual explica o fim da sociedade e os planos futuros da Livraria:

Tendo o dr. Juiz da 3ª Vara Cível se dignado decretar, como lhe requeri, a liquidação da firma Leite Ribeiro & Maurillo, da qual, além de criador, fui sempre o único sócio que à mesma forneceu moeda, quer como capital quer como suprimentos, declaro que a livraria Leite Ribeiro CONTINUARÁ A EXISTIR ainda com maior vigor, apenas sob outra firma já ajustada, em moldes muito mais amplos e aperfeiçoados, com o seu capital ALGUMAS

VEZES MULTIPLICADO, enriquecida por novíssimo sortimento em grande parte já encomendado, enfim, apresentando aos seus amigos e clientes um estabelecimento modelar no gênero, como em curtíssimo tempo será observado. O que vem de ocorrer com a firma de que fui criador não tem nenhuma importância para o caso, e antes abriu a porta a esse cometimento; trata-se de uma liquidação de interesses que muito honestamente requeri que fosse feita judicialmente, e, apurados esses interesses, cada um tomará o seu rumo com o que for seu, absolutamente nada sofrendo quem tiver relações com a casa, nem mesmo os seus ilustres clientes, pois a livraria Leite Ribeiro, repito – ficará de pé, em tudo aumentada, melhorada, enriquecida.

Rio, 28 de maio de 1921.

CARLOS LEITE RIBEIRO

(Ribeiro, 1921, p. 6, grifo do autor)

A leitura do comunicado escrito por Leite Ribeiro deixa claro ter havido um desentendimento entre os sócios, já que o editor faz questão de frisar que, além de criador, foi “sempre o único sócio que à mesma forneceu moeda, quer como capital quer como suprimentos”, destacando, do ponto de vista dele, a pouca – ou nenhuma – contribuição de Maurillo. Ademais, Leite Ribeiro aposta e afirma que a livraria continuará a existir e, ainda, com capital multiplicado, a fim de tranquilizar quaisquer pessoas que tivessem algum tipo de relação com seu empreendimento. Contudo, é importante reconhecer que faltam documentos – cartas, contratos etc. – que permitam maior aprofundamento sobre os motivos que levaram ao fim tal sociedade, assim como maior esclarecimento sobre a biografia de Maurillo Quaresma. Apesar de ter sido o primeiro e um dos principais sócios da Livraria Leite Ribeiro, Maurillo Quaresma não é mencionado nos breves trechos das obras de história do livro e da literatura dedicados à Livraria Leite Ribeiro. Castro (2019), por exemplo, sintetiza a história de Carlos Leite Ribeiro e da Livraria no seguinte trecho:

Leite Ribeiro não era um intelectual, mas gostava de livros e de escritores. Sua livraria era um monumento à cultura. Por ser a maior, tornou-se também a maior editora, casa, em 1920, de alguns dos escritores brasileiros que mais vendiam livros: os romancistas Julia Lopes de Almeida, Théo-Filho e Chrysanthème, o então cronista Benjamim Costallat e a poeta Gilka Machado. Em 1922, o catálogo da Leite Ribeiro era composto de 180 títulos,¹⁴ lançados em apenas cinco anos. E, exceto por alguns, como Coelho Netto e João do Rio, que preferiam publicar seus livros em Lisboa ou Paris, **Leite Ribeiro podia ter qualquer escritor que quisesse — até por ser um dos poucos a pagar em dia os direitos autorais.** Podia

¹⁴ O catálogo mencionado na citação não pôde ser localizado. Foi realizado contato, por e-mail, com o renomado escritor Ruy Castro, cuja contribuição para a literatura brasileira é amplamente reconhecida, mas, provavelmente em razão de seus inúmeros compromissos, não obtivemos retorno.

também dar-se ao luxo de publicar uma revista mensal de resenhas, *O Mundo Literário*, dirigida por Théo-Filho, pelo poeta Pereira da Silva e pelo crítico Agrippino Grieco. Não era uma revista qualquer. Tirava **15 mil exemplares**, tinha em média 150 páginas de texto, aceitava colaborações de todas as correntes estilísticas e acolhia provocações contra quem quer que fosse. Abrigava medalhões, como o poeta Alberto de Carvalho e o crítico Sérgio Buarque de Hollanda; debochados, como o repórter Orestes Barbosa e o humorista Mendes Fradique; juristas, como Evaristo de Moraes e Clovis Bevilacqua; e até inimigos entre si, como Coelho Netto e Lima Barreto. Muitos eram contratados da Leite Ribeiro. Mas, ainda que não fossem, tinham promoção grátis do mesmo jeito na revista, o que ajudava suas vendas na livraria. O astuto Leite Ribeiro via a floresta, a árvore e a folha (Castro, 2019, p. 50).

É verdade que Castro (2019) não almejou esgotar a investigação sobre a livraria, uma vez que sua obra trata das manifestações culturais modernas no Rio de Janeiro de 1920, cujo recorte é muito amplo. Desse modo, e apesar da grandeza da pesquisa do autor, que também menciona diversas vezes Chrysanthème e Júlia Lopes de Almeida, o trecho revela a necessidade de preenchermos algumas lacunas. No que concerne aos livros de autoria feminina, por exemplo, três foram publicados durante a primeira sociedade da Livraria, isto é, entre Carlos Leite Ribeiro e Maurillo da Silva Quaresma: *Nhonhô Rezende* (1918), de Abel Juruá; e *Flores Modernas* (1921) e *Enervadas* (1922), de Chrysanthème. A absoluta ausência de documentos a respeito das escritoras e obras mencionadas, e de outras ainda menos conhecidas, é um significativo obstáculo para a resposta a perguntas, como por exemplo, quais foram as tiragens dessas obras; se as vendas obtiveram o sucesso esperado; quais eram os detalhes estabelecidos nos contratos editoriais entre a editora e as autoras, entre tantas outras.

Com o fim da sociedade entre Leite Ribeiro e Maurillo, a nova firma da livraria passou a contar apenas com Leite Ribeiro, até se converter em *Leite Ribeiro & Cia*, em referência à sociedade que foi estabelecida entre Carlos Leite Ribeiro e Antonio Teixeira da Boa Vista. Em 1º de novembro de 1921, alguns meses após o encerramento da primeira sociedade, a nova sede foi inaugurada na rua Bittencourt da Silva, antiga Santo Antonio, esquina com a Rua Treze de Maio. De acordo com Murilo Araújo (Chaves, 1982), esse endereço correspondia também à redação do jornal *O Globo*, situada acima da nova sede da Leite Ribeiro, onde a Livraria se consagrou como um ponto de encontro entre os literatos da época, que participavam de diversos eventos e atividades promovidos pelo estabelecimento. A Livraria agora era local de referência para a coleta de adesões a eventos

sociais, principalmente os voltados à Medicina e ao Direito; para a compra de ingressos (teatros, recitais etc.); e para adesões a campanhas sociais. Isso a fez se destacar como um ambiente de mediação cultural, uma vez que promovia o acesso a essas atividades e a debates, rodas de conversa e, de certa forma, ao corpo intelectual carioca da década de 1920, que frequentava o local. Sobre esse aspecto, a representação literária do ambiente da livraria pode ser encontrada em alguns relatos, como numa crônica de Chrysanthème (a autora com mais títulos publicados por Leite Ribeiro), em 1922, na coluna que ela mantinha no jornal *O Paiz*:

As luzes da avenida acendiam-se, uma dessas tardes, como sempre, a um só tempo, num jorro rápido de chamas claras, quando penetrei na livraria Leite Ribeiro, à hora do seu maior movimento. Em torno dos balcões, senhoras pediam livros aos empregados, solícitos e modernos, e, pelos cantos, literatos, em discussão, emitiam as suas ideias, percorrendo, com olhos distraídos, os volumes expostos. No fundo, curvado sobre a mesa entulhada de papeis, onde as suas destros eram sempre em confusão, o coronel Leite Ribeiro, com o seu perfil de granadeiro francês, preside aquele cenáculo de compradores e conversas. Um grupo, quase oculto num ângulo, interessou-me pelo seu aconchego, e, sinuosa e lenta, impulsionada por uma mansa onda de atração, dirigi-me a ele, fingindo que não o via. Falavam alto, mas tão conjuntamente aqueles que eu não distinguia bem as frases soltas com ardor, com eloquência, talvez, com sinceridade. Seriam conspiradores? Seriam políticos? Seriam descontentes anarquistas? Parei à distância, mas um fim de soneto, pronunciado num tom doce de prece, chamou-me tão vivamente a atenção, que eu avancei, reconhecendo, então, o perfil redondo e macio de Goulart de Andrade, que recitava Anacreonte com a voz melodiosa e insinuante, que o tenha invencível quando declama um verso. [...] Raphael Pinheiro emudecera e fitava nas estantes peçadas de livros o seu olhar engajado de felino das selvas. Sorrindo e piscando sempre, Benjamin Costallat ostentava o seu rosto de adolescente irrequieto e robusto, que, nessa tarde, parecia empanado por uma vaga preocupação, que o impedia de apreciar como devia as palavras ardentemente sussurradas pelo poeta [...] cheguei-me, como uma sombra, junto a esses três amigos, que num canto da luxuosa livraria, evocavam o grupo de conspiradores da mimosa opereta que é o Petit Duc. [...] Mas um rumor de automóveis atraiu-nos às portas da nossa mais bela livraria! Corremos todos, compradores, conversas, literatos e jornalistas.... A curiosidade, como a morte, domina e rege todos os homens e todas as mulheres (Chrysanthème, 1922, p. 3).

Essa crônica de Chrysanthème oferece uma descrição rica e sensorial da Livraria, evidenciando sua atmosfera vibrante e cosmopolita de uma perspectiva interessante: de alguém que observa, quase imperceptível aos demais. Ao narrar a movimentação no interior do espaço (senhoras solicitando livros, empregados atentos, literatos discutindo

apaixonadamente, poetas declamando versos), a autora transforma a cena cotidiana em uma representação quase teatral da vida intelectual carioca. A figura de Leite Ribeiro, “com o seu perfil de granadeiro francês”, preside um verdadeiro cenáculo, termo que sugere tanto um centro de debates quanto uma confraria literária, reforçando o papel do estabelecimento como mediador cultural. Essa imagem, complementada pela presença de nomes como Goulart de Andrade e Benjamin Costallat, além da menção a um rumor de automóveis que mobiliza a curiosidade coletiva, insere a livraria no fluxo urbano moderno e dinâmico, alinhando-a à ideia de um espaço comercial e, ao mesmo tempo, de sociabilidade e prestígio cultural.

1922 foi um ano de expansão para o empreendimento de Carlos Leite Ribeiro. A mudança para a nova sede, ocorrida em novembro de 1921, proporcionou mais visibilidade para a livraria, seja pela localização privilegiada, já que se tratava de um prédio comercial no centro do Rio de Janeiro de 1920, ou por estar debaixo da redação do jornal *O Globo*, o que suscitava mais interações entre as pessoas que frequentavam o espaço. De acordo com os dados catalográficos das obras publicadas pela Editora Livraria Leite Ribeiro identificadas nesta pesquisa, esse progresso ocorreu também nas projeções editoriais, uma vez que em 1922 o número de títulos de novas obras de ficção nacional, publicadas pela editora, 12, é maior se comparado ao número de obras, desses mesmos gêneros, publicadas nos outros anos da década de 1920, que variam de 1 a 9 títulos por ano.¹⁵ Temos consciência de que essas conclusões derivam de um levantamento parcial: a editora há de ter investido em outros gêneros, inclusive não-literários. Mas, dada a escassez de estudos sobre a editora, arriscamos essas primeiras conclusões, ainda que sujeitas a revisões e retificações por novos estudos. Destaca-se, assim, o ineditismo deste trabalho, que dá passo para novas investigações que venham a enriquecer o estado da arte.

Nesse cenário, a Livraria Leite Ribeiro era, como descreveu Chrysanthème (1922), a “luxuosa” e “mais bela livraria”, e seu papel na disseminação da literatura nacional destacava-a no contexto editorial brasileiro. Ainda que houvesse a sociedade com Antônio Teixeira da Boa Vista, Carlos Leite Ribeiro permanecia como diretor e editor, e suas escolhas editoriais chamaram a atenção de Monteiro Lobato, na época à frente da *Monteiro Lobato & Cia* (Bignotto, 2018, p. 311). A aproximação entre as duas editoras teve como

¹⁵ Ver Anexo A – Romances, contos e poemas publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro entre 1918 e 1929.

consequência a divulgação mútua das obras de autores publicados por ambas as casas e uma série de notas de jornal anunciando a possibilidade de fusão entre elas. Chrysanthème, por exemplo, teve a obra *Gritos femininos* (1922) publicada por Lobato e distribuída no Rio de Janeiro pela Livraria Leite Ribeiro.

FIGURA 2 – Publicidade que trata da distribuição do livro *Gritos femininos*, publicada pela Monteiro Lobato & C. editores.



Fonte: *O Paiz*, quinta-feira, 23 de novembro de 1922. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/11501. Acesso em: 14 set. 2023.

Apesar da grande expectativa gerada em torno da possível fusão entre as editoras de Leite Ribeiro e Monteiro Lobato, comentada na imprensa (*Jornal...*, 1922, p. 4) como um acontecimento que impulsionaria o comércio literário nacional, tal união não se concretizou. A especulação ganhou força após a divulgação de um boato, chegando a motivar o envio de telegramas de congratulações, inclusive por parte de membros da Academia Brasileira de Letras (ABL), parabenizando ambos os editores pela iniciativa que, acreditava-se, traria significativo desenvolvimento para o setor editorial brasileiro (*idem*). Em resposta, no dia 29 de dezembro de 1922, foram publicadas duas cartas: uma dirigida ao público e outra, de teor semelhante, endereçada à própria ABL. Ambas, assinadas conjuntamente por Carlos Leite Ribeiro e Monteiro Lobato, esclareciam a situação e retribuíam as manifestações recebidas. Conforme publicação do *Jornal do Comércio* (RJ), de 29 de dezembro de 1922, a carta endereçada à ABL foi a seguinte:

Os editores Monteiro Lobato & C., de São Paulo, e Carlos Leite Ribeiro, desta Capital, dirigiram à Academia Brasileira de Letras a seguinte carta:

“São Paulo, 21 de dezembro de 1922. Exmos. Srs. membros da Academia Brasileira de Letras Drs. Coelho Netto, Luiz Murat, Goulart de Andrade, Ataulpho de Paiva, Alberto de Oliveira, Austregésilo, Lauro Muller, Alberto Faria, Medeiros e Albuquerque, Alcides Maia, Filinto de Almeida, Affonso Celso, Afrânio Peixoto, Augusto de Lima, Miguel Couto e João Ribeiro.

Acreditando que o nosso aparelhamento comercial e os nossos esforços pessoais reunidos em um só corpo seriam mais proveitosos à produção, propagando a intensificação na colocação do livro, sobretudo brasileiro, que editamos e vendemos, imaginamos, por iniciativa dos primeiros, uma fusão, e dos muitos incitamentos por nós recebidos em prol da realização dessa ideia, nenhum de valor comparável ao do telegrama que VV. EEx. Recebemos. A impossibilidade, porém, afinal reconhecida dos primeiros deixarem São Paulo, aliás, o campo de ação que lhes é mais familiar, para transferirem-se para o Rio, como lhes foi exigido pelo segundo, tornou o projeto inviável, pois ser-lhes-ia impossível conduzir a contento duas casas, igualmente trabalhosas, dado o afastamento em que uma está da outra; mas, com isso não perderão os autores nem as suas produções, pois, embora continuemos juridicamente separados, a intimidade do contato ora havido nos fez tão ligados pela amizade e confiança recíprocas que seremos, futuramente, pelo acordo a que chegamos, como pelas de uma só máquina, na realização dos fins olhados por VV. EEx. Em tudo consoantes com os nossos desejos. Saudações.” (Jornal do Comércio, 1922, p. 5).

A partir do trecho citado “impossibilidade, porém, afinal reconhecida dos primeiros deixarem São Paulo, aliás, o campo de ação que lhes é familiar, para transferirem-se para o Rio, como lhes foi exigido pelo segundo” depreende-se que a expressão “os primeiros” se refere à equipe de Monteiro Lobato. Tal leitura sugere que a iniciativa para a negociação partiu do próprio Lobato, uma vez que a transferência para o Rio de Janeiro foi apresentada como condição imposta pela outra parte, no caso, Carlos Leite Ribeiro. Em carta endereçado ao público os editores afirmaram que:

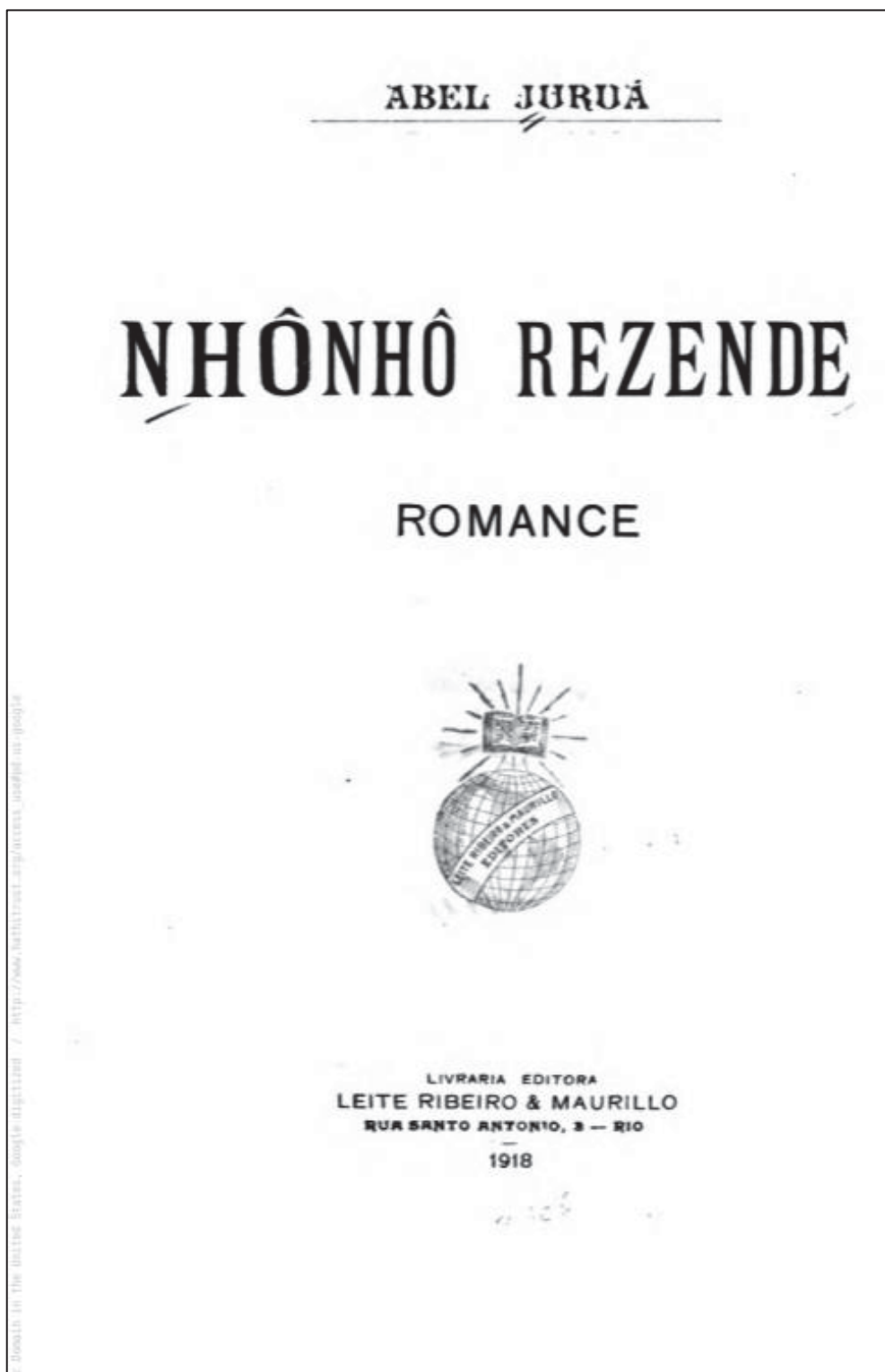
Acreditando que o nosso aparelhamento comercial e os nossos esforços pessoais, reunidos num só corpo, seriam mais proveitosos à produção, propaganda e intensificação na colocação do livro, sobretudo brasileiro, que editamos e vendemos, imaginamos, por iniciativa dos primeiros, uma fusão, e dos muitos incitamentos por nós recebidos, em prol da realização dessa ideia, nenhum valor comparável ao do telegrama que de V. Ex. recebemos. A impossibilidade, porém, afinal reconhecida dos primeiros deixarem São Paulo, aliás, o campo de ação que lhes é familiar, para transferirem-se para o Rio, como lhes foi exigido pelo segundo, tornou o projeto inviável, **pois ser-lhes-ia impossível conduzi-rem a contento duas casas, igualmente trabalhosas, dado o afastamento em**

que uma está da outra; mas, com isso não perderão os autores nem as produções, pois embora continuemos juridicamente separados, a intimidade do contato ora havido nos fez tão ligados pela amizade e confiança recíprocas que seremos, futuramente, pelo acordo a que chegamos, como pelas de uma só máquina, na realização dos fins olhados por VV. EEX., em tudo consoantes com os nossos desejos. Saudações (Lobato; Ribeiro, 1922, grifo nosso).

A despeito da falta de documentos que aprofundem nosso conhecimento sobre o processo da possível fusão entre as duas casas, também mencionado na pesquisa de Bignotto (2018), compreende-se desse trecho que a Livraria Leite Ribeiro exigiu que, para que o plano se concretizasse, Monteiro Lobato se mudasse para o Rio de Janeiro, capital nacional e onde seria a sede de uma rede de livrarias, vislumbrada por ambos os editores. Entretanto, Lobato não concordou com a gestão à distância da unidade que ficaria em São Paulo, então Cia. Gráfico Editora Monteiro Lobato e, como aparentemente não houve acordo sobre isso, a possibilidade de fusão foi descartada. Infelizmente a falta de documentos não nos permite investigar mais a fundo os motivos dessa exigência, além de, por exemplo, constatar se essa imposição da Livraria Leite Ribeiro partiu de Carlos Leite Ribeiro, de Antonio Teixeira Boa Vista ou de ambos.

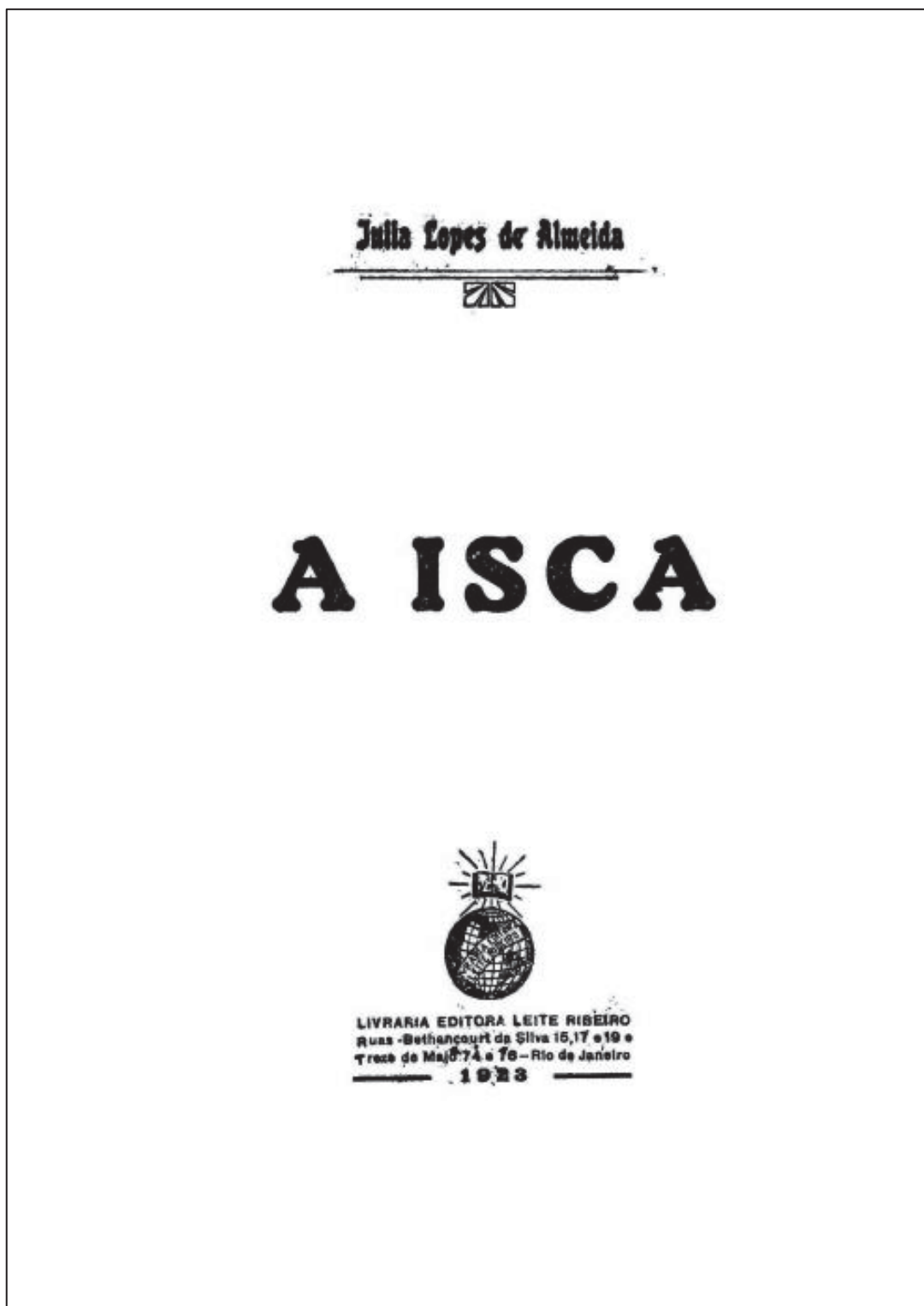
Sobre as obras de autoria feminina publicadas durante 1922, com exceção da já mencionada *Enervadas*, ainda publicada, ao que tudo indica, durante a primeira sociedade da editora, Leite Ribeiro & Maurillo, foram publicadas duas obras de ficção: a segunda edição de *Contos Azues*, de Chrysanthème (Três, 2022); e *A isca*, de Júlia Lopes de Almeida. Além dessas, a editora publicou *Nunca mais...*, coletânea de poemas de Cecília Meirelles; e foram encontradas menções a *O milagre das flores*, de Júlia Lopes de Almeida, e *Lyrios Agrestes*, poemas de Francisca de Souto, sob o pseudônimo de Hermínia, as quais estariam no prelo (Edições..., 1922). *O milagre das flores*, de Júlia Lopes de Almeida, que descobrimos tratar-se de uma obra sobre jardinagem e não um romance ou conjunto de contos, foi publicado com o título de *Jardim Florido* (1922). Sobre a última obra, *Lyrios Agrestes*, poemas de Francisca de Souto, não foram encontradas quaisquer outras menções a sua publicação.

FIGURA 3 – Folha de rosto de *Nhonhô Rezende*, romance publicado pela Editora Leite Ribeiro em 1918.



Fonte: *Nhonhô Rezende* (Juruá, 1918). O romance está disponível no site norte-americano Hathi Trust (<https://catalog.hathitrust.org/Record/007443417>), acessível apenas via computadores localizados nos Estados Unidos.

FIGURA 4 – Folha de rosto de *A isca* (1922), publicada pela Editora Leite Ribeiro em 1922.



Fonte: *A isca* (Almeida, 1922). O acesso ao exemplar digitalizado foi possível graças ao Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque (LABELLE), por meio do link: <https://bit.ly/3bf0JHe>.

Notícias de seu efetivo lançamento e de sua exposição em livrarias só começaram a aparecer em fevereiro de 1923 (FONTES, 1923, p. 2). Isso ajuda a compreender um conflito de datas verificável no exemplar da primeira edição, em cuja capa está impressa a data 1923, enquanto no frontispício lê-se 1922. É provável que o processo de impressão tenha se iniciado em 1922 e tenha sido concluído no início de 1923, o que justifica as duas datas em um mesmo exemplar da primeira edição. O conflito das datas é relevante, no mínimo porque a presença da data “1922” no frontispício foi usada como justificativa para a exclusão do livro *A Isca* de um concurso da Academia Brasileira de Letras (ACADEMIA BRASILEIRA, 1925, p. 11), no qual só poderiam ter sido inscritos livros publicados em 1923 (Martins; Santana, 2020, p. 263).

Em 1923, de acordo com uma publicação de *A rua: Semanário Ilustrado (RJ)* (1923, p. 2), houve a inserção de Durval de Oliveira Maia no quadro social da firma Carlos Leite Ribeiro, que já continha como sócios Carlos Leite Ribeiro, Antonio Teixeira Boa Vista e João Pereira da Silva Monteiro Junior. Não foi possível identificar as datas exatas das adesões de Antonio e João à sociedade, porém, as informações até aqui encontradas são úteis para identificar sob qual quadro social as obras de autoria feminina foram publicadas pela Leite Ribeiro. Constatamos que a editora pôde ser identificada, até este ponto, por meio de cinco razões sociais, que se relacionam diretamente aos integrantes de seu quadro social em determinado período, são elas:

Quadro 1 – Quadros sociais da Editora Livraria Leite Ribeiro

Razão Social da LR	Sócios
Livraria Leite Ribeiro & Maurillo	Carlos Leite Ribeiro e Maurillo da Silva Quaresma
Livraria Leite Ribeiro ou A Grande Livraria Leite Ribeiro	Carlos Leite Ribeiro
Leite Ribeiro & Cia.	Carlos Leite Ribeiro e Antonio Teixeira Boa Vista
Leite Ribeiro, Monteiro & Cia.	Carlos Leite Ribeiro, Antonio Teixeira Boa Vista, João Pereira da Silva Monteiro Junior e Durval de Oliveira Maia

Fonte: elaboração própria.

Em 1º de dezembro do mesmo ano, 1923, houve a fusão entre a *Leite Ribeiro, Monteiro & Cia.* e a casa comercial *Corrêa, Bastos Ltda.*, quando foram adicionados mais dois sócios ao quadro social da L.R.: José de Freitas Bastos e Oscar Corrêa Spicer. Isso fez com que a nova razão social passasse a ser *Freitas Bastos, Spicer & Cia.* Entretanto, como Leite Ribeiro continuou como um dos sócios, a seção de livraria e papelaria continuou com a denominação de Livraria Leite Ribeiro (Ribeiro, 1923). Os livros publicados a partir dessa fusão indicam-na como *Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos, Spicer & Cia.*

Em 1923 Chrysanthème publicou os romances *Uma paixão* e *Uma estação em Petrópolis* pela Livraria Leite Ribeiro, assim mencionada nessas obras. Foi encontrada uma menção à coletânea de poemas *Nós dois...*, de Branca Maria de Vera Cruz (Vida, 1923). Durante o período em que Leite Ribeiro continuou como um dos sócios e à frente da Livraria, até 1927, foram publicadas mais três obras de prosa de ficção. Em duas dessas obras, *Memórias de um patife aposentado* e *Mãe*, ambas de Chrysanthème, a editora é mencionada como *Livraria Leite Ribeiro*, mesmo que as razões sociais da editora tenham sofrido as modificações mencionadas. Esse fato nos faz compreender que, muito possivelmente, o contrato para essas publicações ocorreu em um período que antecede a mudança de razão social da editora. A última obra literária, de prosa de ficção, publicada por Carlos Leite Ribeiro foi *Impressões sertanejas através do feminismo*, de Augusta Franco, cuja menção à editora é *Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos, Spicer & Cia.* Não foram identificadas mais obras literárias de autoria feminina publicadas pela editora após 1925.

À vista de tal histórico, entende-se, primeiramente, que a trajetória editorial da Livraria Leite Ribeiro partiu do reconhecimento de Carlos Leite Ribeiro no âmbito político, obtido por meio das relações estabelecidas por ele no decorrer de sua carreira política, o qual foi aproveitado pelo editor também no contexto literário a partir de 1917. Nesse cenário, no qual a complexidade do mundo literário já era evidente, devido à atuação simultânea de fatores de prestígio e de recursos econômicos, Carlos Leite Ribeiro passou a publicar tanto as obras de autores e autoras já renomados quanto as de autores e autoras que ainda não tinham reconhecimento suficiente para ter condição de impor reconhecimento, ou seja, não tinham prestígio adquirido. Como exemplo, podemos citar os textos de Júlia Lopes de Almeida, autora já respeitada, em contrapartida das obras de autoria de Francisca de Souto,

Branca Maria da Vera Cruz e Augusta Franco, escritoras não tão conhecidas à época, aparentemente, e cujas obras contaram com ínfima divulgação, segundo se depreende de levantamento nos jornais *O Paiz*, *O Jornal*, *O Jornal do Comércio* e outros disponibilizados pela Hemeroteca Digital.

Nesse contexto, o reconhecimento da Livraria como um ambiente de mediação cultural foi determinante para que o empreendimento se estabelecesse e se mantivesse como uma esfera predominante na produção cultural, a fim de auxiliar a Livraria Leite Ribeiro a construir sua legitimidade diante da relação de força entre essa e outras empresas editoriais da época, como a Livraria Francisco Alves e a editora de Monteiro Lobato. Entretanto, as diversas razões sociais pelas quais a editora foi representada durante a década de 1920 revelam que, diferentemente do prestígio já adquirido, os recursos econômicos talvez não tenham sido suficientes para manter a tendência de publicações almejada por Carlos Leite Ribeiro.

Em suma, a descontinuação na publicação de obras de autoria feminina pela Livraria depois da saída de Carlos Leite Ribeiro do Quadro Social da Editora sugere que o interesse em publicar livros dessa natureza era de Carlos Leite Ribeiro, o que pode ser compreendido, ainda, como uma maneira de oposição a esse tipo de produção literária por parte da Livraria Freitas Bastos, uma vez que não foram encontrados registros de publicação de autoria feminina por essa editora até 1960. Desse modo, o interesse da Editora Livraria Leite Ribeiro pela publicação de livros de autoria feminina, que se fundamenta no prestígio de Leite Ribeiro, pode ser considerado, por si só, uma característica intrínseca à Editora, já que a situa no cenário literário do começo do século XX, constituído por novas referências artísticas e intelectuais, como os livros escritos por essas mulheres.

Diante dessas considerações sobre o contexto editorial e a atuação da Livraria Editora Leite Ribeiro (LLR), voltaremos nossa atenção, a partir de agora, para as produções literárias de autoria feminina publicadas por essa casa editorial. Assim, nos próximos capítulos serão apresentadas e analisadas algumas dessas obras, buscando compreender de que maneira essas escritoras representavam a mulher durante a modernidade, quais estratégias narrativas e temáticas foram adotadas e como suas produções dialogam com as dinâmicas culturais e sociais do início do século XX. Essa análise nos permitirá uma reflexão sobre a relevância dessas autoras para a história das mulheres e, ainda, sobre os

mecanismos de reconhecimento e apagamento que permearam a construção do cânone no período.

CAPÍTULO 2

ABEL JURUÁ

2.1 Iracema Guimarães Vilela

Com licença poética

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

Adélia Prado, 2003¹⁶

Estima-se que Iracema Guimarães Vilela tenha nascido entre os anos de 1875 e 1877. Tal imprecisão decorre do fato de que, assim como ocorreu com o levantamento biográfico de outras escritoras publicadas pela Editora Livraria Leite Ribeiro, como veremos nos capítulos seguintes, reunir informações sobre a sua vida não foi uma tarefa fácil. Apesar de não ser este (o levantamento biográfico) o objetivo desta tese de doutoramento, é importante observar que tal dificuldade de conhecimento sobre a vida de escritoras brasileiras do século XIX e começo do XX tem sido pontuada também por outras pesquisadoras, como, por exemplo, Constância Lima Duarte, autora do posfácio da edição de *Nhonhô Rezende* publicada pela Editora Carambaia em 2024:

Com tantas brasileiras que ousaram exhibir no passado o brilho do seu intelecto, rompendo os limites impostos pelo poder patriarcal e participando da cena cultural do país, e depois foram sumariamente ignoradas pela historiografia literária, Iracema Guimarães Vilela teve o mesmo destino. E se hoje seu nome soa desconhecido para nós, isso se deve ao *memoricídio*

¹⁶ PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

que sofreu, isto é, ter sido alijada da memória e do arquivo oficial da literatura (Duarte, 2021, p. 336).

A partir desse pressuposto, buscaremos apresentar, mesmo que brevemente, os dados biográficos de Iracema Guimarães Vilela identificados durante esta pesquisa. Filha do diplomata, escritor e membro fundador da Academia Brasileira de Letras, Luís Guimarães Junior, e da portuguesa Cecília Canongia Guimarães, Iracema foi responsável por um conjunto de publicações composto por crônicas, romances, contos, novela e dramaturgia, obras essas de difícil acesso. Devido ao falecimento da mãe, ocorrido em 1882, Iracema passou sua infância e juventude em Portugal, aos cuidados da avó, a pedido de seu pai. Já no Rio de Janeiro, em 1901, casou-se com Gastão de Azevedo Villela, com quem teve dois filhos. Faleceu em 1941 (Uesler, 2021; Duarte, 2021). Sobre sua atuação como escritora:

[...] foi uma das 23 mulheres ficcionistas que tiveram romances ou contos publicados em livro no Brasil na década de 1920, e cujos nomes também se tornaram desconhecidos, em sua maioria (MARTINS, no prelo). De um total de cerca de quinhentas obras de ficção publicadas na década de 1920 no país, quarenta são de autoria feminina, e quase todas são obras de difícil acesso, nos dias de hoje, mesmo aquelas que já estão em domínio público. Os livros de Iracema Guimarães Vilela são objetos raros, ainda que ela tenha sido publicada por algumas das mais importantes editoras dissonâncias críticas do seu tempo e, do mesmo modo, tenha sido colaboradora de importantes periódicos, como *O País*, do qual ela foi cronista, e *O Malho*, em que publicou textos de gêneros variados. Eis aqui os livros de sua autoria: *Nhonhô Rezende* (1918), romance publicado pela Livraria Editora Leite Ribeiro & Maurillo; *A Veranista* (1921), novela epistolar publicada por Monteiro Lobato & C. editores; *Uma aventura* (1925), contos publicados pela Cia. Gráfico-Editora Monteiro Lobato; e *Senhora condessa* (1939), romance publicado pelos Irmãos Pongetti editores. Os três primeiros foram publicados sob o pseudônimo Abel Juruá; o último, *Senhora condessa*, foi assinado com seu nome civil. Além desses, houve também uma peça de teatro, *A hora do chá*, que circulou como plaquete, e crônicas, nunca publicadas em livro (Martins, 2023, p. 359).

É curioso, mas infelizmente não surpreendente, o fato de que o primeiro livro de autoria feminina publicado pela Editora Livraria Leite Ribeiro tenha sido escrito sob um pseudônimo masculino. Apesar de Abel Juruá, nome pelo qual Iracema assinou quase todos os seus textos, ser um pseudônimo masculino, a autoria feminina desse conjunto de obras era de conhecimento de críticos e jornalistas, que nas publicações nas quais o mencionavam revelavam o nome da escritora (Duarte, 2021).

FIGURA 5 – Obituário de Iracema Guimarães Vilela (Abel Juruá), publicado no *Jornal do Brasil* de 8 de abril de 1941.

Iracema Guimarães Vilela

Conhecia-a primeiramente de leitura quando, na pleiade brilhante de escritores que faziam do *O País* o mais literário e requintado matutino da época, o nome de Abel Juruá aparecia semanalmente firmando crônicas vivas e sugestivas, onde uma delicada finura de mulher a cada linha transparecia, mau grado o disfarce masculino e desnordeador do pseudônimo.

Conheci-a, portanto, da melhor maneira que nos é dada de conhecer uma creatura: pela inteligência e pelo que do coração, mau grado seu, no que escreve, todo escritor deixa obscuramente palpar. Antes de nos conhecermos de fato, portanto, e estreitarmos essa amizade que durou cerca de vinte anos, já nos uniam afinidades de temperamento e preferências de espírito.

Abel Juruá abriu-me a intimidade de Iracema Guimarães Vilela. Filha de Luis Guimarães Junior, o poeta de quem, como todos os da minha geração, eu sabia de cor tanta e tanta linda coisa, embora não fizesse versos, possuía essa vivacidade de imaginação, esse gosto pela ficção, esta sensibilidade à beleza da imagem ou à musicalidade do ritmo que eram como a marca da sua hereditariedade intelectual. Fugindo à regra que impõe a todo literato brasileiro o classicismo do livro de versos como estréia literária, foi à prosa que esta filha e irmã de poetas fervorosamente se dedicou. Quantas vezes, em alegres discussões, naquelas longas visitas em que Iracema, com tão fidalga distinção e graça tão afável sabia receber os seus íntimos, trocávamos armas cordiais em prol da superioridade da prosa sobre a poesia e da poesia sobre a prosa. Estou a revê-la, com a bela cabeça toda branca e a espontaneidade do riso sempre jovem, naquela pequena sala da rua D. Mariana de cunho tão artístico na singeleza do seu arranjo, a falar-me de música, com a paixão da perfeita musicista que era ou a comentar comigo um

artigo, um poema, uma conferência. Com que pesar de havê-la perdido saudosamente assim a relembrar...

Nhônho Rezende, *A veranista*, *Asas partidas*, *A Senhora Condessa*, *Uma aventura* e principalmente a *Biografia de Luis Guimarães Junior*, onde a emoção filial exaltou e requintou os dotes do seu delicado talento, constituem a bagagem literária dessa fina e culta mulher de letras de tão sobranceira linha moral em meio ao cabotinismo desenfreado da época. Ficariam para ser reunidas em volumes as crônicas do *País*, do *Globo* e de *O Malho*, como fica sempre, todo um precioso espólio de inéditos: apontamentos, anotações, memórias. Iracema falava-me sempre nestas memórias, que não seriam propriamente memórias e sim impressões de viagem, encontros com personagens em destaque nas letras ou nas artes, reminiscências de vida literária em suma.

A morte implacável veio cortar todos esses projetos de publicações e de trabalho. Discretamente, com aquela reserva tão dela, onde havia a reação da sensível contra toda e qualquer intromissão do alheio no recesso de sua intimidade, Iracema partiu... Não tive a possibilidade de revê-la durante esse longo prazo de molestia e de reclusão. Guardo, portanto, dela, como sublime e vivaz impressão da sua personalidade, a recordação da sua voz ao telefone. Uma voz animada, vibrante, interessada por tudo, uma voz intacta aliada, que permanecerá chela de vida e de calor na emoção da minha lembrança.

Ao lado de Julia Lopes de Almeida, que ela tanto admirava, e de Carmen Dolores, as duas prosadoras máximas do Brasil de outrora, Iracema Guimarães Vilela permanecerá também na aureola da sua obra toda feita de equilíbrio, de finura, de alta e límpida harmonia.

Maria Eugénia Celso

Fonte: JORNAL DO BRASIL. **Iracema Guimarães Vilela**. 1941. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_06/9105. Acesso em: 19 ABR. 2025

O texto, assinado por Maria Eugénia Celso, confirma pelo testemunho contemporâneo vários pontos centrais para o resgate de Iracema Guimarães Vilela: a

cronista Abel Juruá, lida semanalmente em *O País*, era reconhecida nos meios letrados como uma voz feminina cuja “delicada finura de mulher” transparecia, apesar do pseudônimo masculino; o texto explicita a correspondência entre Abel Juruá e Iracema, desfazendo qualquer dúvida autoral. A nota ainda remete a títulos que coincidem com os levantamentos realizados por Duarte (2021) e Martins (2023) (*Nhonhô Rezende, A veranista, Asas partidas, A Senhora Condessa*, além da *Biografia de Luiz Guimarães Júnior*) e sublinha a versatilidade da escritora, capaz de transitar entre crônica, romance, conto, teatro, biografia, artigo e até intervenções para rádio/televisão emergente. Como documento de recepção, o texto de Maria Eugênia Celso evidencia que Iracema circulava numa rede de sociabilidade literária que a lia, nomeava e admirava, reforçando o argumento de que o seu apagamento posterior da história da literatura brasileira contrasta com o reconhecimento que tinha.

Engana-se quem acredita que, devido à falta de menções a Iracema Guimarães Vilela em muitos dos livros de História da Literatura brasileira e da dificuldade de acesso às suas publicações, sua carreira tenha sido despercebida por importantes editoras brasileiras do começo do século XX. Ainda de acordo com Duarte (2021):

Entre os livros que publicou estão: *Nhonhô Rezende*, em 1918 pela Livraria Editora Leite Ribeiro & Maurillo, do Rio de Janeiro; *Uma aventura*, editado pela Cia Gráfica-Editora Monteiro Lobato, de São Paulo, em 1925, que recebeu menção honrosa na categoria conto da ABL no ano seguinte; *A veranista*, interessante romance epistolar, primeiro surgido em folhetim no jornal *O país*, de fevereiro a março de 1920, depois publicado pela Cia Gráfica-Editora Monteiro Lobato, em 1921; a comédia intitulada *A hora do chá*, representada no Rio de Janeiro em 1926 e publicada em 1933; e, ainda, o romance *Asas partidas*, de 1928; a biografia de seu pai, *Luiz Guimarães Júnior*, surgida no Rio de Janeiro em 1934, pela Oficina Industrial Gráfica; e *A senhora condessa*, outro romance trazido a público pela conceituada empresa dos Irmãos Pongetti, em 1939 (Duarte, 2021, p. 337).

A produção literária de Abel Juruá revela uma riqueza significativa, especialmente quando tratamos de suas crônicas. A proposta de resgatar e analisar esses textos, por exemplo, como feito no Trabalho de Conclusão de Curso de Luana Uesler (2021), vai além de um exercício de apreciação literária: trata-se da valorização de uma produção que contribui para o entendimento de uma voz feminina que, por meio do pseudônimo masculino, insere-se criticamente no cenário artístico e intelectual de seu tempo.

Nas crônicas de Abel Juruá é possível observar um engajamento sensível e

intencional na valorização da produção artística feminina. Iracema, mesmo sob o pseudônimo masculino, parece se aproximar das mulheres que retrata, sejam elas cantoras, pintoras ou escritoras, criando vínculos simbólicos por meio de passagens que evocam, muitas vezes, encontros, lembranças e diálogos. Neste trecho (Juruá, 1916, p. 2), Juruá tece elogios a Júlia Lopes de Almeida, enquanto reflete sobre o encanto dos brasileiros com a cultura europeia:

D. Julia Lopes de Almeida espalha há muitos anos pela mocidade os florões do seu talento extraordinário e benemérito. É muito natural que a insigne artista da *Falência* e do *Cruel amor* se lembrasse de dedicar um livro às crianças, para inculcar-lhes no espírito e no coração o carinho pela árvore e pela natureza. Pois nós, que possuímos o que há de mais grandioso e belo; nós, para quem a Providência se mostrou de uma magnanimidade sem limites, como podemos descurar tais esplendores e somente extasiar-nos pelos encantos das outras terras? Na Europa, quedamo-nos embevecidos ante uma árvore tradicional, muitas vezes sem beleza alguma, ou uma cascata exígua, que, trêmula, pula de pedra em pedra, devagarinho, assustada, talvez com receio de tropeçar, e no Brasil, onde as florestas rugem e as cachoeiras irrompem em borbotões, precipitando-se com estrépitos tempestuosos, não há quem pasmе da sua rara magnificência! Por que nos privou o Eterno desse dom admirativo para com os nossos tesouros? (Juruá, 1916, p. 2).

Embora muitas de suas crônicas possam, à primeira vista, parecer ficcionais, elas conferem verossimilhança à narrativa, o que aproxima o leitor das personagens retratadas, evidenciando a intimidade e o conhecimento da autora em relação aos temas abordados. Nesse sentido, as crônicas não se restringem à descrição da aparência ou à idealização da figura feminina, mas destacam sua produção intelectual e artística, o que nos leva a considerar se essa não seria a forma encontrada por Iracema para afirmar o valor da mulher como agente criadora em sua época.

Ademais, o uso de um pseudônimo masculino, ainda que não tenha ocultado totalmente sua autoria, evidencia, por exemplo, uma das barreiras impostas às escritoras de sua época. Tal escolha diante da assinatura de seus textos, que exaltam mulheres e seus talentos é um gesto repleto de significado, não um mero artifício estilístico, pois sugere que, em um ambiente ainda profundamente marcado pelo patriarcado, o elogio vindo de uma voz masculina conferiria maior legitimidade às qualidades da mulher, como se o reconhecimento masculino fosse socialmente mais válido do que o discurso da própria autora. Essa estratégia revela, por um lado, a consciência crítica de Iracema sobre as

limitações impostas às mulheres escritoras e/ou intelectuais e, ainda, seu interessante modo de subverter tais restrições, utilizando-se da autoridade atribuída à figura masculina para ampliar o alcance e a recepção de sua mensagem.

Além desse olhar sensível voltado à figura feminina, a escritora demonstra habilidade em construir textos marcados por forte carga sensorial e emocional. Isso se evidencia em crônicas que abordam tragédias e expedições europeias (como a do Príncipe das Astúrias, publicada em *O Paiz* em 16 de março de 1916; e a de Shakleton, publicada em *O Paiz* em 14 de julho de 1916) bem como na criação do pseudônimo Juruá, por meio do qual ela se aproxima do leitor através de uma subjetividade partilhada. Apesar do viés europeu presente em diversas crônicas, a autora também dedica atenção ao Brasil, como se vê na homenagem a Júlia Lopes de Almeida, na qual ela exalta a natureza e a serenidade do país em contraste com os excessos europeus. Mesmo em textos de caráter mais informativo, como nos quais ela aborda a Paris pós-guerra, a narração em primeira pessoa revela a constante afirmação de sua voz autoral.

Diante desse conjunto, vale a pena mencionar que a publicação integral de suas crônicas justificar-se-ia não apenas como forma de preservação histórica da literatura de autoria feminina, mas também como uma oportunidade para aprofundar os estudos sobre a representação das mulheres e das figuras ilustres das artes e letras naquele Brasil. Nesse sentido, devido à pouca ou nenhuma menção ou análise sobre os textos da autora, o resgate dos textos de Iracema Guimarães Vilela é fundamental para o reconhecimento de sua contribuição à literatura brasileira.

Com isso em mente, seguimos para a análise de *Nhonhô Rezende*, explorando como o romance representa a experiência feminina durante da modernidade, conforme discutida por Marshall Berman e Rita Felski.

2.2 Nhonhô Rezende

Nhonhô Rezende, de 1918, foi o primeiro romance de autoria feminina publicado pela Editora Livraria Leite Ribeiro. Foi, também, a primeira obra publicada por Iracema Guimarães Vilela, que, com o mesmo pseudônimo, assinava crônicas no jornal *O Paiz* desde 1916. Apesar de o título do romance se referir a um personagem masculino, é em torno dos pensamentos e sentimentos do núcleo de personagens femininas, muito bem

construídas pela escritora, que o romance se desenvolve, revelando ao leitor os medos, anseios, desejos e desafios enfrentados por elas em meio ao turbilhão trazido pela modernidade. Em *Nhonhô Rezende*, Iracema Guimarães Vilela constrói um painel expressivo da condição feminina na sociedade brasileira da Primeira República, evidenciando os limites impostos às mulheres e, ao mesmo tempo, suas possibilidades de agência em um contexto marcado por transformações sociais e culturais.

A obra apresenta um conjunto de personagens femininas cujas trajetórias revelam diferentes experiências de inserção social e de subjetivação: o casamento como mecanismo central de ascensão ou manutenção do status; a vida doméstica enquanto espaço normativo que define identidades de gênero; e as brechas proporcionadas pela educação e pela sociabilidade urbana, que oferecem possibilidades, ainda que restritas, de agência e participação cultural. Um conjunto que possibilita uma leitura das tensões entre feminilidade e cidadania. No entanto, é importante observar que, devido à época na qual o romance se desenvolve, começo do século XX, para as mulheres retratadas na obra o direito à cidadania ainda é negado ou limitado. Como sublinha Carvalho (2022), a única mobilização popular de destaque voltada à ampliação da participação eleitoral antes de 1930 foi justamente o movimento pelo voto das mulheres, cujo êxito posterior abriu caminho para o reconhecimento formal de seus direitos civis e políticos. Assim, ao analisarmos *Nhonhô Rezende*, nos interessa observar de que maneira as personagens femininas lidavam com tais restrições: resistindo, transgredindo ou se submetendo aos limites impostos à mulher no início do século XX.

Nesse sentido, ao entrelaçar a leitura desse romance com as reflexões de Berman (2007) e Felski (1995) é possível aprofundar a análise das personagens femininas à luz das contradições da modernidade e de sua inscrição de gênero. Nair, por exemplo, uma das principais personagens, é uma mulher casada que vive em Teresópolis com seu marido, Antonico, e a filha pequena do casal. Do seu comportamento recatado e de esposa tradicional decorrem o respeito e a admiração dos outros moradores da cidade de Teresópolis. Contudo, Nair carrega o sentimento de culpa por ter vivido um romance, ainda desconhecido pela maioria dos outros personagens, com Nestor Rezende, ou Nhonhô Rezende, como também era conhecido. Um relacionamento visto por ela como uma “mancha” na sua história.

Nhonhô assume um papel de homem moderno e galanteador, cultivando relações

amorosas de maneira leviana, guiado por interesses sociais e financeiros que se confirmam durante a narrativa. Seu envolvimento com Nair, ainda adolescente à época, revela-se um jogo de sedução descompromissado, motivado mais pela vaidade e pela necessidade de afirmação masculina do que por qualquer sentimento genuíno. Nair nutria expectativas afetivas reais em relação ao pretendente, que as alimentava prometendo a ela um casamento, o que tornou a ruptura ainda mais dolorosa. O ápice de desilusão ocorre quando o término se dá por meio de uma carta, um gesto que revela o desprezo e a frieza do personagem diante dos sentimentos da jovem. Ao contrário de seu “marido tão bom, honesto e generoso, Antonico” (idem, p. 8), Nestor é apresentado pela narrativa como “aquele insinuante e pérfido Nhonhô” (idem, p. 9), um homem galanteador e interesseiro cuja má índole, colocada em dúvida de início, é comprovada no decorrer da história.

Embora enfoquemos na análise das personagens, é importante destacar que o enredo é conduzido em dois espaços: Teresópolis, cidade interiorana habitada por pessoas simples, fazendeiros, comerciantes, um padre, um sacristão e um juiz; e Rio de Janeiro, capital nacional durante a época do enredo, representada por personagens aristocráticos e burgueses que acompanham a moda e a cultura europeias, em especial a francesa. A circulação dos personagens nos dois cenários permite identificar elementos que remetem à modernidade tal qual caracterizada por Berman (2007): se, de acordo com o autor (2007, p. 17), “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos”, a modernidade está presente em um dos primeiros diálogos entre Antonico e Nair, ou Iaiá, como também é chamada carinhosamente pelos mais próximos uma das principais personagens do romance:

[...] A sociedade não me preocupa, tampouco ambiciono as honras de uma posição elevada ou brilhante, mas possuo essa ventura que nem todos conhecem: o sossego, a paz de espírito, e dentro da minha alma julgo que circula um pouco de seiva destas terras benditas.

E, a um sorriso dela, continuou com ardor:

— Há em mim um misto de civilizado e de selvagem, reconheço. prefiro a companhia dos animais à dos homens. Até adoro o capim; o seu cheiro entranha-se na minha alma e aspiro-o com as narinas bem abertas.

— Estou convencida, Antonico, de que a vida da cidade não lhe conviria...

— Não a tolero, como não suporto essas festas sociais, recepções e bailes resplandecentes de luzes e decotes. Só me agradam o lustre admirável dos astros e os ombros nus das ninfas protetoras do meu milharal. E afirmo-lhe, Iaiá, nós é que verdadeiramente sabemos gozar a vida, sempre

em contato com a natureza, investigando-lhe os mistérios e observando-lhe as transformações! A ideia da morte mesmo não nos aterra! Parece-me que só morreremos para descansar um pouco... e quando quisermos. **Quem no Rio conhece quando se podam as árvores, se plantam legumes e se colhem sementes para novas plantações? Ninguém. De resto, nas grandes capitais, nada se sabe ao certo.** Quando nos queremos informar se a lua está em crescente, recorremos à folhinha, quando chove ou faz sol, procedemos da mesma maneira. Não há tempo para o êxtase perante uma noite de luar! Apenas se diz a um amigo que passa de corrida “A noite está bonita, hein?”. E alcança-se o bonde depressa, para não perder o espetáculo. A gente, na roça, sai para a estrada, e embebe a vista no firmamento que nos inunda com a sua luz maravilhosa. Olha-se para as mãos, para o rosto, para o cabelo, para os montes, para as casas... tudo é branco, até a nossa alma! (Juruá, 1918, p. 16, grifo nosso)

No trecho citado, o que se apresenta como diálogo entre Iaiá e Antonico rapidamente se revela um monólogo: é o marido quem fala “com ardor”, expõe sua autodefinição entre o “civilizado” e o “selvagem”, celebra a roça contra a cidade e filosofa sobre vida e morte, enquanto à esposa cabem sorrisos, um comentário breve e confirmações que apenas mantêm a fala masculina em curso. Esse desnível de participação verbal projeta na cena conjugal uma hierarquia de gênero: a voz masculina ocupa o espaço público do discurso, a feminina permanece em registro de gesto, escuta e assentimento. Ao deixar Iaiá nas sombras, presente, mas quase inaudível, este trecho do romance dramatiza como o matrimônio poderia ser também um dispositivo de silenciamento para a mulher, ponto importante sobre a nossa reflexão a respeito das formas limitadas de inserção social daquelas mulheres.

A resposta de Nair, “Estou convencida, Antonico, de que a vida da cidade não lhe conviria...”, à afirmação do marido “posso essa ventura que bem todos conhecem: o sossego, a paz de espírito, e dentro da minha alma julgo que circula um pouco de seiva destas terras benditas” caracteriza a opinião do personagem de que a vida no campo é mais tranquila em comparação à vida na cidade, ou seja, um escape em meio ao turbilhão trazido pela modernidade das grandes metrópoles. O termo destacado na citação representa a ideia marxista de Berman de que, em um cenário moderno e capitalista, *tudo que é sólido desmancha pelo ar*. Em outras palavras, tradições e saberes que normalmente seriam transmitidos de geração em geração — como o conhecimento sobre as podas das árvores e os métodos de cultivo de legumes — perdem, na opinião do personagem masculino, a garantia de sua continuidade em ambientes urbanos e modernos como o Rio de Janeiro. Esse é um dos fatores que leva o casal a decidir se mudar para Teresópolis.

Nesse contexto, em *Nhonhô Rezende*, ao mesmo tempo em que boa parte da alta sociedade do Rio de Janeiro deseja acompanhar as mudanças advindas da modernidade, Nair é uma personagem que simboliza a resistência a esse processo. O início do romance é marcado pelas suas recordações sobre o passado. Por meio dessas memórias, o primeiro capítulo sugere ao leitor os motivos pelos quais Nair escolheu se casar com Antonico e, conseqüentemente, não viver em meio ao turbilhão da vida moderna. O primeiro deles é a desestrutura financeira de sua mãe, Dona Cocota, que se sacrificou para educar a ela e a sua irmã, Stella, dez anos mais nova:

Aos poucos, e numa ternura demorada, o seu pensamento poisou-se na imagem da mãe, toda dedicação e carinhos, que, sem desfalecimentos nem hesitações, lhe consagrara a viuvez ainda viçosa e bela, desfazendo-se em seu proveito de tudo que possuía, até mesmo da mesquinha pensão, legada pelo austero desembargador, a fim de a não privar dos professores escolhidos que a sua educação exigia. [...] Esse excesso de zelo maternal compreendia-se perfeitamente, porque Stella, a sua única irmã, fora desde pequena entregue aos cuidados de uma tia, D. Guilhermina de Albuquerque, senhora milionária e bondosíssima que a reclamava insistentemente com direitos de madrinha extremosa (Juruá, 1918, p. 6).

É importante ressaltar, neste contexto, as observações de Felski (1995) sobre as diferentes conseqüências da modernidade na vida de homens e mulheres: enquanto torna-se o homem o símbolo da vida moderna e capitalista, as formas de sustento e trabalho de mulheres do fim do século XIX e começo do XX permanecem, se não as mesmas, muito similares. Apesar do ambiente moderno das grandes metrópoles, que arrastava a tudo e a todos, como vimos com Berman (2007), as profissões às quais mulheres podiam se dedicar permaneciam limitadas a um conjunto de cenários muitas vezes restrito ao ambiente doméstico e escolar, quando não àqueles nos quais as profissões eram tidas como pouco ou não dignas à mulher, o que as levava a buscar por um casamento que proporcionasse, principalmente, segurança financeira e moral.

A perspectiva de Felski (1995) amplia esse olhar ao problematizar como a modernidade, frequentemente narrada como uma experiência universal, foi historicamente modelada por experiências masculinas e eurocentradas ou, no caso brasileiro, centrada na capital, o Rio de Janeiro, tão influenciada pelas modas europeias. A autora demonstra que o ingresso das mulheres na modernidade ocorre de forma desigual, marcada por exclusões, estigmas e reconfigurações da subjetividade. Para Felski (1995), a modernidade não

destruiu as estruturas tradicionais de gênero, uma visão que contrasta com a perspectiva de Berman (2007), para quem a modernidade é um turbilhão, uma dicotomia entre o encantamento e a destruição.

Assim, com base nas reflexões de Felski (1995), é possível observar que, no contexto brasileiro, tanto para mulheres quanto para homens — beneficiados social e financeiramente pelo casamento, seja pelo recebimento do dote, seja pela figura da esposa como administradora da vida doméstica — essa convenção social se manteve, mesmo no auge da modernidade, ancorada em papéis de gênero já profundamente enraizados. Como identificaremos no decorrer da análise, as personagens de *Nhonhô Rezende* exemplificam essas ambiguidades: algumas são modernas em seus desejos, reflexões e conflitos, mas permanecem vinculadas a uma “cidadania” precária e relativa, e a uma subjetividade mediada por laços afetivos e familiares.

À vista disso, Nair representa um modelo tradicional de feminilidade: é esposa, mãe e figura respeitada na cidade de Teresópolis. No entanto, seu envolvimento passado com Nestor marca uma ruptura com o ideal de pureza e submissão que se espera dela. A culpa que carrega, silenciosamente, evidencia o peso das normas morais sobre as mulheres, mesmo quando essas têm trajetórias que poderiam ser lidas como "reabilitadas" pelo casamento e pela maternidade. Nair, portanto, simboliza a mulher que tenta reconciliar os valores tradicionais com a lembrança de um passado que sua memória insiste em manter latente. Sua cidadania é restrita ao âmbito doméstico e emocional: ela é respeitada enquanto esposa fiel, mas seu passado a mantém presa a um silenciamento que impede sua plena agência. É a imagem da modernidade fragmentada, onde tudo parece se mover, mas algumas estruturas continuam pesadas e inalteradas, em especial no que tange às experiências femininas, como pontua Felski (1995).

Apresentada ao leitor apenas por meio das memórias de Nair, a personagem de Dona Cocota renunciou à convivência com a filha mais nova, Stella, e destinou parte de sua única fonte de renda aos estudos da filha mais velha, Nair, com o objetivo de educá-las segundo os padrões de sua época, ou seja, com a intenção de garantir a elas uma educação que proporcionasse um futuro digno, o que muito provavelmente envolvia a busca por um bom casamento, já que esta era ainda a melhor forma, para a maioria das mulheres, de possuir um futuro mais estável e confortável:

A mãe beijava-a, acariciando-lhe os longos cachos escuros, as lindas faces morenas, as finas mãos aristocráticas... Era em vão: Stella esquivava-se, contrafeita, e o seu arzinho assustado somente a deixava quando a sombria figura materna desaparecia da sua presença. Ao princípio, tão brusca separação lhes fora dolorosa, uma saudade mesclada de arrependimento pairava naquele ambiente pesado, mas quando D. Cocota viu a filha a residir em palácios, ostentando um luxo de princesa, abençoou a coragem que tivera num momento de angustiosa resolução (Juruá, 1918, p. 7).

A decisão de afastar-se de uma filha e investir recursos escassos na educação da outra é narrada como um ato doloroso, mas legitimado retrospectivamente pela recompensa simbólica e material (luxo, distinção) obtida no futuro. Desse modo, o texto dramatiza a lógica segundo a qual a educação feminina é instrumentalizada para converter-se em maiores chances de se casar, não em autonomia. Ao ser filtrada exclusivamente pela memória de Nair, a cena adquire dupla função: constrói uma justificativa moral para a ruptura familiar, transformando uma perda afetiva em gesto prudencial; produz contraste entre trajetórias femininas diferenciadas por classe, cuidado recebido e expectativa de “colocação” social. Assim, a narrativa inscreve a maternidade, mesmo que de maneira quase sutil, num campo de possibilidades estreito, onde renúncia e cálculo convivem, iluminando mecanismos de reprodução de desigualdades e antecipando o apagamento ou a marginalização de mulheres fora do circuito de legitimação.

Foi durante a adolescência, enquanto Stella fora criada por D. Guilhermina, que Nair viveu o romance com Nestor Rezende, ou Nhonhô Rezende, apelido do personagem que dá nome ao livro. Ao revisitar essa memória, Nair expressa não apenas a mágoa por ter sido preterida, mas também a vergonha e o sofrimento de ter sido usada como entretenimento por alguém que nunca cogitou um futuro ao seu lado, dada sua condição social:

Uma manhã, aproveitando enganosas melhoras da viúva, releu ainda a carta de Nestor, e como estava mais calma, sentiu-se enojada com aquelas frases traiçoeiras que tanto a haviam sensibilizado. Resolveu não lhe responder, manifestando-lhe desprezo com o seu silêncio. Ele não merecia mais nada; achou-o indigno, desapiedado para com a sua inexperiente juventude, forjando expressões literárias com o único intuito de disfarçar a ânsia que tinha em libertar-se dela. Esta tremenda decepção prostou-a ainda mais e concorreu para o abatimento em que ficou com a morte da mãe, um mês mais tarde. Desesperada pelo desaparecimento de sua inigualável amiga, Nair, que fora viver com a tia Guilhermina, encerrou-se no seu quarto, como numa cela, não saindo nunca, não vendo ninguém, inteiramente entregue às suas pungentes recordações. **Livre pensadora**, não buscava na religião

o conforto de que necessitava, recusando-se mesmo a frequentar igrejas e ajoelhar-se nos confessionários [...] (Juruá, 1918, p. 10, grifo nosso).

Por se isolar de tudo e todos, Nair encontra, apenas dois anos mais tarde, o conforto e a segurança de um relacionamento com Antonico, com quem compartilha o amor à natureza. Contudo, a análise dessas lembranças durante os primeiros capítulos, os quais apresentam Nair ao leitor, demonstra como as estruturas de classe e gênero atravessam profundamente a constituição subjetiva da personagem, marcando sua trajetória afetiva com uma ferida aparentemente duradoura, mesmo que em seu presente ela demonstre afeição por Antonico.

A análise da trajetória de Nair sob a perspectiva de Felski (1995) revela que, embora a personagem busque no relacionamento com Antonico uma forma de segurança e reconexão afetiva, sua subjetividade permanece profundamente atravessada pelas estruturas de classe e gênero. O isolamento que antecede esse novo vínculo amoroso, bem como as marcas deixadas por sua experiência anterior, evidencia que as relações interpessoais na modernidade não se dão em um terreno neutro ou livre, mas são mediadas por hierarquias sociais que configuram feridas duradouras na constituição do eu feminino. Assim, mesmo no presente, quando Nair compartilha com Antonico uma afinidade pelo amor à natureza, seu percurso afetivo ainda carrega as cicatrizes de um processo de formação sujeito a exclusões e estigmatizações que, como aponta Felski (1995), moldam de forma desigual a experiência das mulheres na modernidade.

Antes livre pensadora, após o casamento Nair demonstra ser uma mulher religiosa e à vida doméstica, uma mudança que pode ser lida como uma forma de autopreservação diante das restrições impostas às mulheres de sua época, uma tentativa de reinscrição social que lhe devolva respeito e pertencimento, mesmo que ao custo do apagamento de partes importantes de sua história. O gesto de silenciar o passado e assumir uma postura resignada diante do presente evidencia a complexa negociação que a personagem realiza entre desejo e conformidade, entre memória e esquecimento, compondo um retrato denso da subjetividade feminina na modernidade de que falam Berman (2007) e Felski (1995).

A negociação entre desejo e conformidade se intensifica quando Stella, sua irmã mais nova, apresenta-se como um espelho da história de Nair. Ao se apaixonar por Nestor, sem saber do relacionamento que ele teve com a irmã, Stella encarna a inocência e a

vulnerabilidade das jovens mulheres no jogo social do casamento. Mesmo apreensiva com a situação de Stella, o medo do julgamento impede Nair de revelar os fatos que a conectam a Nestor, limitando-se apenas a concordar com as vagas lembranças de amizade, mencionadas pela irmã de Nestor, Clotilde, durante a visita deles à casa de Nair.

O silêncio, portanto, não é uma escolha pessoal, mas uma adaptação estratégica a um contexto que exige das mulheres conformidade às normas e expectativas de conduta praticamente impostas naquele período, ainda conservadoras mesmo que durante a modernidade que, para Berman (2007) teria supostamente arrastado a tudo e a todos. Tal decisão revela a tensão central entre o desejo de preservação da própria imagem social e a necessidade de proteger sua irmã dessa relação dolorosa, marcada por relações de poder e desigualdade:

Stella declarou-se contentíssima; achara Clotilde muito gentil, os moços muito amáveis, e os seus olhos se alargaram com o intenso contentamento. Antonico, que até aí escutara em silêncio, pediu explicações sobre essa família desconhecida.

A mulher tomou logo a palavra, e num segundo descreveu aquela amizade de vizinhos, interrompida pela morte da mãe.

— Não vejo inconveniente algum em reatarmos relações — disse ele com naturalidade.

Uma contração de aborrecimento se desenhava nos lábios dela, que teve ímpetos de confessar ao marido, mesmo defronte a irmã, todo o seu idílio com Nhonhô.

Seria correto e decente admiti-lo em sua casa, provocar talvez uma forte simpatia entre ele e Stella, depois de tudo que com ela sucedera? Ora lhe parecia necessário abrir-se em confidências, ora se achava pueril em recordar uma passagem tão insignificante e que não deixara o menor vestígio.

Preferiu calar-se, a fim de não perturbar a sua tranquilidade, mas resolveu recebê-los com a mais cerimoniosa polidez, para afastar sobretudo Clotilde da sua intimidade (Juruá, 1918, p. 19).

A perspectiva de Felski (1995) ilumina melhor a dinâmica vivida por Nair e Stella, pois o processo de formação subjetiva das mulheres durante a modernidade envolve uma constante negociação entre a autenticidade do desejo e as pressões externas que buscam restringir suas liberdades, levando-as muitas vezes ao silenciamento de suas próprias histórias. A repetição do ciclo (Nestor tratando Stella da mesma forma que tratou Nair) aponta para aquela estrutura patriarcal que se renovaria, perpetuando a dominação masculina e a consequente desilusão feminina.

É importante observar que o personagem de Nestor sempre se apresenta de forma a demonstrar ser mais do que realmente é (mais rico, mais culto, mais sofisticado), criando uma imagem idealizada que atrai Stella, mas que também esconde suas limitações e imperfeições. O narrador onisciente evidencia a hipocrisia do rapaz e de sua irmã, explicitando o que é pose e fingimento, além de desqualificar a suposta erudição do rapaz:

Nestor, como se fosse alheio às reminiscências do passado, fingia não ouvir o que a irmã dizia, fitando o colar de Stella e discorrendo com pedantismo sobre a literatura estrangeira, declarando desprezar as obras nacionais como pouco dignas de sua atenção (Juruá, 1918, p. 36).

Em contraste com o narrador onisciente, a percepção da ingênua Stella não ultrapassa a epiderme do rapaz, dedica-se apenas a observar sua aparência:

Ela [Stella] examinava-o muito, achando-o interessante e esbelto no seu correto fraque cinzento. A gravata cor de vinho, onde um belo rubi cintilava com fulgores de chama viva, e o cabelo preto, lúcido, embebido em óleo, com a risca apartada ao lado numa irrepreensível elegância, o bigode basto, recendente a brilhantina, e exageradamente arqueado nas guias, davam-lhe um ar enfatuado e petulante que a atraía e encantava. Reparou-lhe nas mãos bem tratadas, nos sapatos envernizados com esmero. Era um belo rapaz, não restava dúvida, um belo rapaz! (idem, p. 39).

O excerto acima vem posto logo depois de um diálogo em que Nestor, para exemplificar sua própria excentricidade, informa que às vezes tomava café com sal. O aparente humor (ou o ridículo) da afirmação não é percebido pela moça apaixonada.

Stella, nesse cenário, é a jovem mulher que ainda crê no amor romântico e no casamento, encantada pelo conjunto que Nestor apresenta: a imagem idealizada de homem que parece atender aos seus desejos e fantasias. Seu interesse por ele está profundamente ligado a essa visão romântica, onde o amor surge como uma promessa de felicidade e realização:

Stella ficara deslumbrada com Nestor! Desde aquela noite não pensava senão nele, não sonhava senão com ele. Como falava bem e que instruído era! E as argentinas tão elogiadas por todos pela sua formosura, eram tratadas por ele com tanto desprezo! Só, no seu quartinho singelo, empregava horas a meditar na sua linda figura, e em todas as suas frases e gestos cadenciados. Sentou-se para começar uma carta para Dinorah, a filha de sua madrinha, a sua prima e melhor amiga [...] Dinorah compreendia-a; tinham os mesmos gostos, a mesma educação. Viviam juntas desde a idade de três anos, e eram como irmãs, mas irmãs que se

estremecem. Stella não achava encantos na vida longe dela, e nos insípidos meses que arrastava em Teresópolis – para satisfazer os pedidos de Nair – escrevia-lhe quase diariamente longas cartas minuciosas (Juruá, 1918, p. 41).

A ingenuidade de Stella é atestada também pela sua percepção seletiva. Alfredo, que conhecera minimamente Nestor, mencionara sua mudança repentina de opinião quanto à beleza das argentinas, que ele mesmo propagandeara, no passado (p. 38). Stella, por sua vez, admira a nova opinião do rapaz, porque nela percebe apenas o elogio dirigido a si.

Nesse contexto, a segurança financeira que ele representa passa a ser um elemento secundário, pois o que realmente a cativa é a ilusão do romance e da perfeição que ele projeta aos olhos de alguém como Stella, que admira suas características de homem moderno. A motivação de Stella está, assim, mais ligada ao encantamento que ela sente por Nestor do que a qualquer cálculo prático ou estratégico. Ele encara traços de um sujeito moderno através da fala sedutora, da promessa de liberdade, do afastamento dos comportamentos conservadores mais explícitos, revelando uma construção farsesca no decorrer da narrativa, pois seus indícios de compromisso e sedução desolarão outras duas personagens femininas, Stella e Dinorah. Com base na teoria de Berman (2007) e sua perspectiva da experiência masculina frente à modernidade, Nhonhô é um personagem que representa a experimentação de um mundo que está em constante transformação.

Com base na teoria de Felski (1995), o contexto de Stella trata da inscrição da mulher em perspectiva romanesca, onde o amor é a promessa de pertencimento à modernidade, mas também sua armadilha. Nesse sentido, a idealização que Stella faz de Nestor, e sua consequente admiração, tornam-se uma forma de inserção àquele mundo no qual ela quer ser desejada, mesmo que para isso precise agir de modo lógico:

Tornou a levantar-se, irritada consigo e com os outros, mas tinha os ouvidos repletos daquele tropel de animais, e vinham-lhe à mente as visões fascinadoras da Idade Média, quando os cavaleiros galopavam em frente às janelas ogivais dos castelos das suas damas, gentis e apaixonadas, tremulando ao vento a pluma branca do chapéu de veludo! Deveria ter nascido nessa época de menestréis e de bardos, em que não se admitia o amor sem a glória, nem a glória sem amor! Como invejava o caráter pausado da irmã! Teria sido ela sempre assim? Aquela fronte serena era como um rio sagrado, no qual a mais doce vaga não fazia encrespar a superfície acetinada! Tudo no seu semblante era repisado e nobre! Se ela pudesse

imitá-la, como seria feliz! Um dia casaria, por amor, sim, mas um amor sossegado que lembrasse a pomba arrulhando num ninho de penas, escondido em arvoredos ridentes. Ela, porém, viera ao mundo para sofrer e inspirar paixões exaltadas e romanescas! Se vivesse naquelas eras, visse os homens se baterem com ardor para alcançar dos seus lábios nacarados uma palavra de esperança? Nascera para grandes feitos! Sentia palpitar dentro de si um coração indomável, e agitar-se como fera enjaulada uma imaginação incandescente! O século era, entretanto, desgraçadamente prosaico e material, e ela estava coagida, pela advertência imperiosa da razão, a sufocar-lhe os ímpetos, a tolher-lhe os voos idealistas. E via-se já no futuro, enterrada numa esgarçada poltrona de remagens, com o Jornal caído sobre o regaço, aberto nas folhas dos anúncios, ou então nas noites de inverno, embrulhada num largo xale de casimira a remendar as meias do marido entre repetidos bocejos de enfastiada. Assim é a vida! – pensou com melancólico despeito – vibra-se, ama-se, sofre-se, para tudo ficar sepultado num velho pé de meia crivado de remendos! E aí do que se arredar desse trilho sensato, porque verá logo o mundo ameaçá-lo com espadas inclementes e línguas de fogo! (Juruá, 1918, p. 43-44).

Em contraste, Nair, que carrega uma visão mais pragmática e estável do casamento, reflete “[eu] quisera um marido inteligente, honesto e bom, cujo braço forte a amparasse no caminho da vida” (Juruá, 1918, p. 82). Uma perspectiva na qual, portanto, o casamento não é apenas uma expressão do desejo amoroso, embora este ocupe lugar central, mas sobretudo uma estratégia de amparo e estabilidade frente às incertezas da própria existência feminina, derivada da falta de direitos da mulher. Em suma, as diferentes concepções de amor e casamento de Stella e Nair representam, assim, diferentes modos de vivenciar a modernidade, onde as estruturas tradicionais de gênero não são simplesmente destruídas, como aponta Felski (1995).

Nesse contexto, outra personagem que corrobora para a dicotomia entre interesse financeiro e casamento é Dinorah, prima rica criada com Stella, sua melhor amiga e que representa a jovem mulher burguesa, já que está inserida em um contexto de maior conforto econômico. Apesar de igualmente exposta às artimanhas masculinas, Dinorah vive um cenário diferente da prima:

De dia para dia, mais duvido de tudo e de todos, só creio em ti [Stella] e sinto tua falta, como se da tua presença me chegasse a esperança e a vida. Ando triste... por quê? Sou rica; tenho metade do teu coração, minha mãe me adora, meu irmão é louco por mim, nada me falta, no entanto, considero-me infeliz. Qual é a causa estranha desta melancolia eterna que traz o desespero à minha alma? Fui pedida em casamento pelo Dr. Ernesto de Passos, ao qual respondi negativamente. O meu pretendente tem um sorriso enigmático, e uma voz metálica que me fere os ouvidos como um gume de

aço. Detesto-o, pois sinto que vem atraído pelo meu dote. Já é incômodo ser-se rica! Todos gracejam do meu ceticismo, e afirmam que estou à espera do príncipe do país dos sonhos, talvez um Lohengrin ou nababo. Nem mesma sei... (Juruá, 1918, p. 181)

Dinorah, ainda que protegida por sua posição social, não é igualmente vulnerável à lógica patriarcal que instrumentaliza o casamento como meio de mobilidade e controle financeiro, pois ela busca o amor, não uma estabilidade financeira. A performance da feminilidade em Dinorah é marcada por modos de ser socialmente aceitáveis, que conciliam graça, decoro e domesticidade. Na primeira metade do romance, a amizade fraterna entre Dinorah e Stella é reafirmada frequentemente pelas personagens como algo indissolúvel. Enquanto permanece em Teresópolis Stella narra à prima, através de cartas, as investidas de Nestor e suas expectativas romanescas de casar-se com ele, sem imaginar que, com a ajuda da irmã, Clotilde, Nhonhô pretenderia se casar com Dinorah, com um interesse nitidamente financeiro.

As investidas de Nestor em Dinorah, enquanto mantinha também um jogo de sedução com Stella, revelam uma lógica relacional atravessada por interesses econômicos e vaidade, na qual os afetos são mobilizados de forma estratégica. Apontada por Berman (2007), a ambivalência entre o desejo por vínculos autênticos e as exigências do mundo moderno, recorrente nas experiências modernas masculinas, é expressa com nitidez no seguinte trecho do romance:

Dinorah recebeu outra carta de Nestor, que a desnorteou completamente por ele suplicar-lhe para estar na tarde seguinte no caramanchão de rosas brancas, aos fundos do jardim, afirmando-lhe que se mataria se ela não comparecesse. Sabendo por Stella que entre elas perdurava a mesma enorme frieza, ele queria empregar os maiores esforços para atraí-la definitivamente para si, empreendendo essa arriscada tentativa enquanto as duas primas não se falavam. Dinorah ficou apatetada, lendo e relendo a carta inúmeras vezes numa indecisão desesperadora. Pensou em prostrar-se aos pés de Stella, declarar-lhe a sua imensa culpa, mas tolheu-a um sentimento estranho que até aí não se definira. Refletiu, consultou-se. Seria amor, mas amor verdadeiro? Não era plausível — pensou. O que a sensibilizara fora decerto o lado romanesco da aventura, mas, desde que esta se ia complicando, ficaria alerta para não se deixar cair na armadilha. Abriu a porta do quarto, decidida a contar tudo a Stella, mas de novo parou. E se esta lhe perguntasse se amava Nestor, o que lhe responderia? Veio-lhe um assomo de raiva, convencida que o destino tecera aquele enredo como cilada à tranquilidade do seu coração. Confessar que o amava? Mas se não amava? Sentou-se para o dissuadir, quando uma imensa piedade pelo pobre rapaz, que queria acabar com a vida, imobilizou-lhe a pena que

traçara as primeiras linhas desenganadoras. A sombra dele iria persegui-la num encarniçamento implacável! Morto na força da mocidade e com um futuro resplandecente de promessas! Poderia Deus perdoar-lhe tão monstruoso crime? (Juruá, 1918, p. 343-4)

O trecho citado evidencia como a manipulação de Nestor se sustenta na desarticulação do diálogo entre Dinorah e Stella, minando a solidariedade que a narrativa inicialmente anuncia. Embora haja redes afetivas (a amizade, a escrita epistolar e a confidência) como formas legítimas de experiência feminina, o romance tensiona essa perspectiva ao mostrar como tais vínculos são facilmente atravessados por silêncios, mal-entendidos e convenções que dificultam a comunicação clara entre mulheres. É apenas com a chegada de uma personagem que encarna uma postura mais crítica e desnaturalizada das normas de gênero, Ritinha, que os equívocos são desfeitos e a amizade recupera seu potencial transformador. Nesse sentido, o romance não apenas expõe a lógica instrumental das relações masculinas, mas também problematiza o senso comum aos homens daquele período sobre os limites da capacidade daquelas mulheres de agir, tomar decisões e influenciar sua própria vida e o ambiente ao seu redor, quando essas relações não são acompanhadas de reflexão e diálogo. Esse movimento parece ecoar a atuação da própria autora que, como vimos, enquanto cronista era conhecida por exaltar a presença e a inteligência das mulheres nas artes e na vida pública. Essa valorização, embora filtrada pela estrutura narrativa do romance, se manifesta no gesto final de reconciliação entre as personagens femininas e no fracasso dos planos de Nestor.

Ritinha destaca-se como figura disruptiva, pois ela provoca os principais momentos de reflexão coletiva, principalmente entre as mulheres:

Ritinha Alvarenga fizera vinte e dois anos, e era tida como uma das moças mais inteligentes da sociedade, que temia as suas observações de um espírito sutil, muito mordaz. Era alta, esguia, de tez morena e sedosos cabelos ondedos. Vestia-se em Paris e, das suas repetidas estadas na Europa, ficara-lhe o hábito de sair diariamente com uma governanta inglesa, Miss Lesly, pobre mulher de aspecto soturno, que a distraía pelo seu modo acabrunhado, muito infeliz. Ritinha gostava imenso das duas primas, principalmente de Stella por quem nutria verdadeiro entusiasmo (Juruá, 1918, p. 247).

Diferente das outras personagens femininas da narrativa, Ritinha personifica o ápice da experiência moderna feminina: o feminismo. Infiltrando-se nas discussões políticas, ela

não se intimida por ser uma mulher entre os homens, emite opiniões, as defende e legitima suas ambições. Em um dos jantares oferecidos pela sua tia, ela afirma:

— Meus senhores, resolvi dedicar-me à causa santa da **emancipação feminina!** Para longe o amor e os sentimentos afetivos! Sou a mulher moderna, não admito peias ao grandioso desenvolvimento de **ideias do futuro**. Vinde refugiar-vos sob a égide da independência! A todos agasalharei com carinho. O progresso está conosco: façamos dessa pátria entorpecida uma Nova York aperfeiçoada! — e, por entre os risos dos ouvintes, alongando o braço para o prato de cristal: — A fim de amontoarmos forças para a luta, assaltaremos os doces, de preferência “os casadinhos” (Juruá, 1918, p. 253, grifo nosso).

Sua presença marca uma tentativa de ruptura com os valores tradicionais e uma adesão parcial à modernidade, não aquela excludente das instituições, mas a que se expressa nos modos de estar no mundo. Ela circula, opina, ensina e influencia, encarnando, assim, a figura da mulher moderna, porém marginal, pois não está no papel de mãe e esposa que socialmente lhe convém de acordo com as estruturas de gênero. Como discutido por Felski (1995), a mulher moderna que está presente nos espaços públicos raramente é acolhida como parte legítima do corpo social. Ainda que mais consciente, Ritinha também encontra barreiras: não é plenamente aceita, nem isenta de julgamento. Sua autonomia intelectual é lida como afronta:

Em suma, minhas caras, embora eu, por solidariedade, apregoe as maravilhosas virtudes femininas, sou a primeira a duvidar delas. Mamãe diz que só sirvo para uso externo, pois a minha palavra nada vale, por ser a de um verdadeiro catavento. De fato, às vezes sinto-me tão humilhada com o que praticam as minhas semelhantes, que de bom grado me demitiria do meu sexo. No entanto, faço o possível para participar da filosofia de Sêneca. “A fim de te não irritares contra um só indivíduo” — aconselhava ele — “sê indulgente com a humanidade inteira”. [...]

— Você é independente demais, Ritinha – voltou Dinorah —, a baronesa e mamãe têm razão. O papel da mulher deve ser mais insignificante e apagado.

— Minha cara, é tarde para me modificar. Às vossas admoestações só posso responder como Lord Byron, quando o chamavam de coxo: “I am born so”. Todavia, concordo se dizem que Mário devia ser a mulher e eu o homem; tenho mais personalidade. (Juruá, 1918, p. 248-9).

Ritinha encarna, assim, um comportamento que emerge no Brasil nas primeiras

décadas do século XX¹⁷ (Pinto, 2023), em consonância com os debates sobre modernização dos costumes e o papel da mulher na sociedade. Cosmopolita, irônica e intelectualmente articulada, ela representa a figura da "nova mulher", desafiando os papéis tradicionais da feminilidade burguesa e ocupando espaços discursivos historicamente masculinos. No entanto, sua atuação é marcada por ambivalências: embora proclame um feminismo vibrante e irônico, “assaltaremos os doces”, sua postura pode ser lida, pelo menos de início, como performática, revelando os limites da inserção feminina nos debates públicos, geralmente tolerada (mesmo por mulheres) apenas quando acompanhada de humor ou autocrítica.

O uso de citações eruditas, como as de Sêneca e Byron, reforça sua singularidade e acentua seu isolamento, já que a mulher culta e crítica ainda é vista com desconfiança, seja por homens seja por mulheres. Assim, Ritinha opera como figura de transgressão e resistência dentro da narrativa, tensionando tanto as estruturas sociais quanto os limites do próprio projeto literário: é vanguarda, mas permanece à margem, como exceção que denuncia a regra. Através de Ritinha, a autora projeta sua admiração pelas mulheres cultas e artistas, construindo uma figura feminina que desafia os papéis tradicionais e que se afirma como símbolo de emancipação e modernidade.

Clotilde, irmã de Nestor, representa uma das faces da experiência feminina na modernidade: a da mulher consumidora. Vaidosa, interesseira e movida por conveniências, ela colabora com as artimanhas do irmão e julga os outros a partir de critérios ligados ao gosto, ao refinamento e ao prestígio social. Sua personagem representa o que Felski (1995) descreve como a *estetização da mulher* (tradução nossa), processo em que a feminilidade, pelos menos a dita como moderna, passa a ser performada por meio de um conjunto sistemático e minucioso de práticas sociais e culturais, antes restritas à aristocracia, voltadas à construção da aparência e do comportamento feminino. Como destaca a autora, a modernidade transforma essas práticas em parte da "prática cotidiana da feminilidade moderna" (Felski, 1995, p. 94, tradução nossa), tornando-as centrais para a constituição da identidade feminina burguesa. No romance *Nhonhô Rezende*, a estetização da feminilidade adere à prática social de algumas mulheres, mas não de todas; ela é objeto de discussão na cena transcrita a seguir, quando conversava com sua irmã, Clotilde, sobre as diferenças

¹⁷ É importante observar que desde a década de 1850 já circulavam textos sobre discussões acerca da emancipação da mulher, como o *Jornal das Senhoras*, primeiro periódico feminino do Brasil.

entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires:

Nhonhô fitou-a irônico. Ah! mas os gostos não eram iguais, felizmente! Não vivia ali, embrenhada naquelas matas cheirosas, a adorável Nair, esbelta e pura como as filhas do sertão? A irmã ignorava então a verdadeira poesia? Clotilde retrucou desabridamente:

— É porque o meu ideal é mais vasto e elevado que o dela. Iaiá satisfaz-se com o trinar dos grilos e o canto fanhoso dos galos; eu apenas tolero o gorjeio estudado dos tenores do Lírico.

Nestor achou graça àquela aversão de carioca elegante, ávida de divertimento e de gozos, pela pacatez prosaica da vida burguesa! Mas logo prosseguindo na sua ideia fixa, com suspiro terno:

— Quem me dera Iaiá! Quem m'a dera!

Clotilde assumiu ares severos declarando que esse assunto libertino a contrariava, não somente por se tratar de quem não lho merecia, mas também por considerá-lo uma falta de respeito para com ela.

Franziu o Nariz com a vista séria, as sobrancelhas severas, como sob o peso de uma forte indignação.

— Ta ta tá, deixe-se de moralidades, moça! Você não a suporta, e finge agora tomar-lhe a defesa!

Não, Clotilde não implicava com a pobre criatura, apenas não se entendiam e nada mais.

— Que diabo! você não me auxilia em nada! Se há de atraí-la, evocando os manes da antiga amizade, só pensa na outra, só quer saber da outra... É uma adulação que enoja!

Ela atalhou, desviando o rosto para que ele não lhe lesse o pensamento:

— Detesto esses gracejos, Nhonhô!

O irmão riu-se e, alongando o braço, afagou-lhe o queixo que transudava de cremes.

— Decerto! — insistiu Clotilde afastando-o com brandura, mas, inopinadamente, fitou-lhe o olhar que cintilava, afogado em zombaria, e não podendo conversar o tom digno que simulara, caiu para trás rompendo às gargalhadas.

— Ai, ai, minha negra, você voltou ao que é: nada de hipocrisias!

(Juruá, 1918, p.138-9)

Nesse sentido, Clotilde adere aos códigos do consumo como forma de distinção e revela como esses códigos moldam sua subjetividade. Sua pretensa superioridade sobre Nair, demonstrada no trecho citado, é expressa em termos de gosto musical e estilo de vida, o que indica uma internalização dos valores da cultura do consumo e da aparência como critério de valor social e moral. Assim, embora o consumo pareça ampliar as possibilidades de agência feminina, ele também funciona como instrumento de disciplinamento, inculcando normas de feminilidade que deslocam o sujeito feminino para o plano da superfície, da aparência e da representação. A risada final de Clotilde, por exemplo, que rompe com a simulação de um tom moralizante, evidencia esse jogo ambíguo

entre performance e autenticidade, reforçando a ideia de Felski (1995) de que a feminilidade moderna, ao se constituir como um conjunto de elementos e características, torna-se instável, imitável e marcada por uma artificialidade que, paradoxalmente, a define:

Uma condição prévia importante para essa feminização do estético foi a estetização da mulher, exemplificada, como já observado, pelo fenômeno do consumo conspícuo e pela importância crescente atribuída à moda, à aparência e à exibição. Regimes elaborados de cuidados pessoais, adornos, postura e autoapresentação, que anteriormente pertenciam ao domínio de uma elite aristocrática, tornaram-se gradualmente parte da prática cotidiana da feminilidade moderna. [...] Ao se identificar com tais significantes convencionalizados, a feminilidade desprende-se de suas amarras no corpo natural; enquanto conjunto de signos, ela se prestava à apropriação e imitação pelo esteta masculino. Por meio de sua própria artificialidade, a feminilidade viria a tornar-se o marcador privilegiado da instabilidade e mobilidade da identidade de gênero moderna. (Felski, 1995, local. 1334, tradução nossa).

Zaira é uma personagem apresentada mais tardiamente na histórica. Trata-se de uma das convidadas dos jantares e festas promovidos pelo núcleo de convidados que vivem na cidade do Rio de Janeiro. Ela é uma personagem que representa a experiência feminina da sensualidade. Jovem, bonita e feliz, ela circula em espaços de sociabilidade, como bailes e festas. No entanto, essa visibilidade não se traduz em liberdade. Apesar de parecer mais autônoma devido ao comportamento espalhafatoso, Zaira vive em um casamento que a aprisiona com um homem poderoso, o desembargador, revelando como o desejo e a autonomia corporais femininos são sistematicamente cerceados na modernidade.

Do ângulo oposto da sala adiantou-se a mulher do desembargador, muito decotada, com rosas brancas no seio e rosas vermelhas na massa escura do cabelo. Dinorah pediu-lhe para animar aquela mocidade desalentada e raquítica. Zaira alçou os olhos ao teto. Não desejava outra coisa, mas esmorecia, visto o marido estar a fiscalizá-la, ameaçador e feroz como o Argos mitológico...

— Ah! Minha cara! — gemeu ela — não se case nunca, mormente com homem velho! É um suplício, uma penitência! Ele descortina rivais nos teatros, nas ruas, nos cafés, dentro de casa mesmo vê-os surgir dentre as frinchas apertadas dos soalhos. E eu que amo a vida e a alegria!

— Pobre Zaira! — exclamou Dinorah numa comiseração cômica. Mas, como Roseiral contemplava desconsoladamente Marieta, que cochichava com rapazito imberbe, perguntou-lhe rindo se não queria também lamentar a “desgraçada” mulher do desembargador. (Juruá, 2018, p.263)

Quando se trata da representação da sensualidade feminina, especialmente em figuras como prostitutas, atrizes ou outras mulheres "fora da norma", Felski (1995) avalia que essas personagens eram comumente construídas por autores masculinos como símbolos ambíguos da modernidade: ao mesmo tempo desejadas e temidas, livres e condenadas, modernas e degeneradas. Segundo a autora, essas personagens femininas sensuais não eram apenas uma figura marginal, mas sim uma metáfora central para pensar a modernidade, onde a presença crescente de mulheres trabalhadoras, como as operárias de fábrica que mantinham uma rotina direta com os homens, desafiava a noção do espaço público como domínio exclusivamente masculino.

“Tanto vendedora quanto mercadoria, a prostituta era o símbolo máximo da mercantilização do eros, um exemplo perturbador das fronteiras ambíguas que separam economia e sexualidade, o racional e o irracional, o instrumental e o estético. Seu corpo se prestava a diversas interpretações conflitantes; [...] Submetida a formas crescentes de regulamentação governamental, documentação e vigilância, a prostituta era um lembrete insistentemente visível do potencial anonimato das mulheres na cidade moderna e do afrouxamento da sexualidade em relação aos laços familiares e comunitários. Tal como a prostituta, a atriz também podia ser vista como uma ‘figura do prazer público’, cujo uso de cosméticos e figurinos testemunhava as formas artificiais e mercantilizadas da sexualidade feminina contemporânea. Esse motivo da artista feminina facilmente se prestava à apropriação como sintoma da onipresença da ilusão e do espetáculo na geração das formas modernas de desejo. Situadas às margens da sociedade respeitável, mas encarnando graficamente sua lógica estruturante da estética da mercadoria, a prostituta e a atriz fascinavam os críticos culturais do século XIX, preocupados com a natureza decadente e artificial da vida moderna (Felski, 1995, local. 276, tradução nossa).

De acordo com Felski (1995), esses escritores, como Baudelaire por exemplo, frequentemente usavam a imagem da mulher sensual, especialmente a prostituta, para articular ansiedades sobre decadência moral, progresso, consumo e instabilidade social. Nessas representações, a sensualidade feminina era associada à tentação, excesso e artificialidade, e um grupo de mulheres era visto como corpos a serem consumidos, uma encarnação do espetáculo urbano moderno. A autora critica essa construção literária por ser reduzida à perspectiva masculina e propõe que pensemos nas maneiras pelas quais a experiência vivida pelas mulheres modernas, inclusive sua sexualidade, seus desejos e suas estratégias de negociação com os papéis sociais, podem ser representadas de forma mais complexa, o que é feito por Abel Juruá por meio da personagem de Zaira.

Zaira pode ser lida, portanto, como uma figura de tensão entre autonomia e vigilância, um exemplo da forma como as mulheres modernas foram constantemente forçadas a negociar sua liberdade dentro das estruturas normativas da domesticidade patriarcal. A sensualidade dela pode ser interpretada não apenas como erotismo, mas também como um modo de agência, expressão e resistência frente à ordem masculina da modernidade e às exigências daquela nova forma de feminilidade.

Além disso, a fala de Zaira “não se case nunca, mormente com homem velho! É um suplício, uma penitência!”, evidencia a dimensão subjetiva do controle que a personagem sofre. A metáfora do suplício remete à ideia de martírio, revelando que o casamento, longe de ser um espaço de afeto ou parceria, pode configurar-se como uma instituição punitiva para mulheres que transgridam expectativas de docilidade. Nesse sentido, a personagem expõe a contradição entre a promessa de estabilidade associada ao matrimônio e a experiência concreta de encarceramento emocional e físico, pois o ciúme do marido funciona como uma extensão do dispositivo disciplinador que marca a vida feminina na modernidade.

Ao mesmo tempo, a presença de Zaira nos espaços públicos, circulando por festas e jantares, insere-a na lógica do espetáculo moderno. Ela se torna uma figura de visibilidade e desejo, mas essa visibilidade está sempre atravessada pelo olhar vigilante do marido, “ameaçador e feroz como o Argos mitológico”. A imagem mitológica não é casual: sugere a multiplicidade de olhares sobre o corpo feminino, um corpo transformado em objeto de controle e, simultaneamente, de exibição. Assim, Zaira encarna a contradição fundamental da modernidade: a mulher é convidada a ser moderna, bela e sensual, mas paga por isso com a perda de sua autonomia e pela submissão a uma estrutura que a reduz à condição de posse masculina.

Outra importante personagem, Mariana, a criada que acompanha Nair, ocupa uma posição ambígua na narrativa: embora sua condição social a coloque à margem das experiências burguesas vividas pelas demais personagens femininas, ela desempenha um papel fundamental como observadora e, em certos momentos, conselheira silenciosa. Sua presença constante e vigilante na vida de Nair revela uma dimensão da modernidade feminina ainda mais invisibilizada: a das mulheres pobres, racializadas ou subalternas, que sustentam com seu trabalho a vida doméstica e emocional das mulheres brancas e de

classe média.

Aos fundos, na copa e na casinha, os criados discutiam alto, e o ruído das vozes misturava-se ao da loiça e da água que caía nas largas bacias de ágata. Um passo discreto parou atrás de Nair.

— laiá?

— Ah, é você, Mariana?

— Sim senhora, Nenê está dormindo desde que veio da chácara. Ainda não tomou nada... laiá quer que a acorde, ou a deixe sossegadinha?

— É preferível deixá-la. Escute, Mariana.

A crioula adiantou alguns passos e postou-se-lhe na frente, esperando a continuação da frase encetada. Era uma mulher de 60 anos, baixa, gorda, de olhos empapuçados e carnes balofas, com poucas rugas a atravessá-las.

Depois de um momento de silêncio, Nair recomendou-lhe que tirasse do armário o seu vestido de sarja azul-ferrete. E continuou a balançar-se com a vista pregada no teto. Mariana ainda a fitou com ar interrogativo, mas, vendo-a calada, afastou-se, retorcendo nas grossas mãos o avental de algodão cru. Ao passar pela cozinha, gritou para dentro, com o seu modo áspero a que todos já estavam habituados:

— Xentes, pouco barulho, laiá está na sala de jantar!

Boa velha! — pensou Nair, enternecida com a dedicação daquela mulher que nunca a abandonara e que por ela derramaria, se necessário fosse, todo o seu sangue até a última gota. A sua imaginação foi-se povoando das variadas e imprevistas recordações do passado, dentre as quais o vulto da crioula surgia sempre para servi-la ou para consolá-la. Como um pano de teatro que lentamente se erguesse, divisou algumas cenas singelas da sua primeira mocidade e da sua meninice, bafejadas pela doce e incomparável presença materna. Viu-se pequenina, dormitando no leito macio, coberto por vaporosas cortinas de filó branco, e Mariana, à sua beira, a acalentá-la, com paciência amorosa, até o sono vir cerrar-lhe as descuidadas pálpebras infantis. Outras vezes, quando passeava às tardes nos jardins públicos para respirar o ar puro que a sua estreita moradia lhe recusava, era ainda ela que colhia flores para agradar-lhe, arranjava ramos desajeitados e, ameiçando a voz que sentia rude e pouco acessível ao sentimentalismo, expunha a maneira de tratar das plantações e cuidar carinhosamente das aves. Quantos ninhos de colibris lhe trouxera com ovos pequeninos que luziam como pérolas imensas! E, sabendo-a curiosa, vinha elucidá-la sobre as cautelosas atenções que deveria ter com eles, prometendo-lhe arranjar mais, tão depressa os lobrigasse nas folhagens das árvores. As suas mãos grosseiras faziam-se mais leves e macias, quando tocavam o seu corpo esbelto, por sabê-la delicada e sensível; e, nas duas longas moléstias que tivera, vira-a sempre auxiliando a mãe, e velando à sua cabeceira com um carinho nunca desmentido. Nair sentiu os olhos umedecerem-se. Ah! era uma amiga segura que tinha, para sofrer os seus desgostos e alvoroçar-se com as suas alegrias! Além disso, compreendia-a a um simples sinal ou gesto, não sendo necessário orientá-la para que apreendesse sem errar o tênue fio do seu pensamento. Ao princípio, quando Nestor e a irmã iam vê-la, Mariana dizia estalando um muxoxo aborrecido: “Tenho um pressentimento que esta gente há de trazer desgostos a laiá”. Nair respondia acariciando-lhe as costas carnudas: “Você leva a descortinar tudo negro e ameaçador, por isso nunca há de ter satisfações na vida”. E mais tarde, quando o rompimento se efetuou, a velha, notando-a preocupada,

aconselhava-a a esquecê-lo, afiançando-lhe que Nhonhô era um sujeito de maus instintos, cuja ambição no matrimônio consistia apenas numa herdeira endinheirada (Juruá, 1918, p. 24-25).

Sob a ótica de Felski (1995), Mariana exemplifica como o trabalho, enquanto modo de experiência da modernidade, se manifesta de forma desigual entre as mulheres. Mesmo que a representação de mulheres negras na literatura brasileira não seja o tema específico desta pesquisa, torna-se imprescindível observar, mesmo que brevemente, o contexto histórico brasileiro no período no qual se passa a narrativa e as consequências literárias disso na descrição de personagens como Mariana. Apesar da assinatura da Lei Áurea, em 13 de maio de 1888, a representação de mulheres negras e escravizadas na literatura do começo do século XX ainda se aproximava mais da servidão do que da busca por uma cidadania. Personagens negras permaneciam confinadas a papéis de subalternidade, frequentemente reduzidas a tipos sociais: a ama, a criada, a “boa velha” e fiel, cuja existência se definia pela dedicação e pelo sacrifício em prol de famílias brancas. Como exemplos, podemos citar Rita Baiana (*O cortiço*, de Aluísio Azevedo, publicado em 1890); Tia Nastácia (nas obras infantis de Monteiro Lobato, publicadas a partir de 1920); Balbina (*Recordações do escrivo Isaías Caminha*, de Lima Barreto, publicado em 1909); Quitéria (*Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, publicado em 1915), entre outras.

Nesse sentido, Mariana encarna a permanência dessas estruturas de dependência e ambiguidade afetiva que as sustenta, pois sua presença é essencial, mas sua subjetividade é silenciada na narrativa. Ao mesmo tempo em que ela representa a continuidade de comportamentos relacionados à escravização dessas mulheres, herdados da escravidão, ela tensiona essa realidade, pois é através da sua constância e seu olhar amoroso e silencioso que a narrativa revela a fragilidade e certo vazio presente na vida de Nair. Mariana torna-se, portanto, um espelho invertido da modernidade feminina por, mesmo à margem, sustentar, por meio de sua subserviência, o mundo de mulheres brancas.

Assim, enquanto Ritinha é associada às novas formas de pensar a feminilidade, e Clotilde ao consumo, Mariana representa o trabalho servil, repetitivo e silencioso, um trabalho que não emancipa, mas que ancora a experiência moderna das outras. Ainda assim, sua figura sugere resistência discreta: ela escuta, compreende, às vezes adverte, e em sua fidelidade há uma forma sutil de poder. Mariana é, portanto, um lembrete incômodo

de que as conquistas parciais da mulher moderna são construídas sobre as costas de outras mulheres, cuja modernidade é negada ou reduzida a mero serviço.

Assim, cada uma dessas personagens ilustra uma das experiências da constituição da mulher moderna: a feminilidade, o trabalho intelectual, o consumo, a subalternidade racializada e a sexualidade. No entanto, em todas essas esferas, o acesso das mulheres é marcado pela limitação, pela vigilância e pela incompletude. O romance demonstra que, embora a modernidade promettesse a emancipação, ela oferece às mulheres apenas uma versão parcial e controlada do “ser moderno”. A mulher moderna é sempre presente, mas não pertencente.

Assinado sob pseudônimo masculino, o romance de Iracema Guimarães Vilela denuncia e dramatiza a contradição realçada por Felski (1995) de que a promessa de modernidade não se cumpre plenamente para as mulheres. Por meio das trajetórias de suas personagens, o romance tensiona os limites entre tradição e transformação, evidenciando que a cidadania feminina (jurídica, política, simbólica) é um projeto em disputa. O romance *Nhonhô Rezende* torna-se, assim, mais do que um retrato de época, uma crítica à modernidade excludente e uma tentativa literária de inscrever as experiências femininas nos debates públicos, mesmo que sob o disfarce de nomes masculinos, no título e na autoria.

CAPÍTULO 3

OS ROMANCES DE CHRYSANTHÈME

3.1 A protagonista por trás da pena

Enquanto descongelava o freezer

*homens escrevem grandes livros
enquanto mulheres tiram a roupa da máquina
meus livros cheiram a sabão de coco dor na lombar
dexametasona e ibuprofeno
grandes livros foram escritos
enquanto mulheres coziavam o feijão
meus livros saem todos
enquanto abro e fecho a pia
paguei por mesas imensas
nas quais nunca me sentei*

*por trás de todo homem
uma lista de compras bem feita
a louça escorrendo impecavelmente
sobre a pia limpa*

*leio e escrevo
livros enormes
enquanto ouço
a pergunta fatal*

*sobre os ingredientes que ainda restam na despensa
como se eu fosse a grande especialista
dos artigos da geladeira
[...]*

Sylvia Damiani, 2017¹⁸

Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1869 - 1948), conhecida no mundo literário brasileiro pelo pseudônimo Chrysanthème, foi uma notável escritora publicada pela Editora Livraria Leite Ribeiro durante a década de 1920. Seu legado literário inclui a publicação de contos infantis, peças de teatro, romances históricos, críticas literárias, crônicas e romances, tais como *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922), *Uma estação em Petrópolis* (1923), *Uma paixão* (1923), *Memórias de um patife aposentado* (1924) e *Mãe* (1924), publicadas pela Editora Livraria Leite Ribeiro; *Gritos Femininos* (1922), pela Monteiro Lobato & C.; e *Matar* (1927), pela Editora Francisco Alves, entre outros publicados pelas mais importantes editoras brasileiras da primeira metade do século XX.

¹⁸ DAMIANI, Sylvia. **Atlas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

Além disso, sua produção como cronista de diversos periódicos de renome, incluindo *A Imprensa*, *O Paiz*, *Correio Paulistano*, *O Mundo Literário*, *Única*, *Diário de Notícias*, *O Cruzeiro* e *Gazeta de Notícias*, atingiu a expressiva marca de 1.530 escritos no período de 1907 a 1948 (Pinto, 2006). Essa incursão no jornalismo revelou-se um terreno fértil para a escritora, permitindo-lhe abordar de maneira direta e incisiva questões sociais e de gênero, como fez por meio da coluna “Palestra Feminina”, no jornal *O Paiz*.

Cecília de Vasconcelos era filha de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, renomada escritora que atuava como cronista no jornal *O Paiz*, conhecida pelo pseudônimo Carmen Dolores. Alcindo Guanabara, jornalista e político brasileiro, foi quem lançou Chrysanthème como colunista no jornal *A Imprensa*, em 1907 (Castro, 2019, p. 191). Ele e Cecília de Vasconcelos, que era viúva, mantiveram uma relação amorosa por anos, a qual Castro (2019) chama de “crepuscular”, até que Guanabara faleceu na casa da amante. “Ter Alcindo Guanabara morto em casa era como ter um navio encalhado na sala. Ele ainda era o jornalista mais combativo do país e, como se caracterizava por escrever contra ou a favor de qualquer causa [...] tinha inimigos de todos os lados” (Castro, 2019, p. 191). Cecília de Vasconcelos fez com que os filhos do jornalista retirassem o corpo de Guanabara e o levassem para a casa dele, onde, para todos os efeitos, foi onde ele faleceu, junto aos seus (*Ibid.*, 2019).

Em consonância com os passos de sua mãe, ela deixou sua marca no cenário literário ao escrever numerosas crônicas sob o pseudônimo Chrysanthème, as quais, veiculadas nas décadas de 1920 e 1930 no jornal *O Paiz*, estão disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil, ainda inéditas em livro. Sua carreira como romancista foi ainda mais impressionante:

Parecia escrever às pressas, sem parar para reler ou respirar – desfechava períodos longos e cheios de vírgulas, uma ideia se ligando à outra, e o leitor que ficasse esperto para não se perder pelos vãos entre as frases. Chrysanthème talvez não fosse uma mulher da literatura, mas era uma escritora do mercado, e nisso residia sua modernidade – não havia outras como ela. Gostava de títulos provocantes [...]. Seus personagens viviam às voltas com situações contemporâneas: política, sexo, drogas, costumes, a barbárie da metrópole e até religião (Castro, 2019, p. 191).

Mais do que o talento para atuar como cronista e romancista, Cecília de Vasconcelos, como era referenciada em notícias publicadas pelo jornal *O Paiz*, herdou da mãe o círculo

social. Além de ter sido a escritora mais publicada pela Editora Livraria Leite Ribeiro e sua frequentadora¹⁹, era uma das poucas mulheres presentes nos eventos sociais promovidos por aquele grupo de literatos. Em um jantar de 1922, por exemplo, oferecido pela revista *Mundo Literário* em homenagem a Carlos Leite Ribeiro, a escritora acompanhava, naquela mesa de jantar em U, outras 5 mulheres, entre elas Júlia Lopes de Almeida, e os 50 homens convidados (Vida Social, *O Paiz*, 1922, p. 4).

Se já desconfiávamos da relação estabelecida entre as cronistas de *O Paiz* e a Editora Livraria Leite Ribeiro, ao analisarmos a trajetória de Chrysanthème esse vínculo torna-se indiscutível, pois parte de seus livros publicados pela LR foram, primeiramente, apresentados aos leitores como romances de folhetim daquele jornal. Exemplos dessa conexão são os romances *Enervadas*, cujo primeiro capítulo foi compartilhado com os leitores de *O Paiz* em 3 de junho de 1921, intitulado *Moléstia da Moda* (Chrysanthème, 1921, p. 5), e *Uma paixão*, escrito especialmente para o folhetim em 1921 e publicado pela LR em 1923:

FIGURA 6 – Anúncio do romance *Uma paixão*, escrito para o jornal *O Paiz*.



Fonte: *O Paiz* (RJ), 1921, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_05/11613. Acesso em: 1 dez. 2023.

¹⁹ Como é possível constatar a partir da crônica citada nas páginas 48-49 desta tese.

A proximidade entre Cecília de Vasconcelos e algumas das pautas do movimento feminista, seja pessoal seja profissionalmente, foi influenciada pela atuação de sua mãe, Emília Moncorvo Bandeira de Melo, já relacionada às discussões de gênero, contexto ao qual, portanto, a filha não cresceu alheia. Quer inspirada pela mãe quer por outras escritoras, era inevitável que Chrysanthème influenciada pelas experiências vividas por aquelas mulheres, que, em meio a um mundo artístico regido pela escrita masculina, estabeleciam laços fraternos entre si. Ao escrever sobre o falecimento de Carmen Dolores, Júlia Lopes de Almeida deixa transparecer a proximidade entre ela e a família de Emília de Melo:

Para que Carmen Dolores consentisse em deixar-se morrer foi preciso aturdi-la, subjugá-la, torná-la inerte pelo efeito de uma forte injeção de morfina. **Foi o que, na hora do saimento, me disseram as próprias filhas, que dia e noite vinham de há muito assistindo com verdadeiro assombro a luta heroica, tremenda, sem par, daquele organismo devastado**, a desfazer-se fisicamente de minuto em minuto, de segundo em segundo, e aquela inteligência que na própria dor parecia encontrar elementos novos de robustez e clarividência. [...] Com a sua ilustração, mais de uma vez Carmen Dolores nos afirmou nas suas crônicas **ter estudado como um homem e com os melhores mestres do seu tempo**, tendo concluído cedo os preparatórios que lhe dariam ingresso em qualquer das nossas escolas superiores [...] **Não sei quem terá agora coragem para pegar na pena da escritora desaparecida e continuar com ela a encher aos domingos a primeira coluna do Paiz**. Foi tal a intensidade de vida que a pobre Carmen deu sempre a essa seção, que não será fácil encontrar quem de bom grado lhe assuma as responsabilidades. Seja quem for o jornalista que o fizer, poderá estar certo de que por muito tempo ainda a saudade da cronista morta esvoaçará entre os olhos do leitor e os períodos alegres ou pungentes da sua crônica domingueira (Almeida, 2025, p.748-750, grifo nosso).

Sob tal perspectiva – a de laços fraternos entre aquelas poucas escritoras diante da discrepância de quantidade entre elas e os escritores homens, gênero dominante do contexto literário brasileiro, ainda em formação – é importante observar que o nome Chrysanthème faz referência ao romance *Madame Chrysanthème* (1887), de Pierre Loti, pseudônimo do escritor francês Julien Viaud. No livro, que é parte das obras exóticas de Loti, que muitas vezes exploram temas orientalistas, Chrysanthème, uma personagem central, é uma adolescente japonesa, uma gueixa, que se torna a esposa temporária do protagonista francês devido a um acordo que ele faz com a sua família (Maia, 2020; Castro, 2019).

No livro de Loti, Chrysanthème é retratada como uma mulher delicada, graciosa e tradicional, incorporando estereótipos ocidentais da mulher asiática na época. O autor descreve a cultura japonesa através de seus olhos ocidentais, destacando as diferenças culturais e as peculiaridades da sociedade japonesa do século XIX, contexto no qual a personagem de Chrysanthème é muitas vezes vista como uma representação estereotipada da mulher japonesa na visão eurocentrista da época. O relacionamento entre o protagonista francês, cujo nome não é explícito no romance, e Chrysanthème é marcado por uma mistura de fascinação e estranhamento cultural, criando um quadro de exotismo e romantismo. Todavia, o fim da estadia do marinheiro em Nagasaki determina também o silêncio de Chrysanthème, que inexiste fora do olhar masculino, pois a personagem que nomeia a obra não terá qualquer fala ou menção dali em diante (Maia, 2020; Castro, 2019).

À vista disso, considerando-se a apresentação do romance feita por Ruy Castro (2019) e Mariana Fortes Maia (2020), é possível dizer que a escolha de Cecília de Vasconcelos pelo pseudônimo *Chrysanthème* não foi mera coincidência, mas sim uma decisão consciente da escritora, cujo gênero ainda era minoria na produção literária brasileira do começo do século XX, muitas vezes silenciado pelo masculino.

Ainda que Castro (2019) tenha mencionado que o nome Chrysanthème associado à Cecília de Vasconcelos tenha aparecido no jornal *A imprensa* em 1907, encontramos apenas um texto de 1908 daquele mesmo jornal, no qual ela compartilhou partes do seu – até então futuro – romance *Diário de um Collegial* (1910) (Chrysanthème, 1908, p. 4). Em 1910, *O Paiz* faz uma pequena menção à obra, destacando-a como um livro “em belíssima plaquete” resultante das “oficinas de ‘Imprensa’”, cuja autora já havia subscrito “interessantes crônicas em nossas colunas” (*O Paiz*, 1910, p. 6). Em 1914, Chrysanthème já escrevia crônicas esparsas (Pinto, 1999, p. 21), mas foi no Jornal *O Paiz*, depois de alguns anos publicando seus contos para crianças, que Chrysanthème começou a atuar como cronista na coluna “Palestra Feminina”, em 11 de janeiro de 1915 (Chrysanthème, 1915, p. 3).

Se comparada a outras escritoras a ela contemporâneas, como a Júlia Lopes de Almeida, seus textos também exploram temas sensíveis, como veremos mais notadamente a violência contra as mulheres e as barreiras sociais relacionadas ao divórcio, à maternidade e à independência financeira.

FIGURA 7 – Fotografia de Cecília Moncorvo Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos.



Fonte: CHRYSANTHÈME. **Mãe**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Leite Ribeiro, 1924.

Embora tenha sido uma figura proeminente em sua época, há uma grande dificuldade em encontrar informações sobre sua vida pessoal e profissional. A ausência de sua biografia (dela, como também de outras escritoras do seu tempo) dificulta a compreensão de sua trajetória.

Nesse sentido, a pesquisadora Maria de Lourdes de Melo Pinto (1999; 2006) desempenhou um papel crucial ao identificar e analisar algumas das crônicas de Chrysanthème, publicadas no jornal *O Paiz* (1914-1937), e ao dedicar sua tese de

doutorado ao romance *Enervadas* (1922). Seus trabalhos ofereceram insights valiosos sobre a escritora, destacando não apenas a habilidade comunicativa de Chrysanthème, mas também sua coragem em abordar temas considerados tabus na época. A pesquisa sobre as crônicas revelou uma extensa trajetória profissional de Cecília de Vasconcelos, que perdurou até 1937, atravessando eventos históricos significativos, como as consequências sociais e políticas da Primeira Guerra Mundial, e acompanhando mudanças expressivas na sociedade brasileira (Pinto, 2006).

Para Maia (2020), Cecília de Vasconcelos e Chrysanthème têm opiniões distintas sobre o movimento feminista. A pesquisadora afirma que, enquanto Chrysanthème trata em seus romances de temas ainda considerados tabus, Cecília de Vasconcelos teria criticado o movimento ao escrever na revista *Revista Feminina* (Mentalidade [...], 1920, p. 62) que “para muitas das pertencentes ao sexo frágil, que quer ser forte sem discernimento e sem lógica, o feminismo, na nossa terra, não tem passado de uma grande e generosa permissão para tudo ousar e tudo se permitir”. O pequeno equívoco de Maia (2020) é consequência justamente de uma análise anacrônica, que desconsidera tanto a pluralidade do movimento feminista daquele período quanto o texto de Cecília de Vasconcelos, o qual ela assina, inclusive, como Chrysanthème.

No texto mencionado, Chrysanthème escreve comentários em resposta ao livro de Mobius [Paul Julius Möbius], que tentou provar a inferioridade mental da mulher em comparação ao homem pesando os cérebros de ambos. A autora explica criticamente, depois de claramente defender a ineficácia dos argumentos de Moebius, que é “contra a ardente campanha feminista” que ocorria no Brasil, porque o contexto nacional muito se distinguia do contexto europeu, no qual muitas feministas brasileiras se espelhavam. Para a escritora, é preciso primeiro compreender quais eram os direitos a serem reivindicados em solo brasileiro, ao invés de agir “sem discernimento e sem lógica” (A Mentalidade [...], 1920, p. 62), pois dessa forma as mulheres nunca conseguiriam desmentir, por exemplo, afirmações como a de Moebius.

É possível justificar a interpretação anacrônica de Maia (2020) a partir da descrição que Chrysanthème faz sobre a “natureza e dignidade da mulher”, que seria, para ela, relacionada à graciosidade, ou seja, à feminilidade, uma característica que interpretamos, mais enfaticamente hoje, do ponto de vista feminista, como construída historicamente e não

naturalmente. Todavia, tal compreensão não parecia estar ainda associada ao “feminismo possível” que, parece-nos, as autoras publicadas pela Editora Livraria Leite Ribeiro defendiam. Ao comparar pautas inerentes ao movimento, Chrysanthème ainda assim assume-se como feminista, mesmo que não concorde com a forma pela qual muitas daquelas mulheres estariam reivindicando direitos:

De toda essa mescla de qualidade embrionárias, de erros existentes, de anseios coléricos e de impulsos mal reprimidos, que restará da mulher graciosa, do ser delicado, da flor mimosa que ela representa? **Não há dúvida que muitas mulheres necessitam do trabalho diário, do esforço contínuo como garantia da sua existência. Eu não me dirijo a estas verdadeiras heroínas, diante das quais eu me curvo respeitosa e paternal.** Eu me refiro às outras, àquelas que abandonam a mãe doente, o filho pequeno, no desdém dos trabalhos caseiros, na ânsia de ganharem como um homem o dinheiro para o luxo, para a independência, a licença para atos e gestos incompatíveis com a natureza e a dignidade da mulher. [...] Mas, Deus meu, **nunca uma mulher desmentirá a Moebius nem a outros do seu jaez, se ela continuar nesse voo de balão queimado através do espaço iluminado do firmamento.** O trono a que ela quer subir necessita, para ser ocupado, de espaços outros, de atitudes outras, de pensares outros. Os direitos que **ela almeja com razão** não podem ser adquiridos assim e **a liberdade que ela reclama nunca será a de se portar mal ou praticar atos que reprovamos nos homens** (Chrysanthème, 1920, p. 62, grifo nosso).

O discernimento e inteligência, além das habilidades de escrita, de Chrysanthème eram tão significativos que, em um tempo no qual mulheres eram vistas como intelectualmente inferiores, muitos atribuíam seu pseudônimo a um homem, ainda que Cecília de Vasconcelos fosse amplamente conhecida no cenário literário brasileiro como a responsável por aquela assinatura. Na *Gazeta Carioca*, já em 30 de junho de 1939, a coluna “Bilhete Azul” refere-se à Chrysanthème como “pseudônimo sob o qual se esconde distinto escritor patricio, que com maestria, arte e *savoir-faire*²⁰, sabe dizer e escrever a verdade, em toda a sua plenitude sem causar danos ou ofensa a quem quer que seja” (Bilhete Azul, 1939, p. 147). É curioso ainda observar que o autor do texto ainda menciona que Chrysanthème atua, naquele momento, na coluna feminina do jornal *Diário de Notícias* sem admitir tratar-se de uma mulher.

Em 1938, como entrevistada do jornal *Gazeta de Notícias*, Chrysanthème deu sua

²⁰ Isto é, a habilidade de obter êxito, graças a um comportamento maleável, enérgico e inteligente; tino, tato.

opinião sobre o mercado literário brasileiro respondendo a uma única pergunta: *está satisfeita com a sua profissão de escritora?* Na resposta, fica evidente que, apesar da paixão pela pena, a escritora refletia sobre o contexto literário brasileiro. Para ela, os livros aqui não eram valorizados economicamente, o que não interferiu na sua paixão pela escrita, mas que a fez pensar também em uma produção literária passível de ser comercializada, já que os leitores brasileiros não gostavam, na opinião dela, de se perder em análises e textos sérios, mas sim de divertir-se com a literatura. Com essa perspectiva os escritores poderiam ter um pouco daquilo “com que os melões são comprados”, ou seja, remuneração:

FIGURA 8 –Entrevista de Chrysanthème publicada no jornal Gazeta de Notícias.

GAZETA DE NOTÍCIAS

Página 24

Está satisfeita com a sua profissão de escriptora?

A escriptora Chrysanthème (Cecília de Vasconcellos) respondeu ao nosso inquerito.

E' ella a filha de outra escriptora celebre, que se occultava sob o pseudonymo de Carmen Dolores. Com sinceridade e franqueza a escriptora patriciã diz o que pensa, realmente, da carreira literaria:

— Meu amigo e collega, Asterio de Campos, deu-me o grande prazer de pedir a minha opinião sobre a literatura como profissão e se era do meu agrado, este que exerço ha já 22 annos!

Melancholicamente, declaro, que, se escrever livros ou em jornaes, constitue profissão aqui, no nosso Brasil, toda gente se acredita capaz de borrar papel e de se julgar escriptor profissional. Entretanto, o *metier* de intellectual é arduo entre nós e só não morrerá de fome ou não será despejado do predio, aquelle que... accumular, não, idéas, mas empregos. Nesta linda terra, os livros não se vendem, dão-se, e os editores com um sorriso amarello nos lábios, racoem ás traducções de obras francezas afim de não fallirem.

E os infelizes, autores nacionaes, de olhos vesgos, distuidos e apreciados pelos... amigos intimos. Lembro-me de um romance meu, intitulado "Uma paixão" que valsu pouco dinheiro, mas muita decompostura pelo telephone, visto ou ter suicidado o heroe, lindo joven de idade verde. Actualmente, a profissão de escriptor ou de jornalista já não é uma profissão, mas um meio elegante de chamar a attenção sobre si. E, quanto mais futil é o assumpto, tratado nos periodicos ou nos romances, mais aclamado será o seu autor...

A mentalidade brasileira não goste de se fatigar, perdendo-se em analyses e observações sérias. Ella quer ser divertida, não, instruida. E, dessa forma,

Escrever é um optimo exercicio de sensação e reflexão, origem das idéas estheticas



CHRYSANTHEME, EM SEU GABINETE DE TRABALHO

... chamada profissão literaria transforma aquelle que a esta se dedica, numa especie de bouffon do publico. Todavia, ainda combatida e criticada, gosto muito de escrever.

E, noto com certa ufania ironica que varias senhoras e senhoritas me servem sempre a mesma phrase: — Ah! Chrysanthème, você é a unica escriptora a quem eu confiaria a minha vida, afim de contal-a num dos seus livros!

Nesta cidade maravilhosa, não existem grandes, nem pequenos nomes. Todos que se de-

dicam ás idéas, padecem decepções. Alguns conquistam glorias, elogios estimativos de collegas amaveis, mas nenhum ganha aquillo, com que os melões são comprados.

E, no emtanto, ainda assim amo a literatura, e quando pago na pena e alinho o meu papel, esqueço a minha pobreza, o invalor das palavras que traço e o mesquinho dinheiro que este trabalho me concederá, uma dessas tardes africanas e debaixo de um sol criminosamente flagellado, mui de certo editor lusitano a intelligente:

— Depois da sua morte, as suas obras obterão um successo formidavel e serão vendidas carissimos! Resta-me, pois, esta consolação

Observando, ainda o scepticismo no meu rosto, elle accrescentou affectuosol

— No Brasil, o escriptor somente, alcança successo quando morre, ou, quando rico, mistura a seu esforço mental, desses de... galanteria... mellifluis e amorosa.

O sr Affonso Arinos de Mello Franco acaba de publicar, em edição da Livraria José Olympio, "O Indio Brasileiro e a Revolução Francaza", volume setimo da collecção "Documentos Brasileiros", que o sociologo Gilberto Freyre dirige para aquella casa editors.

Tendo encontrado affinidades e coincidencias entre o Ensalao de Montaigne sobre os selvicosos brasileiros que visitaram a Europa no seculo XVI e determinados textos de Jean Jacques Rousseau, o sr. Affonso Arinos de Mello Franco chegou á original conclusão de que o Brasil, por meio dos depolimentos rusticos daquelles aborigens, influenciou de maneira decisiva a eclosão do movimento de idéas de renovação social que, através da theoria da bondade natural, deram logar á Revolução Francaza de 1789.

A these exposta pelo Sr. Affonso Arinos é por todos os titulos original, e a sua explanação obedeceu a um criterio scientifico que dá a "O Indio Brasileiro e a Revolução Francaza" um completo valor na materia que abordou.

Estudioso competente de assumptos historicos, o sr. Affonso Arinos transformou igualmente a sua obra em ensalao de synthese e interpretação philosophica, de modo que o panorama que se esprende de seu livro é, ao mesmo tempo, social e moral, rasgando caminhos novos á exploração dos eruditos.

NOVIDADES... LITERARIAS...

*** Que é Estado Novo? é o livro no qual o sr. Oswaldo Gouvêa nos apresenta uma interpretação, de accordo com o seu ponto de vista, da Constituição de 19 de novembro de 1937. E' possivel que nem sempre, no decorrer da leitura, a gente pense do mesmo modo que o sr. Gouvêa, relativamente á essencia da Carta constitucional do novo regime. Não se pôde, contudo, recusar louvores ao autor. Que é Estado Novo? é, enfim, um trabalho que se lê com interesse.



Fonte: *Gazeta de Notícias* (RJ), 1938, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/103730_06/15768. Acesso em: 1 dez. 2023.

Na entrevista concedida à *Gazeta de Notícias*, Chrysanthème responde à pergunta provocativa “Está satisfeita com a sua profissão de escritora?” e revela uma tensão central para as mulheres escritoras nos anos 1930: a escrita é celebrada como “um ótimo exercício de sensação e reflexão”, mas permanece submetida à lógica da exceção e do sacrifício. Ela reconhece a precariedade material do ofício e a falta de apoio institucional, revelando que a prática literária feminina ainda dependia de esforço individual e resiliência. Embora seu discurso aponte entusiasmo, há um tom implícito de resistência contra uma estrutura patriarcal que relegava a mulher ao espaço doméstico, tratando sua produção como atividade secundária ou ornamental. Assim, a entrevista não apenas ilumina a figura da escritora, mas denuncia, ainda que de modo sutil, a desigualdade que moldava a participação feminina no campo literário brasileiro da época.

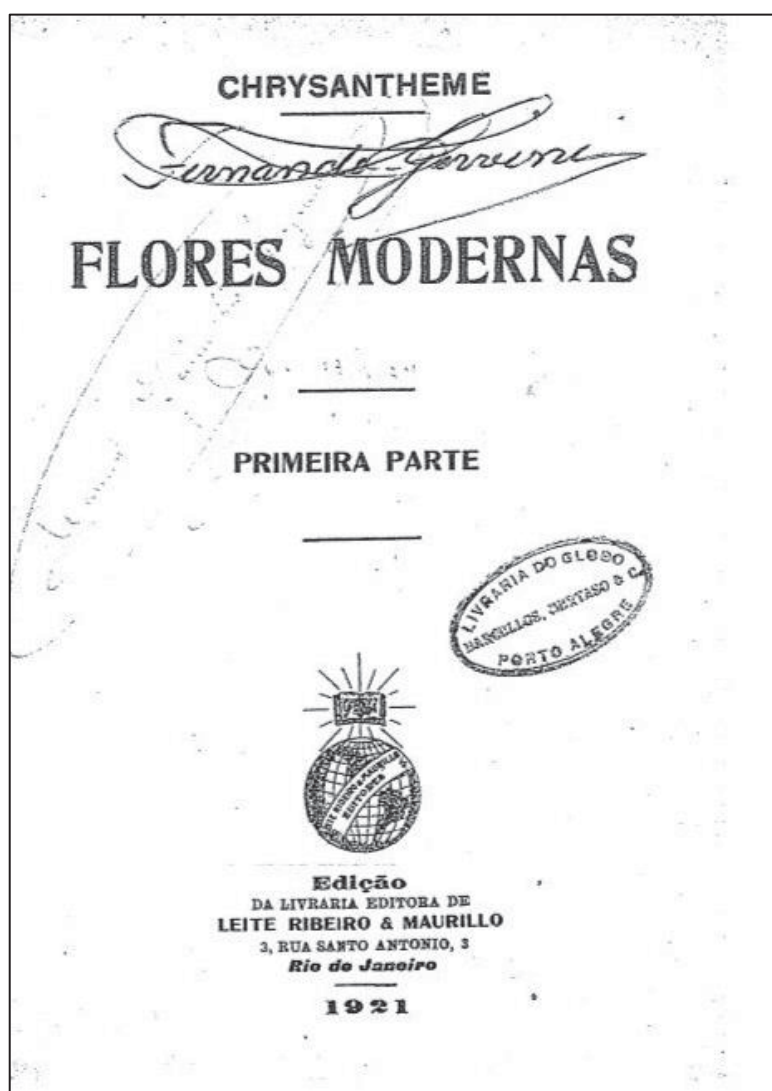
Cecília de Vasconcelos emergiu como uma voz literária singular, abordando questões relevantes para a emancipação feminina em uma era de transformações sociais e culturais. Suas contribuições para a literatura e para a reflexão sobre a condição da mulher no início do século XX merecem mais reconhecimento, além de um estudo mais aprofundado. Com o objetivo de contribuir para esse aprofundamento, analisaremos neste capítulo os romances *Flores Modernas* (1921), *Enervadas* (1922) e *Mãe* (1924), todos eles publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro, dedicando especial atenção à representação das personagens femininas.

3.2 Flores Modernas

O romance *Flores Modernas*, de autoria de Chrysanthème, foi publicado em 1921 pela então Editora de Leite Ribeiro e Maurillo, constituindo-se de um retrato literário das tensões da modernidade vivida no espaço doméstico e nos corpos femininos a partir de uma rede familiar composta por quatro figuras: a filha, a mãe, o pai e a avó materna. Cada personagem expressa, à sua maneira, as tensões entre desejo, status, aparência e decadência, típicas da burguesia em transição no início do século XX. As reflexões de Marshall Berman (2007) sobre os efeitos desagregadores da modernidade e as contribuições de Rita Felski (1995) sobre questões de gênero na experiência moderna fornecem instrumentos analíticos que nos auxiliam na compreensão do papel que cada um desses sujeitos desempenha nesse cenário de aparências.

O romance se desenvolve na cidade do Rio de Janeiro, cenário vibrante e em transformação no início do século XX, marcado por mudanças sociais e urbanas. A família não vivia em condições de luxo, mas também não enfrentava a miséria, situando-se em uma posição intermediária na escala social, típica da classe média emergente da época. Nesse contexto, a história começa refletindo tanto as aspirações quanto os desafios dessa camada social em meio às transformações culturais e econômicas que moldavam a capital brasileira durante a Modernidade.

FIGURA 9 – Folha de Rosto de *Flores Modernas*, publicado pela Editora Leite Ribeiro em 1921.



Fonte: CHRYSANTHÈME. **Flores modernas**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Leite Ribeiro e Maurillo, 1921. Observe-se, de passagem, que o livro do qual se fez essa cópia contém o carimbo da Livraria do Globo, de Porto Alegre, um indício de que livros circulavam para além de fronteiras estaduais (Martins, 2016, p. 156-158).

A personagem central, Maria José (a filha), sintetiza de forma expressiva a mulher jovem moderna, pois é construída em torno da aparência, da performance e da sensibilidade pública. Desde o início, sua sexualização e sua identificação com o consumo e o espetáculo evidenciam a internalização dos valores modernos.

No meio desse deplorável estado de coisas, Maria José completou dezoito anos. Era uma rapariga de cor de pele indefinida, por causa da *maquillage* que usara desde criança, olhos enormes de um castanho amarelo e cabelos oxigenados. A sua principal beleza eram os dentes, muito alvos e bem alinhados, que a forçavam a sorrir muitas vezes, só para mostrá-los. De uma *coquetterie* endiabrada e felina, fitava os homens de frente, estendia-lhes a mão largamente aberta, num meneio gentil que acabava um sorriso faceiro, quando sobre a sua destra depunham o clássico beijo elegante (Chrysanthème, 1921, p. 11).

O uso da maquiagem, os cabelos oxigenados, o sorriso estudado para exhibir os dentes e a maneira performática de andar, “bambolear lentamente os quadris redondos e o busto desenvolvido” (p. 9), são marcas de uma subjetividade construída para o olhar do outro, em especial do masculino. Conforme Felski (1995), a modernidade institui a mulher como objeto visual, sobretudo na figura da *flâneuse* confinada ao espetáculo da feminilidade. Assim, diferentemente da experiência masculina, comumente associada à descoberta do espaço moderno, a mulher transita no mundo sendo mais consumida do que agente de consumo:

E quando nos intervalos, percorrera os corredores do Municipal ao lado do pai, pouco à vontade na casaca comprada feita e debaixo dos lustres a despejarem chispas de luz sobre o seu colo nu, burilado de finas veias azuis, o orgulho e o contentamento animaram de tal modo o seu rosto *chiffonné* de brasileira esperta, que ela se tornou quase bonita. O seu olhar negro e vivo percorria num minuto as fisionomias dos passeantes que a cruzavam e decifravam com rapidez a impressão causada e ressentida. E uma alegria ou uma decepção movia-lhe a alma, se o olhar que encontrava o seu, denotara indiferença ou admiração (Chrysanthème, 1921, p. 6-7).

Desse modo, Maria José vive a modernidade como estética e como jogo de aparências. A cena no teatro, com o pai ao lado, reforça a lógica espetacular de sua inserção social: “O orgulho e o contentamento animaram de tal modo o seu rosto *chiffonné* de brasileira esperta, que ela se tornou quase bonita” (p. 6). A oscilação entre “quase” e

"bonita" revela a fragilidade dessa beleza²¹ construída para o outro, dependente da recepção do olhar alheio. Essa leitura constante da reação do outro, na qual Maria José “decifra com rapidez a impressão causada e ressentida”, é um dos traços fundamentais da experiência moderna de Berman (2007), na qual o sujeito se torna ao mesmo tempo centro e fragmento de um mundo volátil.

Todavia, se aplicarmos aqui a perspectiva de Felski (1995), a trajetória de Maria José não deve ser lida apenas como expressão da liberdade individual diante da fluidez moderna, pois ela está enredada em um projeto de feminilidade que a prende à performance constante da aparência e ao desejo de legitimação pelo olhar masculino. Apesar de inicialmente buscar adequar-se ao comportamento moderno para encontrar um marido, ao fazê-lo Maria José acaba rejeitando os valores do comportamento feminino moderno, adotando papéis tradicionais de esposa e dona de casa e correspondendo, assim, às expectativas do marido e de uma sociedade patriarcal. Diferente do sujeito moderno masculino, que na leitura de Berman (2007) movimenta-se criativamente pelas ruínas do mundo burguês, a mulher moderna é moldada como vitrine desse mesmo mundo, destinada a encarnar seus valores estéticos e comportamentos, mas sem real agência sobre eles.

— Como esta gente antiga abusa dos preconceitos e é avessa ao progresso. Talvez no tempo da vovó, uma rapariga solteira não se decotasse, mas agora?... *Le monde marche*, murmurava ela citando uma frase que ouvira à manicura francesa que lhe envernizava as unhas. (Chrysanthème, 1921, p. 6)

Assim, a modernidade não se realiza, para Maria José, como liberdade, mas como um palco no qual sua identidade é performada em função de expectativas externas, em especial as masculinas, evidenciando o quão frágeis e ilusórias eram as promessas de emancipação feminina naquele contexto: “de uma *coquetteria* endiabrada e felina, fitava os homens de frente [...] num meneio gentil que acabava num sorriso faceiro” (Chrysanthème, 1921, p. 11).

A tensão entre aparência e interioridade que a personagem manifesta revela que

²¹ É provável que a palavra francesa aluda à textura leve e arejada do tecido *chiffon*. Assim como outras palavras derivadas de tecidos – sedoso, aveludado, acetinado –, esta parece ser usada para adjetivar o toque ou a delicadeza da pele.

para as mulheres o moderno é um espaço de captura, não de deslocamento e estabilidade. A vivência dessa mulher é representada, portanto, mediada por estruturas sociais de gênero que condicionam profundamente o modo como esses sujeitos são autorizados e estimulados a existir no mundo moderno.

À vista disso, a mãe de Maria José, D. Maria de Castro e Almeida, é uma personagem que representa um elo importante entre o mundo tradicional e os valores modernos. Apresentada como mulher interiorana, dedicada à casa e à família, ela se transforma ao longo do tempo:

D. Maria de Castro e Almeida era uma senhora de quarenta anos feitos, muito morena, de grandes olhos negros pestanudos e de corpo elegante. Casara cedo e fora até um certo tempo impecável dona de casa, mulher do interior, cuidando do marido com desvelo e educando a filha com esmero. [...] De repente, tudo mudara: d. Maria travara relações com a *snob* Mme. de Nerval e se transformara de tal maneira nesse convívio, que muitas vezes D. Aninha desconhecia a filha! Só falava em *toilettes*, em teatros e recepções [...] Entrou a desprezar a mediania do marido, a quem não enganou somente por um resto de escrúpulo e de respeito próprio e a suspirar pelo luxo e a tornar-se, enfim, uma criatura amarga e desagradável. O infeliz sr. Almeida, de natureza fraca e afetuosa, consolava-a meigamente, mas afligia-se no seu íntimo por ter perdido a boa e simples companheira de outrora. A mãe, esta coitada! chorava muitas vezes vendo a vaidade e a tolice disputarem o coração da filha e desmanchar-se assim um lar tão ameno e respeitado. Maria José tinha nessa ocasião, dez anos de idade, e apesar dos carinhos e dos conselhos da avó, começou logo a tomar parte nas lamúrias e nas exigências maternas. Quis também ricos vestidos brancos, chapéus de plumas, idas aos teatros, automóveis para a volta (Chrysanthème, 1921, p. 9).

A transformação de D. Maria ilustra o desencantamento que Berman (2007) identifica como efeito da modernidade: o abandono de uma existência sólida em troca de uma ilusão de ascensão social e sofisticação. A figura da esposa respeitável se dissolve na vaidade frustrada, evidenciando como o desejo de inserção no universo urbano e burguês mina os vínculos afetivos e institui o ressentimento. Sob a perspectiva de Rita Felski (1995), pode-se afirmar que a trajetória de D. Maria revela como a modernidade impôs às mulheres um imperativo contraditório entre tradição e transformação, domesticidade e espetáculo. A passagem de "impecável dona de casa" a mulher seduzida pelas recepções e *toilettes* sugere uma rendição à superficialidade burguesa e, ainda, da expressão de uma subjetividade feminina atravessada por novas formas de desejo e alienação. Trata-se de

uma reconfiguração do confinamento: mais sutil, porque mediada por desejos de distinção; mais cruel, porque alimenta ilusões de liberdade que apenas mascaram antigas formas de submissão. O mesmo acontece em *Nhonhô Rezende* (como vimos no Capítulo 2) por meio da personagem Clotilde.

Conforme Felski (1995), a modernidade prometeu novos papéis às pessoas, mas frequentemente ofereceu às mulheres apenas variações das mesmas estruturas de opressão deslocadas para o campo da aparência e da performance social. O ressentimento de D. Maria, sua recente “amargura” com o marido, pode ser compreendido, nesse sentido, como sintoma da tensão entre uma subjetividade educada para o cuidado e estabilidade, como ocorreria no lar interiorano no qual ela fora criada, e um imaginário moderno que a atrai para um mundo que exige visibilidade, vaidade e desejo ao mesmo tempo que não lhe concede plena agência. A personagem, assim, ocupa um espaço liminar, sendo ao mesmo tempo produto e crítica da modernidade, uma expressão do mal-estar que acometeu mulheres diante de promessas de emancipação, quaisquer que fossem os meios, que nunca se realizaram plenamente.

A avó, D. Aninha, por sua vez, representa a memória de um tempo que não se acomoda à modernidade. Sua presença é crítica, mesmo que em alguns momentos mais silenciosa: “a avó, com a cabeça branca tornada de prata, à luz da lâmpada elétrica, mirava ora o genro, ora a filha, ora – a ela – com uma melancolia recriminadora” (p. 7). É importante observar como a luz elétrica, símbolo da modernização, ilumina não apenas sua cabeça prateada, mas a contradição entre a tradição e a sua ruptura, tornando-se também uma metáfora. Sua “melancolia recriminadora” é uma resistência impotente, uma memória viva do que se perdeu na modernização do lar. Os mais velhos ou mais conservadores, aqueles sujeitos enraizados em estruturas estáveis, veem na modernidade uma força que dissolve laços e certezas, como também vimos ocorrer com o personagem Antonico, em *Nhonhô Rezende* (Capítulo 2). A avó chora, portanto, o que se desfez: a simplicidade da filha, a estabilidade do casamento, a delicadeza da neta.

A velha D. Aninha não se contivera e respondera à filha, que, com o olhar fito no teto, procurava um meio de arranjar esse moderno ornato para Maria José.

— No teu tempo, Maria, nunca usaste joias antes do casamento. Uma flor, um vestido simples e a moça solteira estava sempre bem.

— Ora, mamãe, isso era no teu tempo, disse D. Maria, sacudindo os ombros.

Agora é outra coisa. E depois, deixe-me dizer-te, que se não usei joias antes do casamento, muito menos depois, acrescentou ela, lançando um olhar de recriminação ao marido (p. 8).

É possível observar como no texto de Chrysanthème permanece a tensão entre a modernidade e a memória. O seguinte fragmento da narrativa, por exemplo, evoca tanto os encantos quanto as tensões que marcam a experiência moderna, sobretudo para os sujeitos femininos:

O Sr. Almeida cedera então e um belo dia, logo ao primeiro anúncio da companhia, partira, levando no bolso a famosa caixinha da joia paterna e voltando com os bilhetinhos cor de rosa, que representavam as duas almeçadas poltronas. Maria José lembrava-se que sorria muito, dera dois pulos e corra a abraçar o pai, um pouco triste e como envergonhado; auxiliara depois a mãe a encetar o capítulo da *toilette*, enquanto a avó, com a cabeça branca tornada de prata, à luz da lâmpada elétrica, mirava ora o genro, ora a filha, ora – a ela – com uma melancolia recriminadora, que passara completamente despercebida de todos eles (p. 7).

Observemos no trecho a ambivalência da modernidade de Berman (2007): a ida ao teatro, possibilitada pelo “sacrifício” do pai (que troca a joia paterna por bilhetes de teatro), é um marco de inserção da família no circuito urbano moderno e dos seus prazeres culturais. A alegria de Maria José, seus pulos e o cuidado com a *toilette* da mãe indicam um fascínio com a nova experiência, o espetáculo, a luz elétrica, símbolos da modernidade. No entanto, há também o desconforto: o pai se mostra “triste e como envergonhado”, e a avó permanece à parte, com uma “melancolia recriminadora” que ecoa a perda de valores tradicionais frente às novidades modernas. Esse sentimento de deslocamento e perda é precisamente um dos núcleos da visão de Berman (2007) sobre a modernidade.

No trecho, a tensão de gênero aparece de maneira sutil, mas significativa. A própria experiência moderna (ir ao teatro, entrar no espaço público da cultura) é mediada por figuras masculinas: o pai compra os bilhetes, toma a decisão de participar do mundo exterior. A alegria de Maria José e o preparo da mãe para o evento são vividos em um espaço ainda doméstico, marcado pelo auxílio na *toilette*, isto é, na preparação para ser vista, na performance de gênero. A avó, ao mesmo tempo silenciosa e julgadora, encarna mais uma vez as tensões dessa transição de papéis de gênero. Por sua vez, permanece uma figura do passado, quase um emblema de tempos antigos, e seu olhar melancólico pode ser lido como crítica ao deslocamento da mulher, como a filha e a neta, de uma

posição tradicional para uma nova, incerta, moldada por expectativas modernas, mas ainda controladas por uma lógica patriarcal.

A modernidade, nesse caso, é mais do que um processo de transformação social e cultural, trata-se de um projeto que produz sujeitos a partir do gênero: Maria José, depois de muito pressionar o pai, é autorizada a experimentar a modernidade frequentando novos espaços, vestindo roupas mais modernas, vivenciando novos tipos de comportamento, desde que esteja sob a vigilância e mediação masculina.

Ah! quando se casaria ela afinal para se furtar àqueles olhares do pai e da avó que tanto a irritavam? O casamento parecia-lhe, a ela, a única porta de saída para a liberdade e, às vezes, vinha-lhe uma vontade insistente de desposar o primeiro homem que aparecesse, para depois, sob a guarda desse marido ludibriado, mas que ignoraria tudo, poder lançar-se galhardamente no seio de todos os prazeres e de todas as sensações. Estava cansada, verdadeiramente cansada daquela vida a que a obrigavam o pai e a avó. Esquecia-se Maria José, de que ela não cogitara um só momento no que pensavam dela o pai e a avó, mas o simples fluido desaprovador que sentia planar sobre a sua cabeça leviana e desequilibrada, exacerbaram-na até quase ao furor (Chrysanthème, 1921, p. 14).

Nesse contexto, a figura do pai que compra os ingressos e da avó que vigia em silêncio mostram que, mesmo no ambiente moderno, os mecanismos de controle persistem muitas vezes disfarçados de proteção ou tradição. A mãe, por sua vez, embora se insira no circuito cultural, ainda o faz a partir do espaço doméstico, cuidando da aparência, performando um papel de feminilidade aceitável. A tensão de gênero se adensa no trecho em que Maria José associa o casamento a uma potencial rota de fuga da vigilância opressiva, segundo ela, que vive no lar. A ironia trágica da sua esperança de liberdade por meio do casamento, sob a "guarda" de um marido que ela espera ludibriar, denuncia a precariedade das opções disponíveis às mulheres naquele período. A promessa moderna de liberdade e autonomia não se realiza plenamente para ela: está sempre condicionada por expectativas patriarcais e pelo julgamento constante das figuras familiares. As expectativas familiares são *percebidas* pela personagem de modo emocional, não racional; é também com emoção que Maria José reage e tenta se livrar delas. O narrador, no entanto, adverte que a moça não tinha pleno conhecimento do pensamento do pai e da avó, porque, apressada e embebida dos próprios desejos, ela “não cogitara um só momento no que pensavam dela o pai e a avó”, ainda que se sentisse tolhida por “um fluido desaprovador”.

O ponto de vista do narrador também é carregado de desaprovação na medida em que a qualifica como “leviana e desequilibrada”.

Através de Maria José, a modernidade, portanto, é apresentada como um espaço de desejo e frustração. A mulher moderna é produzida como um sujeito tensionado, dividido entre a sedução do novo e o peso do passado. Sua experiência é profundamente ambivalente: ela é convocada a participar do mundo moderno, mas não pode habitá-lo plenamente; é chamada a ser livre, mas sob vigilância; é moldada para o prazer, mas culpabilizada por desejá-lo. Essa representação revela, assim, o fato de que a modernidade transformou o mundo material e cultural, mas, principalmente, produziu subjetividades, processo no qual se construiu uma experiência feminina profundamente marcada por desigualdade, controle e desejo de fuga. A liberdade moderna, para as mulheres, mostrava-se como uma promessa adiada, sempre mediada por uma lógica de dominação que persiste sob novas roupagens.

Nesse cenário, destacam-se ainda as personagens Henriqueta de Nerval, admirada por Maria José e D. Maria de Castro e Almeida devido à sua aparência moderna e luxuosa, e Hortência de Lima, cujas trajetórias, embora entrelaçadas pela amizade e pela convivência, apresentam modos distintos de vivenciar a condição feminina.

Henriqueta de Nerval representa, de maneira clara, a figura da esposa moderna. Trata-se de uma mulher que, balzaquiana, dedica-se à aparência física, recorrendo à tintura de cabelo e à maquiagem meticulosa como formas de atender aos padrões estéticos vigentes. Sua inserção no espaço social é marcada por uma postura sofisticada, amável e reservada, que se equilibra entre uma relação de igualdade com outras mulheres e uma convivência leve e informal com os homens, sem comprometimento afetivo. Henriqueta personifica o ideal feminino que emergia nas grandes cidades: uma mulher quase independente, socialmente ativa e adepta de hábitos modernos, como dar festas, circular em ambientes públicos e terceirizar a maternidade às suas empregadas.

Henriqueta de Nerval era uma esplêndida mulher de trinta anos, de cabelos tintos de *henne*, rosto oval de um rosado pálido, adquirido à força de uma sábia *maquillage*, dentes um pouco amarelos, raramente descobertos num sorriso estudado, que os ocultava, e estatura elevada. Fina e *souple*, como um junco, ela evitava à força de um regime áspero, a gordura que, no Brasil, ameaça sempre àquela idade. Amável, mas reservada, ela mantinha às suas relações feminina num pé de igualdade inquebrantável, enquanto ostentava para com os homens ares de camaradagem inocente e sem

consequência (Chrysanthème, 1921, p. 18).

Entretanto, essa postura moderna não passa despercebida aos olhos da sociedade. A personagem é criticada por D. Aninha, a avó de Maria José, que a acusa, para a filha e a neta, de ser uma "má pessoa", sobretudo por não assumir diretamente os cuidados com os filhos. Tal julgamento evidencia como, mesmo diante das possibilidades de liberdade e autonomia proporcionadas pela modernidade, as mulheres permaneciam pressionadas por padrões morais rigidamente ancorados no ideal da domesticidade e da abnegação materna. A figura de Henriqueta, portanto, carrega a marca da ambiguidade: ao mesmo tempo em que é admirada por sua elegância e liberdade, também é alvo de reprovação moral, refletindo os limites impostos à vivência feminina no espaço público.

Por outro lado, Hortência de Lima representa o arquétipo da mulher tradicional. Amiga de infância de Henriqueta, compartilha com ela memórias escolares e laços afetivos, mas assume uma postura radicalmente distinta diante da vida. Hortência é descrita como pura, digna e resignada, características que se acentuam após o abandono pelo marido e a responsabilidade de criar sozinha o filho. Sua dor é silenciosa, sua presença é recatada e sua postura diante do sofrimento é vista como nobre. Hortência encarna o ideal feminino oitocentista, ainda presente nos anos 1920, no qual a mulher é valorizada pela virtude moral, pela fidelidade e pela capacidade de suportar as adversidades com recato e submissão.

Hortência de Lima, embora mais moça, era amiga de infância de Henriqueta de Nerval. Tinham frequentado o mesmo colégio, dormido no mesmo dormitório e rezado juntas na mesma capela. Apesar de censurar, no seu íntimo, o modo de viver da amiga, Hortência procurava-a, sempre, certa como estava de que no fundo, bem no fundo da sua alma, Henriqueta era melhor do que parecia e, estimando-a, diferenciava-a das suas outras relações. Com efeito, a pureza, o sofrimento digno, a resignação sem palavras de Hortência, abandonada pelo marido três anos depois de casada, com um filho nos braços, fazia pensar e espantava a mulher gozadora e ardente que era Henriqueta. A presença da amiga moderava-lhe a alegria exuberante, os ditos picantes, o abandono lascivo das atitudes modernas. E Henriqueta não queria mal a Hortência, sincera e recatada na sua dor, sofrendo-lhe até o doce domínio involuntariamente (Chrysanthème, 1921, p. 20-21).

O contraste entre as duas personagens serve como estratégia narrativa para evidenciar os dilemas vividos pelas mulheres da época. Hortência, apesar das críticas íntimas que faz ao estilo de vida da amiga, continua a procurá-la, nutrindo por ela uma

estima que a distingue de suas demais relações. Já Henriqueta, embora segura de seu modo de vida, sente-se, em alguma medida, afetada pela presença de Hortência, cuja figura atua como uma espécie de freio moral diante da sua alegria exuberante e de seus "ditos picantes". Essa dinâmica relacional evidencia a complexidade das experiências femininas no período: se, por um lado, a modernidade propunha novas formas de liberdade e atuação social, por outro, mantinha a mulher sob vigilância constante, tanto por meio das estruturas patriarcais quanto das próprias relações entre mulheres.

Em *Flores Modernas*, a experiência social feminina na modernidade se mostra, portanto, profundamente desigual em relação à masculina. Enquanto os homens transitaram com liberdade entre o espaço privado e o público, as mulheres modernas precisavam lidar com os julgamentos que acompanhavam cada gesto de autonomia. Já as mulheres que permaneciam nos moldes tradicionais continuavam a desempenhar o papel da virtude silenciosa, sem acesso efetivo às novas oportunidades de vida pública. O romance, ao traçar o retrato dessas personagens, revela a diversidade das trajetórias femininas no início do século XX e denuncia os limites e as contradições impostos à mulher que tentava se afirmar em uma sociedade em transição.

3.3 O olhar feminino sobre a modernidade e a tradição em *Enervadas*

Enervadas foi publicado em 1922 pela Editora Livraria Leite Ribeiro e teve uma segunda edição depois de um intervalo de um século, em 2020, pela Editora Carambaia²². É importante mencionar que a primeira edição do livro é uma absoluta raridade, que não se encontra em nenhuma das bibliotecas consultadas: Biblioteca Nacional, BBM, Labelle, Hathi Trust, etc. e que, devido a isso, utilizamos a edição de 2020.

O romance se divide em duas partes, estruturalmente distintas: na primeira, a narradora e protagonista, Lúcia, compartilha com o leitor as memórias de sua vida, desde a transição entre infância e adolescência, que antecede o momento no qual ela é diagnosticada como uma “enervada” deixando claro que o objetivo de tais relatos é comprovar que o Dr. Maceu Pedrosa, médico que a diagnosticou, “não entende nada de moléstias femininas” (Chrysanthème, 2020, p. 9), pois, na opinião da protagonista, os

²² Além de *Enervadas*, republicada pela Carambaia em 2022, *Matar!* e *Flores Modernas* também tiveram a segunda edição publicada recentemente, ambas em 2023 pela Janela Amarela Editora.

sintomas são os “[...] eflúvios de uma alma de mulher bem da sua época” (*Ibid.*, p. 10); na segunda, estrutura-se como uma espécie de mensário, por meio do qual Lúcia registra alguns acontecimentos de seu presente.

O fato de ser narrado em primeira pessoa pela personagem Lúcia já o coloca em destaque na produção de *Chrysanthème*, pois, de acordo com Funk (2016, p. 83) “a temática do silêncio e da invisibilidade é tão emblemática da literatura/mulher do século XIX e início do século XX, que o marcar presença através da fala foi um momento realmente importante de transição”, principalmente por se tratar de uma narradora “enervada”, ou seja, uma mulher inquieta, muitas vezes irritada:

[...] a mulher sempre esteve presa a textos da tradição (masculina), cujas imagens de passividade e decoro interferem na autodefinição e autonomia tão necessárias para a atividade criativa, O ato de “falar a raiva” [...] foi uma postura decisiva para a desconstrução do conceito tradicional do feminino [...]. Se uma mulher chora, ela é admirada. Se ela agride, vira objeto de crítica: ou está querendo ser um homem, ou está querendo ter um homem [...]. Como tantas outras formas ditas não femininas de questionamento e autoafirmação, a indignação permaneceu por muito tempo inarticulada dentro da literatura, na maioria das vezes não reconhecida, ou, quando reconhecida, reprimida ou sublinhada por meio da duplicidade (Funk, 2016, p. 84).

Para a pesquisadora, a nova noção do feminino que rompe com adjetivos como *bondosa* e *compassiva* acompanha relatos de angústia, agressividade e até mesmo o sarcasmo, como podemos identificar, por exemplo, no registro sobre o que pensa Lúcia do diagnóstico de enervada:

Eu sou então uma “enervada”; e tudo isso que me atormenta de dia e de noite, esse atropelo de pensamentos, essa ânsia de gozar a vida, de não perder um bom pedacinho dela, de amar exaltadamente, de aborrecer depois fastidiosamente o que ontem eu adorava, serão os sintomas dessa moléstia que me atacou sem que eu lhe soubesse o nome? Mas Deus meu! Todas as minhas amigas são então como eu umas “enervadas”, porque me parecem vítimas dos mesmos acessos que me martirizam ou me elevam ao sétimo céu! (*Chrysanthème*, 2020, p. 8).

Se, de acordo com Felski (1995), a modernidade implica uma reconfiguração dos papéis de gênero e das relações entre as mulheres e o mundo à sua volta, a obra de *Chrysanthème* reflete esse confronto entre as expectativas tradicionais e as novas possibilidades de uma mulher que busca experimentar sua liberdade, muitas vezes com

transgressões que a distanciam dos modelos femininos aceitos. Lúcia, com sua busca pela autonomia, questiona o diagnóstico de "enervada", que remete a um mal que é, na sua compreensão que ousa desafiar a autoridade médica, uma resposta à imposição de normas rígidas de comportamento feminino. A narrativa, ao enfatizar a inquietude e a raiva de Lúcia, está, de certa forma, fazendo uma crítica ao papel que a sociedade atribui às mulheres como seres passivos, resignados ou, no caso das mais ousadas, "inadequados". Assim, a modernidade se configura como um campo de tensão para a personagem, que transita entre os papéis da mulher moderna e a pressão das normas tradicionais que não aceitam as liberdades que ela deseja abraçar.

Em *Enervadas* as mulheres são representadas como detentoras de características que trazem à tona discussões sobre a liberdade de gênero, dentre as quais a feminilidade, a sexualidade e a independência. Imerso no confronto entre a mulher contemporânea e a tradicional, o romance de Chrysanthème também oferece diversas manifestações do embate entre a modernidade e a tradição, evidenciado desde a sua estrutura, que se fragmenta entre o passado e o presente.

O recorte de gênero de Felski (1995) se entrelaça aqui com a proposta de Berman (2007). Para o segundo, a modernidade é entendida como um processo de constante mudança e dissolução das formas tradicionais, mas esse processo reafirma a concepção de Felski de que, especificamente sobre os papéis de gênero, eles não se destroem, mas sim se modificam. Em *Enervadas*, essa transição é evidenciada nas interações de Lúcia com suas amigas, que representam diferentes trajetórias possíveis para as mulheres da época. Cada mulher que integra o elenco de personagens do romance exibe características únicas, a começar pela mãe de Lúcia, cujo nome permanece desconhecido para o leitor. Na descrição feita pela protagonista, a mãe, que faleceu quando Lúcia tinha 15 anos, é apresentada como uma mulher fortemente ligada aos padrões de beleza da época, ao ponto de adoecer ao perceber que, com o crescimento da filha, a velhice se aproximava. Nessa mesma descrição, a menção de Lúcia sobre ter tido uma mãe autoritária, "fútil e gozadora, para a qual dormir era perda de tempo e meditar estragar o dia" (Chrysanthème, 2020, p. 14) sugere, sutilmente, que ela desconfiava que ser "enervada" pudesse ser uma herança genética. Com a morte da mãe, Lúcia passa a estudar em casa, o que a enche de alegria e felicidade:

Meu pai, viúvo, em vez de se agradar do silêncio e sossego da casa, retirou-me do colégio mundano onde me educavam, ensinando-me o francês, as danças, as distinções sociais entre os ricos e os pobres, entre as meninas que pagavam muito e as que pagavam pouco, entre as que trajavam elegantemente e as que um vestido modesto somente podiam usar, e deu-me professoras a domicílio. Começou então, para mim, uma existência feliz e livre... (Chrysanthème, 2020, p. 16)

A partir desse conjunto de acontecimentos, a protagonista, de acordo com o seu próprio relato, torna-se uma mulher apaixonada pela vida e pelas novas experiências, passando a frequentar bailes de tango e outros ritmos modernos e a usar, eventualmente, a morfina, o éter e outras substâncias, as quais eram vendidas em drogarias em 1918, ano em que se passa a primeira parte da narrativa. Nesse meio ela conhece Júlio, que futuramente tornar-se-ia seu marido, e registra em suas memórias que a agradava o fato de ele, naquele momento, não mencionar o casamento, o que já contrariava, potencialmente, a expectativa dos leitores de que toda mulher almeja se casar: “Ele, porém, não me falava em casamento e isso me agradava. A incerteza da estrada que trilhávamos juntos, com a boca fremente e as mãos mornas, agradava meu temperamento inimigo da fixidez e da banalidade” (Chrysanthème, 2020, p. 21).

Ainda sobre a ousadia de Chrysanthème na construção da narrativa, as personagens que compõem o grupo de amigas de Lúcia se distinguem entre si e, assim, representam as diferentes possibilidades de um presente no qual a mulher poderia ter durante a modernidade. As duas amigas mais antigas da personagem, Margarida e Maria Helena, simbolizam, por meio dos padrões de gênero, a dicotomia entre o tradicional e o moderno. Margarida Villa Lobos, descrita pela protagonista como uma mulher gorda, casada e mãe de seis crianças, é a mais amorosa e sensata das amigas, a única que, para Lúcia, não poderia ser também diagnosticada como “enervada”, devido à sua seriedade e juízo, mesmo que aquela critique a “elegância ultramoderna” e as “atitudes ousadas” de Lúcia, características que “espantavam o marido e o confundiam”. A afetuosidade e sabedoria de Margarida a destacam como a personagem mais feminina de toda a narrativa:

A outra companheira desse período de minha vida e que, hoje casada e mãe de seis interessantes crianças, ainda me procura apesar do que dizem de mim era a Margarida Villa Lobos. Tinha sido minha camarada de colégio como também Maria Helena o fora. Margarida, gorda, de grandes olhos pestanudos, continua a ser a excelente e equilibrada criatura que sempre conheci. Entre o meu ardente misticismo religioso, as minhas melancolias

sem razão e os meus mutáveis e numerosos devaneios afetuosos de Maria Helena, que a procurava para queixar-se da câmara recalcitrante aos seus enlevos ou enaltecer-lhe a formosura e a graça, ela se manteve sempre na altura da seriedade e do juízo que o seu temperamento exigia (Chrysanthème, 2020, p. 26)

Em contrapartida, Maria Helena, que é homossexual, “inaugurara uma vestimenta masculina, que lhe dava uns ares de adolescente insexuado, e cortara os escuros cabelos que se enrolavam em torno do seu pescoço fino e alvo” (*Ibid.*, p. 35), como se desconstruísse a feminilidade até ali representada. O fato de curiosamente não ter seu sobrenome mencionado pela protagonista enquanto os das mulheres casadas são todos citados na história parece intencional, como se mulheres homossexuais não possuíssem sobrenome por não se casarem com homens – lembremos da personagem *Mme. Chrysanthème*, de Pierre Loti, que inexistia fora do olhar masculino. Nessa perspectiva, Maria Helena é retratada por Lúcia como uma mulher de aparência masculinizada, que se doa por inteiro aos relacionamentos que encontra pelo caminho, de forma ciumenta, possessiva e irracional, o que a faz cair em diversas situações desagradáveis. Essa personagem reúne uma série de características que caminham diretamente ao oposto da descrição de Margarida, seja pela aparência física seja pelo temperamento.

Além dessas, outras duas amigas próximas são mencionadas. Laura Ferraz é uma mulher casada a quem o marido abandonou para fugir com o dinheiro alheio depois de um golpe. Devido a tal abandono, Laura passa a falar sobre as aventuras amorosas que vive com os homens da cidade, uma liberdade sexual que em alguns momentos incomoda Lúcia, que, apesar dos desejos sexuais, nem sempre se relaciona com os homens por quem sente atração, devido a sua criação de mulher religiosa. Apesar do desconforto causado pelas atitudes da amiga, que mascara seu sofrimento com a tentativa de se comportar sexualmente como aqueles homens, a narradora constrói uma reflexão crítica sobre a diferença na velocidade entre a modernidade material e a social ao relacionar o uso de bondes e automóveis à distinção entre os objetivos de vida femininos e masculinos:

Por que tanto movimento, tanta agitação, tanta correria pelas ruas, Deus meu? Onde irá toda essa gente que, adornada, de olhar esgazeado e face convulsa, vai e vem nesses bondes que percorrem a todo instante esses trilhos, num contínuo ruído de tímpanos, num fatigante voltear de rodas? Algumas mulheres, que entreavisto da minha veneziana meio cerrada pela cortina, vão certamente ao amor, à sensação, ao beijo, e alguns homens, quase todos crentes no poder do dinheiro para olvido da sua impotência em

amar, correm à sua conquista com as fisionomias severas, os olhos aguçados de cobiça e mãos frementes de ladrões sociais. Ambos serão decepcionados: o amor e o dinheiro nunca dão o que prometem. Num automóvel do palácio presidencial, reconheço a cabeça de um político, cuja testa desguarnecida brilha como uma placa de anúncio. Este segue a caça do domínio, das honras, das lisonjas.... Como ele se espraia sobre as almofadas palacianas e como mira os outros com os supercílios levantados! A loucura da glória, do triunfo, impera no seu cérebro, que a luz radiosa da ambição e da vaidade enche e cega (Chrysanthème, 2020, p. 99, grifo nosso).

Magdalena Fragoso, a quarta das amigas, é retratada como uma mulher feminina, bela e delicada. Contudo, por ser usuária de morfina e cocaína, a personagem é descrita fisicamente como uma mulher de aparência apática, com olheiras e gelidez nas mãos trêmulas, sendo, por isso, a responsável pelo acesso de Lúcia ao uso das substâncias. Considerando a entrevista de Chrysanthème (1920, p. 20), publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, na qual ela escreve que os direitos que a mulher “almeja com razão não podem ser adquiridos assim e a liberdade que ela reclama nunca será a de se portar mal ou praticar atos que reprovamos nos homens”, Magdalena, por praticar um ato socialmente reprovável, personifica o fracasso daquele feminismo que “para muitas das pertencentes ao sexo frágil, que quer ser forte sem discernimento e sem lógica [...] não tem passado de uma grande e generosa permissão para tudo ousar e tudo se permitir” (*Ibid.*, p. 62), independentemente das consequências.

A representação da mulher por meio da personagem Lúcia aproxima uma série de características que podem ser atribuídas à feminilidade, sejam elas compreendidas de forma positiva ou não pela sociedade brasileira do começo do século XX. Assim, ao mesmo tempo em que a protagonista é uma mulher dotada de desejo e curiosidade sexual, sua trajetória está profundamente entrelaçada à religiosidade, uma presença marcante no texto por meio de diversos elementos, como a menção de Lúcia às suas “parentas velhas”, que a julgam “uma criatura abandonada por Deus e condenada às fogueiras infernais”, principalmente devido ao seu desquite de Júlio de Azevedo:

Quando me encontram na rua, sobretudo depois do meu divórcio com Júlio, [...] elas fecham e sombreiam as velhas e murchas faces quando nos passeios ou festas me avistam esgaldada e formosa nos meus vestidos ultramodernos, dentro dos quais o meu colo, os meus braços e as minhas pernas não se sentem prisioneiros. É uma graça ver-se então olhares faiscantes de desdém invejoso que as anciãs me lançam dentre as pregas amolecidas e balançadas das suas gorduras amarelas. Eu rio-me, sempre,

nessas ocasiões, mas oculto uma intensa vontade de lhes dizer que eu não sou tão ruim, nem tão pecadora como elas me julgam, segundo a sua estreita visão da virtude (Chrysanthème, 2020, p. 13)

É importante observar que, muitas vezes, os desejos das personagens femininas eram relacionados a algo impuro, que as distanciava do ideal de mulher representado principalmente pela figura de Virgem Maria no catolicismo. Contudo, apesar da menção às “parentas velhas”, o personagem simboliza, junto à protagonista, a dicotomia entre o desejo carnal e a santidade é o Padre Jerônimo, um amigo da família que frequentemente visitava Lúcia e o pai.

Padre Jerônimo despertou em Lúcia um profundo desejo de luxúria decorrente de sua história de amor. Ele se tornou padre após o falecimento da mulher por quem se apaixonou e a quem prometeu no leito de morte que se dedicaria à vida religiosa, a fim de encontrá-la na “vida eterna”. A história de Jerônimo causa uma profunda reflexão em Lúcia, já desiludida do casamento, assim como um imenso desejo de conquistá-lo por querer afastá-lo de sua promessa. O controle emocional do padre, que ela denomina como “ilogismo”, a seduzia. Jerônimo não cede às tentativas de sedução de Lúcia, tornando-se presente em sua vida apenas como um amigo de família, que, inclusive, a confortou no leito de morte do pai.

Depois de outros tantos casos amorosos, a chegada de Roberto, um advogado criminalista que oferece seu amor a Lúcia e já havia sido mencionado na primeira página da narrativa, encerra a primeira parte do romance. Assim como os desejos enervados de Lúcia, a presença de Padre Jerônimo torna-se menos proeminente na segunda parte, cujo destaque representa também a existência de uma Lúcia mais provocativa e voltada à luxúria.

Só com grande esforço Lúcia consegue conter a malícia de suas ações diante do religioso. Não por acaso, portanto, o empenho da personagem para conquistá-lo é comparado ao plano de vingança arquitetado por Lúcifer contra Deus [...] O subtexto religioso desse affaire não me parece gratuito: casada, porém, flertando com um membro da Igreja Católica, o desejo de Lúcia por Jerônimo configura-se como uma dupla e excitante transgressão para os leitores. Além disso, esse caso extraconjugal específico parece retomar a profícua tradição da pornografia anticlerical. Ligando o clero, a religião e o sexo, essa vertente da literatura licenciosa especializou-se em “histórias sobre o apetite sexual insaciável de padres e freiras” (Santos, 2019, p. 10).

No que concerne à representação sexual da mulher, Santos (2019) defende a interpretação de *Enervadas* como um romance licencioso, uma tentativa de Chrysanthème de explorar transgressões sexuais femininas – prostituição, lesbianismo, adultério. A pesquisadora considera que a preferência de Chrysanthème por temas polêmicos, como a liberdade sexual de suas personagens, era considerado imprópria às mulheres escritoras, das quais esperava-se a abordagem de temas como, por exemplo, jardinagem, educação infantil, vida doméstica, etc. – como muitos dos temas abordados também por Júlia Lopes de Almeida, por exemplo. Segundo ela, os romances de Chrysanthème tratavam do que era imoral aos olhos daquela sociedade, o que Grieco (Santos, 2019) chamou de "donjuanismo feminino".

Partindo do conceito de "licenciosidade possível" definido por Santos (2019), uma escrita erótica suavizada pela necessidade de a autora negociar simultaneamente as barreiras impostas às mulheres no campo literário e a má reputação crítica do rótulo "licencioso", propomos a hipótese de que *Enervadas* combina apropriação e crítica a esses códigos de comportamento. A hipótese apoia-se em evidências textuais que mostram essa dupla operação: a estrutura de diário em primeira pessoa legitima a voz feminina e converte a escrita em espaço de autojustificação e enfrentamento do saber médico ("alinhar... tudo o que se passa em mim"); a ênfase recorrente na atração física imediata e não idealizada (como o beijo oferecido por iniciativa de Lúcia e a união "baseada apenas na volúpia", sem amor romântico) que desloca expectativas sentimentais; o inventário de temas tidos como licenciosos (casamento por impulso, paixão por um padre, adultérios em série, divórcio, uso de morfina e cocaína, vida boêmia, relação com um "louro efebo", erotismo corporificado em sensações de calor, frêmitos, palpitações e perfumes) reinscreve essas experiências no âmbito feminino; e o tratamento estilístico sugestivo que faz com que desejos fantasiosos não consumados e cenas de erotismo se construam mais pela sensação do que pela explicitação do ato. O desfecho, Lúcia mãe e companheira de um homem, não oferece uma catarse moral externa, mas a internalização, pela protagonista, do diagnóstico médico.

Assim, sustenta-se que o romance, ao mobilizar conscientemente elementos próprios do repertório licencioso, produz simultaneamente uma inflexão feminista crítica a uma vertente do feminismo que apenas reproduziria performativamente práticas masculinas reprovadas (libertinagem vazia, consumo autodestrutivo de drogas, serialização do desejo). Mostra-se que tal mimetismo não resulta em emancipação plena, mas na

reafirmação de um diagnóstico disciplinador que recodifica a rebeldia na categoria patologizada de “enervada”. Chrysanthème emprega esses elementos de modo calculado e mitigado para atrair o leitor enquanto tensiona os limites entre liberdade e autocondenação, tornando “curioso” o destino de Lúcia precisamente porque confirma a crítica social sem abdicar da exibição sensorial dos códigos licenciosos.

Diante de uma transformação gradual de pensamento, que se inicia com a revolta contra o diagnóstico de “enervada” e culmina na experiência da maternidade, Lúcia foi influenciada por todas as amigas em momentos diversos ao longo da história. O desfecho, quando os valores de Margarida prevaleceram, permanecendo ela objeto da profunda admiração e gratidão de Lúcia, reflete a opinião de Chrysanthème de que, em vez de concentrarem seus esforços na busca por igualdade social entre os sexos, as mulheres deveriam almejar o direito de exercer plenamente sua cidadania, incluindo sua participação no mercado de trabalho e o divórcio, ambos negados a Lúcia. Nesse sentido, sobre a separação de Lúcia e Júlio, é importante lembrar que, legalmente, era permitido apenas o desquite, ou seja, a separação de corpos e bens, mas a não dissolução do vínculo patrimonial. A Lei do Divórcio (Lei n.º 6.515) foi sancionada no Brasil apenas em 1977 e, por isso, Lúcia só poderia se casar com Roberto caso ficasse viúva.

Tendo em vista que *Enervadas* é narrada pela própria protagonista, que se estrutura como um registro de memórias, na primeira parte, e, na segunda parte, se aproxima de um diário e que estamos analisando romances e contos de autoria feminina produzidos numa época em que não havia discussões acerca de gênero e sexo biológico, mas sim o binarismo, a ideia de uma “ansiedade de autoria” em textos escritos por mulheres, pode aqui ser considerada. Sobre isso, de acordo com Funk (2016, p. 21) “a cultura ocidental geralmente identifica autoria com masculinidade, relegando o feminino ao status de objeto artístico ou criação passiva” e que, por isso, a mulher que escreve precisa superar a “ansiedade de autoria”:

Uma das implicações fundamentais dessa ansiedade de autoria para a mulher escritora foi, portanto, a necessidade de obliterar o distanciamento estético: a preferência por poesia confessional, por poesia como experiência; a insistência em formas pessoais de expressão, como o diário e o ensaio pessoal; na ficção, uma proximidade entre a autora e narradora, e uma conexão próxima entre a autora e sua protagonista. Se considerarmos que até bem recentemente a avaliação crítica repousava em conceitos de não

contaminação pessoal em literatura, é fácil perceber por que obras escritas por mulheres têm sido excluídas do cânone literário (Funk, 2016, p. 21).²³

Segundo a pesquisadora, as mulheres que buscavam se distanciar da estética da escrita masculina tiveram que se articular para escrever experiências especificamente femininas, sejam elas romancistas, cronistas, contistas, poetisas ou até mesmo editoras. Nesse sentido, a ousadia de Chrysanthème reside justamente em se aproximar do leitor, principalmente das mulheres, por meio de uma narrativa em primeira pessoa, em formato de diário, que assume um tom confessional e íntimo, como se a protagonista partilhasse suas dores, desejos e reflexões diretamente com quem lê; ao mesmo tempo em que explora na narrativa temas amplamente discutidos por aquele público-alvo, como as discussões em torno da construção de uma cidadania feminina, por exemplo, e outras experiências vividas por aquelas mulheres em meio à modernidade.

O fato de Cecília de Vasconcelos ter se relacionado com um homem casado já é suficiente para aproximá-la da situação vivida pela personagem Lúcia, que era, pelo menos legalmente, casada, sendo tal aproximação entre autor e personagem uma das características descritas por Funk (2016) como inerentes à “ansiedade de autoria”. Para além de *Enervadas* ser romance de autoria feminina escrito e publicado num mercado editorial patriarcal, essa aproximação pode justificar a exclusão do romance do cânone literário brasileiro do século XX, se considerada a perspectiva de Funk (2016) de que a avaliação crítica tinha como conceito a não contaminação pessoal na literatura.

Enervadas é um romance complexo. A representação da mulher moderna é o foco central da trama, que trata principalmente do embate entre o tradicional e o moderno ao expor novas problemáticas sociais trazidas às mulheres como consequência da modernidade, necessitadas de discussão. O fato de Cecília de Vasconcelos ser uma escritora brasileira feminista que publicou diversos e provocantes romances durante o começo do século XX por si só já merecia, ao menos, uma menção nos livros de historiografia literária brasileira.

²³ Este texto é parte de uma coletânea organizada pela própria autora sobre sua trajetória acadêmica no campo da crítica literária feminista. O texto original foi publicado em 1985, em inglês, no n.º 14 da revista *Ilha do Desterro*, e está disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9000/1939>. Acesso em: 07 dez. 2023.

Embora o romance não seja extenso em número de páginas, sua leitura proporciona uma imersão na complexidade que permeava as escolhas das mulheres no início do século XX. Ademais, a obra incita, assim, uma reflexão sobre essas escolhas de mulher moderna, especialmente em relação à inexistência de uma plena cidadania feminina, já que direitos fundamentais, como o voto feminino, o divórcio e a guarda materna dos filhos, entre tantos outros, foram conquistados algumas décadas depois da publicação de *Enervadas*:

As leis do casamento, instituídas pelo código civil republicano [1916], retiravam das mulheres casadas a condição de indivíduos e tornavam-nas juridicamente incapazes e submissas ao marido. [...] o direito de votar e de ocupar cargos públicos, que compreendia a cidadania ativa, foi restrito aos homens alfabetizados maiores de 21 anos [...] O mesmo código civil republicano “tornou as mulheres casadas incapazes e dependentes. Assim, o código não proibia diretamente o trabalho remunerado das mulheres, mas criava um instrumento jurídico de controle da autonomia delas durante o casamento e após o desquite, já que caberia ao marido autorizar ou proibir a esposa a seguir uma carreira profissional.” (Maia, 2011, p. 111-114)

Ao analisar o contexto histórico que envolve a narrativa, torna-se evidente que essa cidadania feminina era uma conquista em construção, ainda distante da realidade da escritora. Como leitor, é possível compreender a preferência de Chrysanthème pela luta das mulheres por direitos primordiais, delineando a importância dessas conquistas. A agitação de Lúcia e suas experiências no universo da modernidade, desde o uso de substâncias até os encontros amorosos fluidos, indicam a busca por uma liberdade que, no entanto, não é sem ambivalência. A insatisfação com a vida moderna, a sutil crítica ao sistema de valores e ao consumismo, e o reconhecimento de que tanto o amor quanto o poder são ilusões transitórias, se alinham com a análise de Berman (2007) sobre a fragilidade das construções sociais na modernidade.

Porém, diferentemente das experiências masculinas na modernidade, Lúcia parece viver em um mundo onde, apesar de tudo estar em movimento, mesmo que ela busque liberdade, essa liberdade está imersa nas contradições de um sistema que ainda é, de certa forma, limitado por estruturas do passado, estruturas voltadas ao poder e autoridade masculinos. Essa tensão reflete, assim, uma modernidade na qual as certezas do antigo são gradativamente desfeitas e as novas formas de ser mulher ainda estão em processo de construção, como Felski (1995) aponta ao destacar como as experiências individuais de liberdade da mulher estão frequentemente imersas em processos contraditórios e

negociações com as estruturas sociais dominantes.

No caso das amigas de Lúcia, podemos ver como as diferentes trajetórias de vida respondem de maneira diversa à modernidade. A tensão entre a liberdade moderna e os valores tradicionais é apresentada através das novas possibilidades oferecidas às mulheres, destacando como a modernidade redefine não apenas a individualidade de cada mulher, mas também o próprio conceito de feminilidade e de autoafirmação. Assim, *Enervadas* apresenta uma crítica implícita à rigidez das expectativas de gênero ao mesmo tempo em que oferece uma reflexão sobre o custo da liberdade individual em um mundo em constante transformação.

Nesse sentido, a publicação da segunda edição da obra não apenas preserva o legado literário da autora, mas também abre portas para que outros romances de Chrysanthème retornem à circulação, estimulando novas discussões sobre as representações da mulher na literatura brasileira e sobre a experiência feminina na modernidade. O acesso a essas narrativas enriquece o entendimento do papel da mulher na sociedade da época e fomenta um diálogo contínuo sobre a evolução das condições de vida das mulheres.

3.4 Fragilidade e resistência feminina em *Mãe*

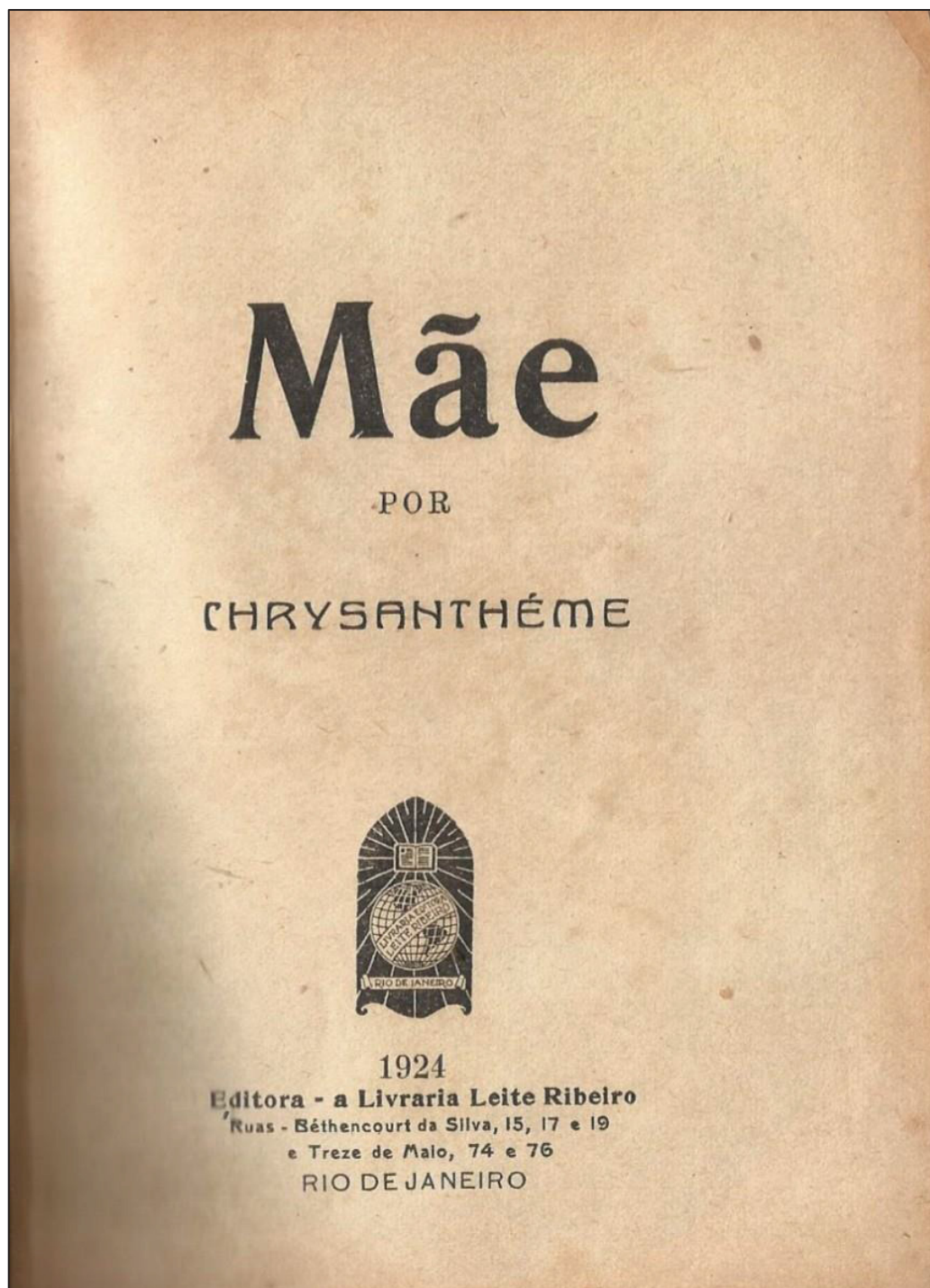
A única edição de *Mãe* foi publicada pela Editora Livraria Leite Ribeiro em 1924 (Figura 10). Nesse romance acompanhamos o sofrido caminho percorrido por uma jovem mulher que, descobrindo-se grávida do marido violento e repugnante, parte solitária em busca de melhores condições para criar a filha, ainda em seu ventre.

A narrativa tem início com a cena na qual Regina, já apresentada como uma mulher frágil, “menina e mãe ao mesmo tempo” (Chrysanthème, 1924, p. 8), recorda os motivos que a fizeram se casar com Homero Valadares, um advogado alcoólatra e violento:

A sua cabeça, de cabelos curtos ligeiramente anelados, nas pontas, erguia-se altivamente como desafiando ainda o contendor ausente e as suas mãos pálidas uniam-se por cima do ventre fecundo como para o proteger da rajada de tempestade que soprara naquele quarto. Os minutos passavam, e aquela esposa de vinte anos, menina e mãe a um só tempo, continuava a mirar o firmamento entristecido essa manhã por uma chuva fina, recordando o seu passado, tão lugubrememente escurecido pelo sofrimento, que ele sombreava todos os demais fatos da sua vida, à medida que ela os evocava, como

árvores escuras, formidáveis e veladas por brumas superpostas enegrecerem toda a natureza que elas cercam da sua sombra misteriosa e apavorante. Na ânsia dessas recordações, Regina deixara cair as pálpebras sobre os olhos tristes e a sua boca, de lábios descorados, adquiriu duas rugas de suprema melancolia (Chrysanthème, 1924, p. 8)

FIGURA 10 – Folha de rosto de *Mãe*, publicada pela LR em 1924.



Fonte: CHRYSANTHÈME. **Mãe**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Leite Ribeiro, 1924

Regina é uma personagem intensa, cuja descrição acentua sua fragilidade e sofrimento. Oriunda de uma família pobre que era sustentada por uma mulher viúva, ela decide se casar depois de ouvir a mãe comentar como é árduo o seu trabalho para criar as filhas sozinha. A partir disso, e apenas com o nobre objetivo de ajudar a mãe, que enfrentava problemas econômicos, ela se casa sem pestanejar na primeira oportunidade que lhe é dada. Seu marido, Homero, é um advogado a quem Regina não ama. Além do vício em jogo e do alcoolismo, seu comportamento violento se intensifica com o passar do tempo e ele começa a maltratar a esposa das mais diversas formas. Assim, desde o primeiro capítulo o narrador descreve o sentimento de desgraçada que preenche os pensamentos de Regina, que a princípio pensa constantemente em suicídio. Entre outras cenas de violência descritas, como a em que Homero corta o cabelo da esposa, a narrativa expõe violência sexual, que resulta na gravidez de Regina:

Mas depois de vomitar longamente sobre o chão, como um animal repugnante, o marido voltava à carga, à ideia fixa de saciar nela os seus desejos bestiais. Aliviado do peso nauseoso que lhe calcava sobre o estômago e que lhe impedira a ligeireza no ataque, que o tornaria facilmente vitorioso do frágil ente encostado à parede, quase sumido entre os lençóis, ele avançava, agora, violento, cínico, com as mãos estendidas para apossar-se do mísero corpo da mulher estarrecida de pavor. Regina gritou, mas um travesseiro habilmente jogado, abafou-lhe os clamores e ela só se pôde debater, e em vão, contra os tenazes que fortemente a seguravam. Sem atender aos seus gemidos de protesto, e aos seus gestos de repulsão, ele babujava-lhe agora o seio claro de saliva malcheirosa, murmurando-lhe frases brutais de “besta” no cio. E foi assim que, faminta e violentada, fremente de ódio e de asco, Regina concebeu (Chrysanthème, 1924, p. 79-80).

É importante observar como as escolhas lexicais de Chrysanthème acentuam o caráter repulsivo da cena de um ato violento contra aquela mulher. Enquanto a descrição da personagem feminina enfatiza sua fragilidade e impotência naquela situação – *mísero corpo, estarrecida de pavor, faminta, violentada* – a narrativa cumula o personagem masculino com adjetivos animalizantes – *animal repugnante, desejos bestiais, violento, cínico, babujava, saliva malcheirosa, besta no cio*.

No caso de Regina, descrita como frágil, impotente e vítima de múltiplas formas de violência, vemos encarnada uma das representações da feminilidade na modernidade que

Felski (1995) problematiza: a da mulher sacrificada, confinada ao espaço doméstico, cuja subjetividade é esmagada por normas patriarcais. O casamento de Regina não é fruto do amor ou da escolha livre, mas de uma imposição social internalizada: ela se casa para aliviar a carga da mãe viúva, reproduzindo um ciclo de abnegação feminina. Trata-se de um casamento por dever, não por desejo; um destino moldado pela pobreza e pelas expectativas de gênero, que impede sua agência individual.

Felski (1995) observa como na literatura e em representações culturais da época, muitas de autoria masculina, a mulher é frequentemente vista como símbolo do atraso ou da tradição, em contraste com o homem, identificado com o progresso, a razão, a cidade, a esfera pública. No entanto, o que vemos em *Chrysanthème* é uma inversão dessa lógica progressista: o homem moderno (Homero), um advogado, símbolo da razão e da ordem, é, na verdade, dominado por impulsos bestiais, irracionais, representado como “animal repugnante”, “besta no cio”. A violência sexual que ele comete contra Regina, resultando em uma gravidez indesejada por ela a princípio, evidencia a falácia da civilização masculina, um tema recorrente no conjunto de obras que analisamos nesta tese, desvelando a hipocrisia presente em muitos casamentos.

Nesse sentido, a escolha lexical fortemente carregada do narrador, que animaliza o agressor e enfatiza a impotência da vítima, não apenas expressa a violência sofrida por Regina, mas denuncia o fracasso das estruturas modernas em proteger ou promover a autonomia feminina. A ênfase no corpo de Regina como “mísero”, “estarecido de pavor”, “violentada”, “faminta” parece ressoar a análise de Felski (1995) sobre como o corpo feminino é frequentemente o espaço onde se inscrevem os conflitos, um corpo passivo, submetido à vontade masculina.

Além disso, o foco na experiência emocional de Regina (o ódio, o asco, o pavor) evidencia outro ponto central da representação da modernidade na literatura: uma ênfase da narrativa na dor da personagem, aqui marcada pela exploração da subjetividade e do corpo da mulher. Ainda que Regina não encontre uma saída concreta, sua recusa interior, sua repulsa e a evocação do suicídio são expressas com uma linguagem que oscila entre o silêncio desesperado e o grito sufocado. A narração, carregada de um tom quase trágico e com um toque de piedade, torna essa resistência uma denúncia das violências de gênero arraigadas naquela estrutura social, sem, contudo, expô-la em termos melodramáticos ou

sensacionalistas. O narrador, ao apresentar o conflito interno de Regina, convida o leitor a mergulhar na complexidade do seu sofrimento, destacando a dimensão subjetiva da dor e a tensão entre a opressão social e a vontade de libertação:

Regina, imóvel, silenciosa, olhava-o pela primeira vez com ódio. No seu subconsciente, uma tragédia se agitava, tremenda e sinistra. Pegar daquela arma com que sempre o marido a ameaçara e desfechar-lhe um tiro que o prostraria para sempre, tornando-a, desse modo, a única possuidora daquela criança que já partilhava da sua emoção, convulsionando-se toda no fundo do seu útero (Chrysanthème, 1924, p. 27).

Com a gravidez, decorrente daquela violência, e presumindo como seria o futuro da criança, devido à série de humilhações e desrespeitos que sofria, Regina decide abandonar Homero. Como única alternativa viável, ela se muda para a casa de uma tia, no Rio de Janeiro. A tia, D. Isabel Garcia de Almeida, era viúva de um juiz de Direito e havia se mudado para a capital junto à filha Magdalena, com 15 anos na época, e à “serviçal preta que trouxera de Minas [Gerais]” (Chrysanthème, 1924, p.103). Apesar de não ser abastada, D. Isabel não era desafortunada, o que lhe permitia viver confortavelmente de suas rendas. Para Regina, tal solução trouxe “um bem-estar imenso” (*Ibid.*, p. 106)

Nesse contexto, outra importante personagem feminina, Magdalena, é descrita como uma jovem mulher, “dona de uns largos olhos negros e pestanudos e de uma cabeleira longa e frisada. Baixa, porém, e excessivamente gorda, Magdalena mostrava-se ridícula e pouco atraente quando saía ataviada à rua ou se movimentava aos pulos pela casa” (p. 104). Amargurada pelo fracasso da busca por um casamento, Magdalena é, a princípio, prestativa com a chegada de Regina, que lhe aguçava a curiosidade, já que ela não havia ainda experimentado as sensações de uma mulher casada, mesmo que ambas tivessem a mesma idade. Contudo, com o passar do tempo, e principalmente depois do nascimento de Eva, passou a sentir ciúmes e inveja da prima, que com sua gentileza e delicadeza atraía os olhares masculinos.

No fundo da alma dessa moça solteira, ansiosa pelo casamento, ou, antes, pelo homem que lhe acalmaria os ardores, lavrava, desde que Regina se erguera da cama, toda cor de camélia e flexível como um junco novo, a sensação inferior e amesquinicante da inveja. Todos os domingos, quando as duas iam à missa do Outeiro da Glória, Regina, fina e alva no seu vestido escuro, e a robusta Magdalena, na sua larga *toilette* clara, realçada por laçarotes de cor, esta observava que todos os olhares masculinos corriam à prima, muito gentil e muito curiosa na sua cabeleira curta ondulante debaixo

das abas do chapéu negro. Na sua impotência de se vingar dos admiradores da companheira, a gorducha resmungava frases de reprovação contra os cabelos cortados da prima, penteado indigno de uma senhora séria, e que as colocava mal, dizia ela, atraindo tamanha atenção sobre ambas (Chrysanthème, 1924, p. 115).

Sobre isso, como um reflexo da necessidade social de se discutir, naquele período, a existência de uma cidadania feminina, é crucial observar como Chrysanthème destaca que Regina enfrenta discriminação não apenas dos homens, devido à sua decisão de abandonar o marido e por sua condição financeira precária, mas também pelas mulheres de sua própria família. Nesse sentido, o texto deixa claro que, apesar de D. Isabel ter se compadecido da situação da sobrinha, que agora se cercava de mulheres – a tia, a prima, a parteira, a criada –, Regina não se desfaz do sentimento de solidão, já que sua família a lembra constantemente da separação e de como ela deve ser grata a elas, mesmo que Regina chegue a se comportar, a fim de demonstrar tal gratidão, como uma funcionária da própria família.

Sobre tal discriminação, as escolhas lexicais de Chrysanthème frisam ainda uma segregação, principalmente entre as personagens femininas, ao descrever a solidão e os medos antecipados de Regina, que durante a criação da filha já se preocupava com o julgamento que Eva poderia fazer ao compreender sua posição de mulher “separada”:

Não era a primeira vez que esbarrava com um **tratamento suspeito** de parte dos **bem classificados nessa coletividade humana**, que na sua defesa, detesta e deprime o vencido, prostrando-se, entretanto, diante do vencedor, seja ele quem for e sejam quais forem os meios empregados por ele para o triunfo. / Naquele fim de tarde, ao ver distraidamente o “profeta” acender o gás da rua, ela se recordou de quanto já sofrera com a dubiedade da sua **situação de mulher, que não era casada, nem solteira, nem viúva** e, embora dissesse sempre a filha muito inteligente ser este último o seu estado, ela temia que alguém, por perversidade ou por tolice, contasse à menina a **história trágica** e real de sua **vida de abandonada** (Chrysanthème, 1924, p. 176, grifos nossos).

Após longos episódios humilhantes sofridos na casa de sua tia, Regina enxerga uma saída ao encontrar um homem disposto a sustentá-la mesmo que não haja a possibilidade de se casar, já que o divórcio ainda não era legalizado. Por sua vez, Eva se casa com um pretendente apresentado pelo “amante” da mãe. Entretanto, após o casamento, o marido de Eva consegue afastá-las, uma vez que Regina não é bem-vista pela sociedade por ter sido uma mulher divorciada e amante, enquanto o genro busca reconhecimento social pelos

mais afortunados.

Neste ponto, torna-se crucial notar como a opção de Chrysanthème pela temática maternal tem uma razão subjacente: a exposição do agravamento das dificuldades, sejam financeiras sejam sociais, enfrentadas por mulheres que experimentaram a maternidade, já que muitas vezes elas precisavam se submeter a relacionamentos autoritários, à exploração e aos julgamentos sociais, decorrentes também da falta de direitos da mulher e oportunidades.

Apesar da autora não empregar procedimentos modernos (procedimentos narrativos de vanguarda: nem cortes cinematográficos, nem frases curtas, telegráficas; nem descrições surrealistas ou futuristas) quanto à técnica literária e a aspectos estilísticos do texto e de não abordar explicitamente a modernização material ou tecnológica da sociedade, Chrysanthème destaca os aspectos sociais ligados à modernização, cujo foco é a intensificação do sofrimento da mulher em consequência dos preconceitos sociais e da falta de amparo legal quanto aos direitos da mulher vítima de violência doméstica, como se tivessem sido esquecidas pela modernidade. Isso é evidenciado especialmente no tratamento dado à Regina, que ressalta diferentes formas de violência. Assim, o caráter atemporal da obra deve-se ao fato de que, ainda hoje, muitas mulheres enfrentam a violência psicológica, patrimonial e, principalmente, sexual por parte dos maridos, o que muitas vezes dificulta a independência feminina, inclusive financeira. Todavia, no contexto no qual foi escrito, apesar da relevância da temática, *Mãe* é um romance também de características comerciais, pois, ao mesmo tempo em que moderniza a representação da mulher na literatura brasileira, busca ostensivamente aproximar o leitor da personagem principal.

Nesse sentido, no que tange ao aspecto estilístico de *Mãe*, ainda que haja citações de alguns meios de comunicação, como por exemplo menção específica ao jornal *O Paiz*, o texto incorpora elementos contextuais da modernidade, como a insistente alusão aos cabelos curtos de Regina (p. 7-8, reiterados nas páginas 9, 20, 21, 46, 115, 119, 122 e 162) combinando com a foto da escritora no frontispício do livro; a “cadeira americana” (p. 7); a experiência da multidão indistinta (p. 11), o brilho da luz elétrica sobre o rosto (p. 15), entre outros; e, assim como em “A isca”, novela de Júlia Lopes de Almeida (que discutiremos no Capítulo 4), a estrutura textual da obra não apresenta grandes inovações narrativas, mas

sim temáticas.

O desfecho da história concretiza, portanto, a denúncia de Chrysanthème sobre as poucas e comoventes opções possíveis àquelas mulheres do começo do século XX, o que afirma, como vimos em *Enervadas*, a opinião predominante da autora sobre a busca pela emancipação feminina, como a legalização do divórcio, oportunidade de profissionalização, educação etc. Assim, é importante observar como o romance realça o impacto negativo que a pobreza tem sobre as mulheres, em especial as mães, que buscam criar seus filhos próximos aos padrões sociais e econômicos da sociedade.

Ainda para a análise das dinâmicas de gênero e os conflitos de identidade que emergem do romance *Mãe*, no que concerne à construção dessas identidades femininas, Felski (1995) afirma que as mulheres, à medida que a modernidade se instala, se veem forçadas a navegar por um sistema de valores e expectativas que muitas vezes estão em desacordo com suas próprias experiências e desejos. Nesse sentido, a personagem Regina reflete as tensões de uma mulher que, mesmo em um contexto de violência e fragilidade, tenta reconstituir sua identidade e sua autonomia dentro de uma sociedade que marginaliza tanto suas escolhas quanto seu status social.

Ao analisar a fragilidade de Regina com base na teoria de Felski (1995) podemos compreender que o romance representa a mulher como um sujeito passivo, refém das normas de um mundo moderno que exige adaptação, mas que ao mesmo tempo exige o conformismo a papéis prescritos para uma mãe. A escolha de Chrysanthème em apresentar Regina como uma mulher frágil, em busca de sua autonomia dentro da opressão, reflete essa dicotomia de modernidade que Felski (1995) discute, na qual a mulher não é apenas uma vítima das violências masculinas, mas também um sujeito que lida com as complexas realidades da opressão de gênero em um mundo que está em constante transformação.

A publicação de *Mãe* no contexto da Editora Livraria Leite Ribeiro, em meio aos debates sobre a cidadania feminina, evidencia não apenas a urgência dessa discussão, mas também uma contradição fundamental: se por um lado algumas mulheres podem encontrar brechas para se afirmar pública e politicamente, como as escritoras das obras que estamos aqui analisando, por outro, essas possibilidades seguiam atravessadas por desigualdades tornavam isso mais acessível para umas do que para outras. A condição de Regina, constantemente confrontada pela sociedade com suas limitações financeiras e

sociais, é um exemplo claro dessa ambivalência, pois ela busca um novo caminho após a violência do casamento com Homero, mas ainda se vê refém de uma série de normas sociais e econômicas que limitam suas escolhas.

Em *Mãe*, a autora usa o sofrimento da personagem para expor a crise da maternidade dentro de uma sociedade que não oferece apoio à mulher, muito menos espaço para sua emancipação. Regina, que em determinado momento é considerada "a mulher separada" e "divorciada", carrega consigo o estigma social, uma marca que reflete o retrocesso que a modernidade impôs às mulheres que tentaram fugir das convenções tradicionais, um exemplo claro de como a experiência feminina diante da modernidade difere da masculina, como afirma Felski (1995). Isso ressoa diretamente com a teoria da autora sobre as contradições do avanço social, que afirma que os ideais de liberdade e igualdade coexistem com a violência estrutural contra o corpo e a identidade feminina.

Outro ponto interessante é de que as tensões entre as personagens femininas parecem ser criadas por esse arranjo social, no qual as mulheres se tornam competidoras entre si e perpetuadoras de um sistema de normas e expectativas que oprime umas às outras. A inveja e o ciúmes de Magdalena, que se reflete em seu ressentimento por Regina, ilustram a forma como a opressão feminina também é internalizada e replicada como um mecanismo de controle social. Chrysanthème aponta, assim, a discriminação entre mulheres, que, ao se encontrarem em posições sociais diferentes, não conseguem se unir contra a estrutura que favorece o masculino, mas sim apenas reforçam suas próprias desigualdades.

Por fim, a leitura de Felski (1995) que nos permite compreender como as mulheres são representadas como "outros" dentro de um processo de transformação social, nos ajudando a situar *Mãe* como uma obra que denuncia a opressão social e a complexa luta interna das mulheres para encontrar um espaço dentro de um sistema que, embora moderno, continua perpetuando a desigualdade e a violência de gênero. O processo de maternidade e a busca pela autonomia de Regina não são apenas questões de sobrevivência, mas de resistência a um mundo que insiste em definir as mulheres dentro de categorias limitadas e opressivas.

Desse modo, embora os romances da autora analisados até aqui, *Flores modernas*, *Enervadas* e *Mãe*, tenham sido escritos por Chrysanthème, eles revelam abordagens

distintas dentro do seu *corpus* literário e, conseqüentemente, diferentes experiências femininas na modernidade. Em *Enervadas* a autora explora as complexidades das relações femininas em camadas sociais privilegiadas, destacando a busca por uma identidade independente, centrada na resistência aos padrões tradicionais, de forma mais complexa e profunda, mesmo que este seja menos extenso que o segundo. Em contrapartida, *Mãe* direciona sua atenção para experiências de mulheres em estratos sociais mais baixos, especialmente aquelas mais dependentes, se compararmos Regina à Lúcia, as que enfrentam violência doméstica e discriminação social, que, associadas às escolhas lexicais de Chrysanthème, caracterizam esse romance como uma produção que permite ao leitor acessar uma realidade que transcende, muitas vezes, a sua própria experiência e o seu círculo social, ampliando sua percepção do mundo. O fato de ambos oferecerem perspectivas distintas sobre a condição feminina evidencia ainda a versatilidade e a amplitude temática da autora em sua exploração de diversos aspectos da realidade vivenciados por mulheres no início do século XX no Brasil.

CAPÍTULO 4

A ISCA LANÇADA POR JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

4.1 Notória Dona Júlia

Adamah

A Júlia Lopes de Almeida

*Homem, sábio produto, epítome fecundo
Do supremo saber, forma recém-nascida,
Pelos mandos do céu, divinos, impelida,
Para povoar a terra e dominar o mundo;*

*Homem, filho de Deus, imagem foragida,
Homem, ser inocente, incauto e vagabundo,
Da terrena substância, em que nasceu, oriundo,
Para ser o primeiro a conhecer a vida;*

*Em teu primeiro dia, olhando a vida em cada
Ser, seguindo com o olhar as barulhentasavas
De pássaros saudando a primeira alvorada,*

*Que ingênuo medo o teu, quando ao céu calmo elevas
O ingênuo olhar, e vês a terra mergulhada
No primeiro silêncio e nas primeiras trevas...*

Francisca Júlia da Silva (1871 -1920)

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma escritora brasileira que publicou diversos romances entre o fim do século XIX e começo do século XX, além de novelas, literatura infantil, peças de teatro, poesias e crônicas.

Originária de uma família com possíveis raízes burguesas, Júlia Lopes de Almeida era filha de Antônia Adelina, detentora de diplomas musicais raros para mulheres da época, e José da Silveira Lopes, um elogiado escritor e polígrafo. Os pais, ambos lisboetas, imigraram para o Brasil no final da década de 1850, durante o movimento político-econômico-cultural português da Regeneração, estabelecendo-se a princípio no Rio de Janeiro, onde experimentaram inovações pedagógicas, e depois em Campinas, interior do estado de São Paulo (Luca, 1999). O percurso da escritora reflete não apenas suas contribuições literárias, mas também a riqueza de sua herança e influências de uma família engajada em diferentes expressões artísticas e intelectuais.

Júlia Lopes de Almeida, conforme delineado por Luca (1999), passou a maior parte de sua juventude em Campinas, imersa na leitura de clássicos portugueses sob a orientação de seu pai. Alfabetizada por sua mãe, sua formação abriu caminho para

interesses pessoais como piano e língua inglesa, proporcionando-lhe uma educação em casa dentro de uma família de prestígio social. Influenciada pela irmã mais velha, Júlia iniciou-se na escrita de poemas, revelando seu talento quando foi convidada por seu pai para contribuir com a *Gazeta de Campinas*. Em 1885, durante uma viagem ao Rio de Janeiro, conheceu o poeta e jornalista português Filinto de Almeida, com quem se casou em 1887, retornando ao Brasil em 1888. Após o casamento, imergiu na leitura dos grandes nomes do Realismo e Naturalismo francês. Em 1889, o casal mudou-se para São Paulo, onde Filinto tornou-se redator-chefe de *O Estado de S. Paulo*, solidificando sua posição como republicanos engajados. Sobre a produção literária de Júlia Lopes de Almeida neste período, ainda segundo De Luca:

Esta foi, porém, a época mais infeliz da vida da nossa escritora. Ao instalar-se em São Paulo, traz no colo o filho nascido um ano antes, Afonso; sofre, entre 89 e 95, nada menos que três gestações sucessivas; vê nascerem e morrerem, um após o outro, dois bebês, Adriano e Valentina; desloca-se para o Rio, em meados de 94, para dar à luz o filho Albano – e ainda terá que suportar, no início de 95, a perda da mãe. O que fica de mais permanente dessa triste estadia paulistana é o prestígio alcançado pela divulgação de seus trabalhos. Se esse prestígio já se consolida por todo o país, ele assume, no âmbito paulista, caráter ainda mais nítido. **A possibilidade de uma mulher conciliar a administração do lar com um trabalho literário, do mesmo nível qualitativo da produção masculina, vinha demonstrar a inconsistência dos mitos machistas que vedavam o acesso às profissões liberais a todo o gênero feminino; o ineditismo de se dispor da presença de uma escritora que não se limita à composição de versinhos – mas que participa ativamente da vida da nação, emitindo opiniões próprias –, torna a modelo a ser seguido por toda uma legião de mulheres talentosas que afloram pelo Brasil.** (De Luca, 1999, p. 285, grifo nosso).

É relevante notar que Júlia Lopes de Almeida conquistou reconhecimento como escritora ao equilibrar sua carreira profissional com responsabilidades domésticas e a maternidade. Isso ocorreu apesar dos argumentos frequentemente empregados para justificar a restrição da mulher ao âmbito privado, refutando as concepções tradicionais sobre a feminilidade discutidas no Capítulo 1. Todavia, é também imprescindível mencionar que a escritora teve incentivo familiar e conjugal para atuar como escritora, assim como a oportunidade e a permissão, naquele caso era necessária a paterna, para que tivesse acesso à educação e à cultura.

É claro que isso não impossibilitou que Júlia Lopes de Almeida recebesse críticas relacionadas ao fato de ser mulher durante o seu percurso profissional. Contudo, como uma

profissional de Letras, ela teve um importante papel na história das mulheres brasileiras, uma vez que o mercado editorial do fim do século XIX e começo do século XX era majoritariamente masculino²⁴. Além da carreira literária, Júlia Lopes de Almeida foi uma das pioneiras na defesa dos direitos das mulheres no Brasil. Ela participou ativamente do movimento feminista e foi uma das fundadoras da Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF), em 1922, além de ter participado de Congressos Internacionais Feministas.²⁵

FIGURA 11 – Fotografia de Júlia Lopes de Almeida.



Fonte: Arquivo Nacional do Brasil. Disponível em:

http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_PH/0/FOT/07983/BR_RJANRIO_PH_0_FOT_07983_d0002de0003.pdf. Acesso em: 01 nov. 2023.

Seus livros foram publicados por grandes editoras, nacionais e internacionais, como

²⁴ Em um levantamento quantitativo da ficção brasileira publicada nos anos 1920, Milena Martins identificou cerca de 50 obras — romances, contos e literatura infantil — de autoria feminina. Em suas palavras, “Do total de 504 livros de romances e contos identificados até o momento, 10% são de autoria feminina. Como o *corpus* desta pesquisa se limita a contos e romances, estão excluídos os livros de crônica, autobiografias e poesia, por exemplo, gêneros em que efetivamente há outros livros de autoria feminina publicados no Brasil”. (Martins, 2021, p. 89)

²⁵ Mais detalhes sobre a Federação e o Congresso constam no Arquivo Nacional do Brasil, disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_Q0/ADM/EOR/CDI/RJR/0058/BR_RJANRIO_Q0_ADM_EOR_CDI_RJR_0058_d0001de0001.pdf. Acesso em: 5 out. 2023.

a Editora Livraria Leite Ribeiro e a Francisco Alves, esta responsável por muitas dessas publicações, ambas editoras de destaque no mercado editorial brasileiro e situadas no Rio de Janeiro. Além disso, é importante destacar que seus romances tratam, em parte e entre outros elementos diversos, do cotidiano da mulher do fim do século XIX e começo do XX, como acontece em *A família Medeiros* (1892) e *A falência* (1902), por exemplo.

De acordo com os dados coletados até o presente, Júlia Lopes de Almeida teve destaque em alguns momentos importantes da história da Editora e Livraria Leite Ribeiro e fez parte do círculo de intelectuais que a frequentavam, como ocorreu em 1922, por exemplo, quando os editores da revista *Mundo Literário* ofereceram o já mencionado (p. 35) jantar em homenagem a Carlos Leite Ribeiro, no qual a presidência da festa “coube à gloriosa escritora D. Júlia Lopes de Almeida”:

Realizou-se ontem, ao meio-dia no salão de banquetes do Jockey Club, o almoço oferecido ao editor coronel Carlos Leite Ribeiro, por iniciativa do Mundo Literário e com a solidariedade de muitos nomes representativos nas letras e nas ciências do país.

Na mesa, em forma de U, sentaram-se as seguintes pessoas:

Sras. DD. **Júlia Lopes de Almeida**, Maria Leite Ribeiro, Cacilda Martins, Leonor Posada, Ruth Leite Ribeiro de Castro e **Cecília de Vasconcelos**; Srs. Coelho Netto, Medeiros e Albuquerque, A. Austregesilo, Augusto de Lima, Goulart de Andrade, Osório Duque Estrada, Humberto de Campos, Antonio Teixeira Boavista, Pereira da Silva, Théó-Filho, Agrippino Grieco, Pontes de Miranda, Edmundo Sussekiral, Veiga Lima, Nuno Pinheiro, Silva Braudo, Renato Toledo Lopes, Laudelino Freire, Abreu Fialho, Bastos Tigre, Bruno Lobo, Benjamin Costallat, Gastão Penalva, Carlos Maul, Lindolpho Xavier, Gabriel Bernardes, Arthur Menezes, Arnaldo Monteiro, Silva Filho, Xavier Pinheiro, Roberto Gomes, Madeira de Freitas, Prado Kelly, Ronald de Carvalho, Gustavo Barroso, Nestor Victor, Raphael Pinheiro, Júlio Nogueira, Martins Costa, Theophilo de Almeida, Jorge de Lima, Mario Villalva, J. Geraldo Vieira, Maximino Correia, Vinicio da Veiga, Antonio Tavares Bastos, Nogueira da Silva, Francisco Schettino, Adhemar Vidal, Ruy de Castro e Leal de Souza.

Escusaram-se por telegrama ou cartas as seguintes pessoas:

Sra. Iracema Villalba, Srs. Luiz Carlos, Araújo Castro, Alvarenga Fonseca, Carlos Magalhães, Carlos de Vasconcelos, Benjamim de Aguila, Cornélio Pires, Mendes Tavares, Evaristo de Moraes, Miguel Couto, Fernando de Magalhães, Ademar Tavares, Lemos Brito, Horta Barbosa, Herbert Moses, Alfredo Bernardes, **Monteiro Lobato**, Murilo Carneiro e Miraudo Ribeiro.

Por proposta do Sr. Pereira da Silva, coube a presidência da festa à gloriosa escritora D. Júlia Lopes de Almeida.

Ao champagne, iniciou a série de saudações o Sr. Agrippino Grieco, falando em nome do Mundo Literário.

Em seguida tomou a palavra o coronel Leite Ribeiro, que agradeceu a homenagem que lhe prestavam.

Logo após, o Sr. Pontes de Miranda proferiu uma brilhante alocução. E, por

último, fez-se ouvir o eminente escritor Coelho Netto, num improviso magnífico (*O Paiz*, 1922, p. 4, grifos nossos).

O legado de Júlia Lopes de Almeida é significativo não apenas por suas contribuições literárias, mas também por seu engajamento social e político. Hoje, após sua redescoberta, entre suas obras mais conhecidas estão *A Família Medeiros* (1892), *A falência* (1901), *Memórias de Marta* (1899) e *A Intrusa* (1908). Ela também escreveu em colaboração com familiares (com a irmã, Adelina Lopes Vieira; o marido, Filinto de Almeida, e um dos filhos, Afonso Lopes de Almeida) produzindo literatura para crianças, romances e peças teatrais.

Pretende-se analisar neste capítulo a representação da experiência durante a modernidade em “A isca”, uma das quatro novelas que compõem o livro de mesmo nome, única obra literária da autora publicada pela Editora Livraria Leite Ribeiro, em 1923.

4.2 Quem ama não come? Cidadania feminina em “A isca”

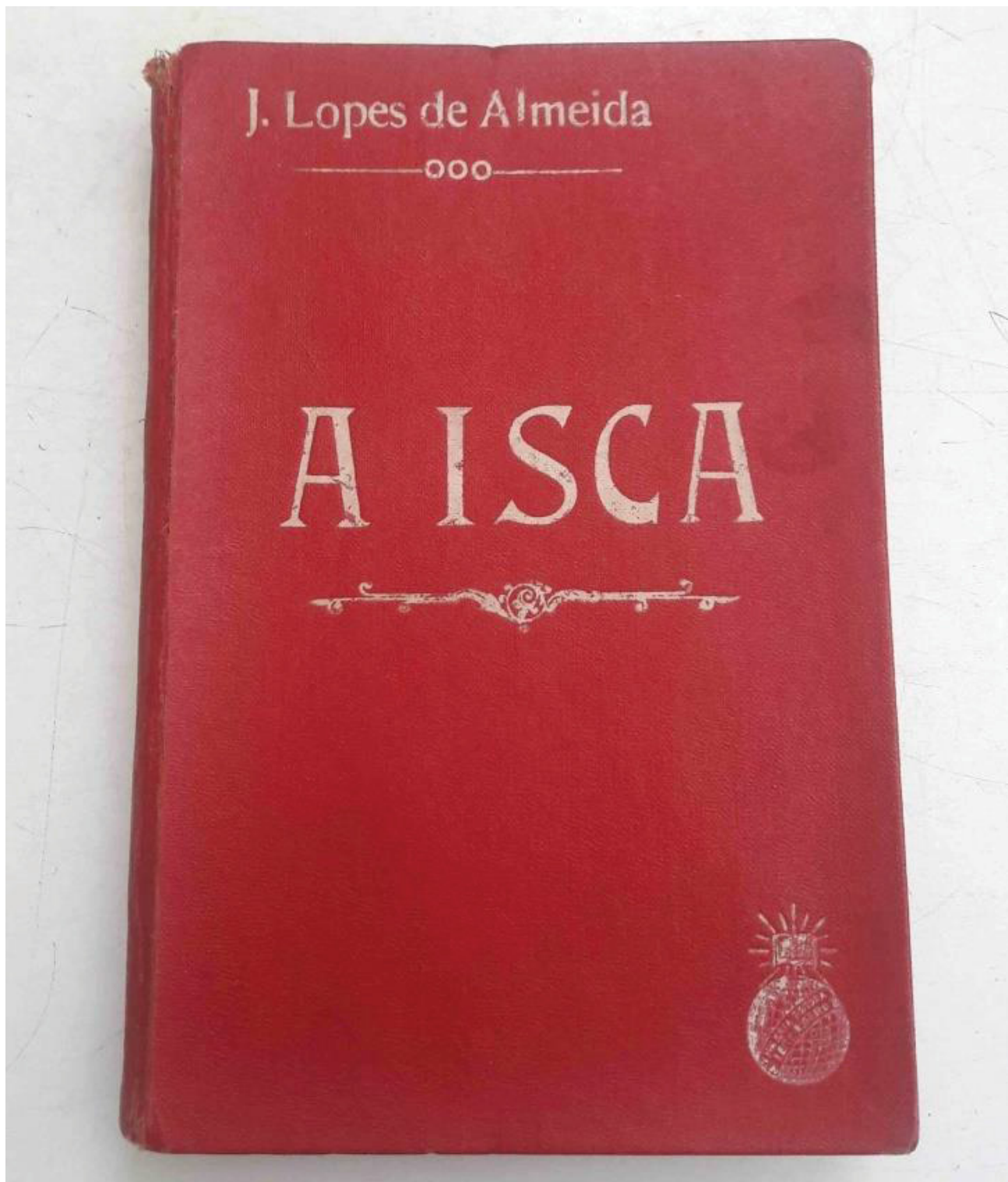
Em meio às mudanças políticas e sociais mencionadas durante o Capítulo 1, a Editora Livraria Leite Ribeiro publica, em 1923, o livro *A isca*, de autoria de Júlia Lopes de Almeida, na época com 61 anos. A obra, que reúne quatro novelas, foi um dos livros enviados pela Biblioteca Nacional do Brasil a países da América, em 1928 e 1929, por meio de um programa de intercâmbio cultural, o que demonstra grande apreço intelectual por parte dos críticos literários brasileiros contemporâneos à autora (Jornal, 1929).

Em 1929, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro conseguiu um aumento na verba destinada ao serviço de permutas nacionais e internacionais, que foi de 3:000\$000 (três contos de réis) para 12:000\$000 (doze contos de réis), aproximadamente R\$1.476.000,00 (um milhão, quatrocentos e setenta e seis mil reais), o que possibilitou a organização de uma coleção de livros, de 99 volumes²⁶, destinada a 27 bibliotecas: Library of Congress, Biblioteca Pública de Nova York, Biblioteca Pública de Louisiana, Biblioteca Pública de Massachussetts, Biblioteca Pública da Califórnia, Biblioteca da União Panamericana, bibliotecas universitárias de Harvard, Berkeley e Duarkan (Carolina do Norte), nos Estados Unidos da América; e às bibliotecas nacionais do México, Honduras, Costa Rica, Guatemala, Salvador, Nicarágua, Cuba, Venezuela, Colômbia, Peru, Equador, Bolívia,

²⁶ Em 1928, de acordo com a publicação do *Jornal do Brasil* (1929), a coleção do Programa de Intercâmbio Cultural da Biblioteca Nacional do Brasil era de 59 volumes.

Chile, República Argentina, Uruguai, Paraguai e Panamá (Jornal, 1929).

FIGURA 12 – Capa original da primeira edição de *A isca*, de 1923.



Fonte: Flávia Santos Leilões. Disponível em:
<https://www.flaviasantosleiloes.com.br/peca.asp?ID=4195955&ctd=116&tot=&tipo=&artista=>.
Acesso em: 16 out. 2023.

Naquele mesmo ano, além de *A isca*, o livro *Cruel Amor*, também de Júlia Lopes de Almeida, entrou para a coleção do Programa de Intercâmbio Cultural da Biblioteca Nacional. De acordo com o *Jornal do Brasil* (1929), os livros de Júlia Lopes de Almeida eram os únicos de autoria feminina, em companhia das obras de autores como Machado de Assis, Monteiro Lobato, Aluísio Azevedo, José de Alencar, dentre outros grandes nomes da literatura brasileira.

Registrado na Biblioteca Nacional em 30 de dezembro de 1922 e publicado apenas em 1923, *A isca* foi inscrito como um dos concorrentes ao *Prêmio de Romances Publicados em 1923*. É interessante observar que o livro é composto, como já mencionado, por 4 narrativas, classificadas aqui como contos, sendo “A isca” a mais extensa. Todavia, para Júlia Lopes de Almeida a obra oferece ao leitor um conjunto de novelas, o que, aqui em hipótese, pode ter levado a autora a inscrevê-lo em um concurso de romances. Apesar disso, o livro foi desclassificado devido à data de registro na Biblioteca Nacional do Brasil, motivo pelo qual a autora escreve ao presidente da Academia Brasileira de Letras a seguinte carta:

Exmo. Sr. Conde de Affonso Celso – Informada anteontem de que a Academia Brasileira de Letras verificara que meu livro *A isca*, tinha sido registrado na Biblioteca Nacional em dezembro de 1922, fui verificar a veracidade dessa informação. Era exata. O livro foi registrado em 30 de dezembro de 1922. Confesso a V. Ex. não me ter lembrado disso quando remeti as minhas novelas para o concurso de 1923, mas também declaro que, embora tal ideia tivesse ocorrido, eu as mandaria do mesmo modo e muito tranquilamente, por considerá-las dentro dos anais literários de 1923, data do seu aparecimento no mercado público e que vinha estampada na capa da brochura, como de resto soube a Academia, pelas minhas pesquisas na Livraria Leite Ribeiro. A própria data do registro, no penúltimo dia do ano, formalidade que precede sempre ao lançamento do livro à venda, só podia dar mais autoridade à minha opinião.

Explica-se o caso por terem os editores mandado à autora, conforme uso corrente, alguns exemplares com antecedência ao seu aparecimento nos balcões, e aos quais precipitei o destino. Isto declaro para ter o ensejo, depois de terminado o incidente, de, por intermédio de V. Ex., agradecer aqueles dos meus colegas a quem o conceito moral do meu trabalho de 33 anos nas letras pátrias inspirou a defesa do meu nome e o voto do meu livro. Com a mais alta consideração, de V. Ex. muito admiradora e atenciosa (*O Paiz*, 1925, p. 6).

A novela, classificada por um de seus críticos contemporâneos como “um estudo rápido da atual sociedade carioca ou, mais propriamente, de certos aspectos dessa sociedade” (*Revista...*, 1923, p. 14), começa com a descrição de um diálogo entre Dionísio

e Vera, que observam Antonio e Isabel, um casal de noivos, dançando tango em um baile. Inconformada com o noivado dos dois, Vera recusa os cortejos de Dionísio, que se declara a ela, mesmo sendo um homem casado, e propõe que eles tenham um caso extraconjugal. Vera, que a princípio parece ter vivido uma aventura com Antonio antes que ele se tornasse noivo, é descrita nessa cena por meio de suas características físicas e dos sentimentos de vingança e paixão, enquanto nada é dito sobre a aparência física de Dionísio, sabe-se apenas que ele é um homem casado que se apaixonou por Vera e que frequenta a casa da família de Isabel. De acordo com essa descrição, Vera representa, nesta cena, uma personagem sensual, associada à proposta extraconjugal de um homem casado, mesmo que a recuse, e à aventura amorosa, o que não era socialmente bem-visto, ainda quando tratada pela personagem do ponto de vista do amor romântico:

Dançava-se. Dionísio deu meia volta no salão e foi postar-se atrás de uma **morena esguia de olhos verdes, que estava de pé e imóvel, toda dominada por um sentimento forte.**

— Por que insiste? perguntou-lhe ele baixinho, rente à nuca.

Ela não respondeu; seguia com um **olhar fosforescente o langor de um par amoroso na moleza de um tango.** O braço direito pendia-lhe ao longo do corpo; o outro apoiava-se pelo cotovelo a uma coluna deixando descair sobre o ombro a **mão esguia** de que pendia uma haste de angélicas que lhe roçavam pela **espádua nua.**

Dionísio sorveu lentamente o aroma capitoso, olhando para o **pescoço roliço** da moça e para os seus **cabelos pretos, ondulados e lindos.**

[...]

Continuou calada, só com um fulgor doente nos **olhos rasgados.**

— Eles já são noivos... deixe-os amarem-se em paz...

E como Dionísio olhasse então muito de perto para as **espáduas nuas** de Vera, viu agitar-se-lhe a pele num arrepio [...] (Almeida, 1923, p. 5-6, grifos nossos).

A partir da próxima cena há um intervalo temporal considerável para a estrutura da narrativa. São retomados os acontecimentos que antecederam àquela primeira cena, explicando, de certa forma, o sentimento de vingança e paixão presentes nas falas de Vera ao presenciar Isabel e Antônio Juntos. Isabel Maria de Mendonça é apresentada na narrativa. O fato dessa cena ter início com o nome completo de Isabel, enquanto o leitor ainda não tem conhecimento do sobrenome dos demais personagens, já demonstra o peso de sua origem para a trama. Filha única de um industrial e criada em um colégio católico desde os dez anos de idade, Isabel era uma criança “acomodada de inteligência”, “que não era feia” (*Ibid.*, p. 13), mas que era notada por ser “preguiçosa e amiga do espelho” (*Ibid.*,

p. 13), além de ter conhecimento sobre nomes de modistas e demonstrar preocupação com rugas ao replicar o discurso que ouvia sua mãe dizer em casa. Isabel é uma mulher que cresceu valorizando a riqueza material e a aparência. Com a morte da mãe, aos 18 anos Isabel foi para a Europa, voltando para o Brasil em 1914, com lindas *toilettes* e fama de ser uma mulher muito rica, acompanhada pelo pai, que agora dispunha de mais uma empresa.

Isso posto, Isabel representa com maestria o estereótipo da mulher da elite brasileira: influenciada pelas modas²⁷ europeias, materialista e de aparência caridosa. Sobre o último aspecto, a personagem limitava-se a parecer caridosa, mas não se preocupava diretamente com o cenário político ou problemas sociais, como podemos constatar no trecho a seguir:

[...] Isabel Maria deliciava-se com o prazer dos seus sucessos. A guerra europeia **não a preocupava de modo extraordinário, mas consentiu em ter um afilhado *poilu***²⁸, a quem a tia Milu escrevia longas cartas em seu nome e mandava tijolos de goiabada, maços de cigarro e bilhetes postais com vistas do Brasil (Almeida, 1923, p. 16, grifo nosso).

Como se vê, nem mesmo nessa prática de caridade a personagem se envolve: ela delega à tia (que atua como criada) a escrita das cartas.

Neste ponto o narrador apresenta mais uma personagem feminina: tia Milu, uma mulher solteira que vive de favor na casa da família e faz companhia a sua sobrinha, Isabel: “Tia Milu, solteirona, feia, mas observadora, divertia-se analisando os apaixonados da sobrinha. Não há nada como ter fortuna. Se ela não fosse pobre teria ficado para tia?” (*Ibid.*, p. 16). A reflexão de tia Milu, colocada no texto como um discurso indireto livre, deixa clara a centralidade, na trama, das convenções sociais ligadas ao poder aquisitivo e ao estado civil das mulheres do começo do século XX. No cotidiano feminino daquele tempo, a cidadania feminina não existia legalmente e a busca por ela, quando havia, se limitava, muitas vezes, à busca por um casamento, por meio do qual a mulher, como esposa, poderia, além de agir com um pouco mais de autonomia do que na casa de seus pais, garantir o seu sustento.

Os primeiros capítulos parecem contrapor as diferenças entre Isabel, Vera e tia Milu. Enquanto Vera é uma mulher inteligente, bonita e de boa família, e tia Milu uma mulher

²⁷ *Modas* não apenas no sentido de vestuário, mas também em questões de cunho cultural, pois a personagem menciona idas ao teatro, por exemplo, dentre outras situações culturais que não serão abordadas aqui.

²⁸ Termo referente a um membro da infantaria francesa durante a Primeira Guerra Mundial.

mais velha, solteira e dependente, Isabel é descrita como muito rica e fútil. A partir da terceira cena o leitor passa a conhecer, mesmo que não seja de maneira profunda, a vida de Antonio Seixas, que se tornaria noivo de Isabel.

A obra traz uma visão realista do casamento enquanto uma convenção social que impõe negociações relacionadas a acordos socioeconômicos, de aparência e morais, e não o casamento fruto de um amor romântico, pois Antônio Seixas, apesar de ter interesse romântico por Vera Landim, pianista e filha de um antigo ministro da República, de quem supostamente já estava noivo, decide se casar com Isabel, em virtude da maior fortuna que poderia acessar com este matrimônio. Com a intenção de destacar tais acordos, o narrador enfatiza alguns traços da personalidade de Antônio:

Realmente, o Antônio pensava em duas coisas terrivelmente absorventes: o amor e o dinheiro. Criara hábitos de rico. A gente da sua roda tinha os mesmos gostos dispersivos. Ele não compreendia a necessidade de um trabalho assíduo, que só julgava digno dos homens de poucos recursos intelectuais. Esperava fazer uma grande fortuna de chofre, como intermediário de algum negócio fabuloso, de origem americana. Sentia um verdadeiro fanatismo pelos Estados Unidos, que considerava a parte do mundo de onde se ergue o sol. Apesar seu, os dias voavam sem que essa sonhada comissão aparecesse. Pois ele já falava regularmente o inglês! A sua fé, porém, não diminuía, vincando-lhe na alma a certeza instintiva de vir a ser um dia um dos milionários mais considerados do seu país (Almeida, 1923, p. 20-21)

Ao associar a ânsia do personagem por enriquecimento a uma certa ingenuidade e potencial falta de escrúpulo (“negócio fabuloso”, “parte do mundo de onde se ergue o sol”, fanatismo), o narrador parece destacar traços negativos, que viriam a ser intensificados no desfecho.

Almejando ser um dos milionários brasileiros mais considerados, ao saber da riqueza de Isabel, Antônio decide atrair sua atenção, tornando-se, em pouco tempo, seu noivo. Tratava-se, portanto, de um homem ambicioso, cuja cobiça ocupava posição mais alta que o amor ou a paixão. Nota-se que a escolha de Isabel de se casar com Antônio, mesmo que dela parta um interesse romântico, só pôde ser concretizada devido à sua fortuna, interesse prioritário dele, quando comparado ao seu sentimento por Vera:

Toda a sua vacuidade estava revestida de um físico que, com um pouquinho mais de harmonia, evocaria a lembrança de um mármore clássico. O esporte náutico tinha-o aprimorado. Uma estadia cara em Petrópolis, onde jogava e perdia com pessoas de posição, convencia-o agora de que ele precisaria casar com uma mulher muito mais rica do que a Vera Landim. O Rio de

Janeiro de 1915 impunha-lhe essas deliberações práticas. **O tempo era de exigências e ele não tinha nascido com envergadura de Hércules para poder lutar com o Tempo. Teria de submeter-se às leis que as circunstâncias impunham e esposar mulher rica. A sua pena era não poder casar também com a Vera.** [...] Passou então pela cabeça do Antonio a ideia de que a Isabel Mendonça, que diziam milionária, era íntima das Pimentas. Exatamente nessa noite ele deveria encontrá-la no sarau da Silveirinha, onde com a maior facilidade lhe poderia fazer um bocado de corte disfarçada em pouco caso [...]
(Almeida, 1923, p. 21-22, grifo nosso)

No que se refere à relação entre o poder econômico e o casamento, o contexto apresentado em *A isca* é muito semelhante ao que ocorre em *Senhora* (1984), de José de Alencar, na qual Aurélia, órfã que recebe uma grande herança de seu avô, compra, como vingança, seu antigo namorado para se casar. Apesar das distinções entre as duas narrativas, como por exemplo o fato de que não há um acordo explícito entre Isabel e Antônio, como ocorre em *Senhora*, tal comparação reafirma o fato de que o casamento se mantinha, naquele período, como uma convenção social de interesses, o que muito difere do contexto difundido em obras românticas, por exemplo, no qual o casamento é muitas vezes associado a uma felicidade eternizada pelo casamento. Ao atribuir o sobrenome Seixas a seu personagem, a autora parece imaná-lo a Fernando Seixas, o personagem de Alencar.

Somadas as exigências de Isabel, que valoriza as aparências, às de Antonio, homem fisicamente atraente e que buscava um casamento financeiramente promissor, eles se tornaram noivos poucos dias após se encontrarem no carnaval, enquanto Vera, que estava noiva de Antonio, estava temporariamente em outra cidade.

Na próxima cena da narrativa retoma-se o contexto inicial, quando Vera, ao mesmo tempo em que dispensava as investidas de Dionísio, assistia a felicidade de Antônio e Isabel, o que a faz tomar a decisão de ir embora da cidade. A partir disso, a história de Isabel e Antônio é sumarizada em dois momentos: alguns episódios, numa carta de Dionísio a Vera; outros, decorrentes desses, por uma conversa entre Tia Milu e um parente. Em ambos, destaca-se o destino infeliz do casal, resultado do enlouquecimento e morte do pai de Isabel, que lhe deixa uma herança menor do que ela esperava.

Com a morte de Mendonça no hospital psiquiátrico e o empobrecimento da família, tia Milu passa a buscar alguma atividade que a sustente, já que não mora mais com a sobrinha, que a cortou junto de outras despesas. Em um dos diálogos do texto, o que ocorre

entre tia Milu e o Coronel Abrunhedo, ela declara que busca um trabalho como governanta, uma opção de trabalho respeitável para as mulheres, dentre as poucas existentes para as que não tinham outras qualificações. Nesse diálogo, o Coronel Abrunhedo menciona ainda sua indignação sobre como os rapazes estariam escolhendo suas noivas de acordo com o valor do dote, ou seja, a partir de critérios de interesse socioeconômico. O dote aparece aqui representado de modo cru, como um valor de mercado, um adereço acrescentado ao nome das mocinhas, a modo de estímulo para os postulantes a marido:

[...] Ainda ontem se deu um caso curioso com meu filho. Ele estava à porta do salão de um baile, quando viu um rapaz abrir uma carteirinha e pôr-se a consultar uma lista de nomes de moças, seguidas dos respectivos dotes. Como visse que uma das cifras estava errada, meu filho explicou, muito prestativo: — olhe que o dote desta menina é maior do que o senhor pensa... — Como sabe? — perguntou-lhe o outro. — Porque ela é minha irmã! (Almeida, 1923, p. 42).

A cena evidencia o modo irônico e até tragicômico com que o conto aborda a questão do dote, expondo o caráter comercial dos relacionamentos. Ao narrar o episódio em que um rapaz consulta uma lista de moças e seus respectivos valores de dote, o texto ridiculariza a lógica de mercado que rege as escolhas matrimoniais, tratando as mulheres como bens a serem avaliados segundo seu “preço” social. A intervenção do filho do coronel, corrigindo o valor do dote da própria irmã, intensifica esse tom de sátira, pois transforma a conversa em uma negociação mercantil desprovida de qualquer afeto. O humor presente na cena, no entanto, não suaviza a crítica; ao contrário, evidencia o quanto o dinheiro ocupa lugar central na trama, determinando não apenas as escolhas matrimoniais, mas também o destino das personagens, como Isabel, tia Milu e Vera.

Tal episódio inscreve no plano narrativo a mercantilização do casamento, ao mesmo tempo em que provoca aquilo que Rita Felski interpreta como o reconhecimento de uma experiência feminina de redução a valor de troca. O riso, porém, é ambivalente: ele denuncia e, simultaneamente, normaliza a prática social, funcionando como válvula estética que torna aceitável o absurdo. Lido à luz de Marshall Berman, esse momento dramatiza a lógica de uma modernidade: o afeto conjugal e a idealização romântica derretem-se em operações financeiras, enquanto o capital herdado se volatiliza nas transações. A comicidade sombria converte a cena do dote em sintoma das forças modernizantes que racionalizam e quantificam vínculos íntimos, expondo a oscilação entre promessa de

mobilidade e degradação moral que estrutura a vida burguesa em modernização.

A personagem de tia Milu é comumente denominada como “a solteirona”, seja pelo narrador seja por Antonio. Como conselheira da sobrinha, demonstra sua sensatez ao tentar tranquilizá-la após a desilusão do marido com a herança deixada pelo sogro. Apesar de terem uma casa e duzentos contos de réis, as dívidas de jogo de Antônio tornam-se significativas, situação que ameaça os hábitos de consumo do casal. Em uma das cenas, tia Milu reforça a ideia de que eles se amam e que esse fato somado à quantia que herdaram bastaria para que tivessem uma vida digna. Como se dignidade não bastasse, irritada, Isabel pergunta “Quem ama não come?” (*Ibid.*, p. 47), logo após ter em mãos uma dívida de quatro contos referente a uma pérola para gravata. É interessante observar como a pergunta, tão concisa, pontua a mudança na personalidade de Isabel, que de esposa apaixonada mostra-se, naquele momento, lacônica, irônica e pungente devido à mudança de sua realidade financeira. Assim, a pergunta retórica da personagem nos remete à discussão acerca do interesse predominantemente econômico do casamento, ou seja, o fato de que o amor romântico não é o suficiente, como difundido na literatura pelo romantismo, mas sim que o matrimônio é uma convenção social proveniente de interesses econômicos.

Nesse contexto, tia Milu propõe que, caso seja necessário, eles vendam a casa que herdaram, mas com a afirmação da sobrinha de que “isso seria a desmoralização, seria a vergonha.... não há maior humilhação para um homem do que uma demonstração pública de penúria” (*Ibid.*, p. 48), ela compreende que a ideia já fora abordada, sem sucesso. Todavia, ao saber dos conselhos da tia à sobrinha, Antônio se desespera e decide afastá-las com a desculpa de que, devido ao corte de gastos pelo casal, não seria possível continuar sustentando-a. Mesmo ressentida, Isabel se cala sobre a decisão.

O contexto representado na conversa entre Isabel e tia Milu e a consequência deste realçam a percepção de que o casamento era um dos poucos meios pelo qual a mulher poderia exercer uma espécie de cidadania feminina, uma vez que apenas enquanto mulher casada Isabel passou a ser, de certa forma, corresponsável pelo seu próprio dinheiro. Todavia, o fato de que ela, mesmo aconselhada por tia Milu, se guiou pelas opiniões do marido, já que sempre tivera sua vida financeira decidida por outro homem, seu pai, ainda demonstra a fragilidade, ou provável inexistência, da autonomia daquelas mulheres.

Nesse sentido, as cartas de amor romântico de Dionísio a Vera, postas de forma

intercalada à narrativa sobre o casamento de Isabel e Antônio, confirmam a intenção de oposição da realidade conjugal àquele ideal romântico. Salta aos olhos do leitor a distinção estilística dos textos que tratam de ambas as situações, como nesta carta de Dionísio, que trata dos seus sentimentos de loucura provenientes do silêncio de Vera:

A Vera Landim.

Janeiro, 1917.

O seu silêncio não me desnorteia, esmaga-me. Ele me faria amaldiçoá-la ou esquecê-la, se através da distância e da aparente indiferença, eu não sentisse o seu pensamento voltar-se para mim. Por que não há de ter a coragem de dizer a palavra que lhe arde no coração, como uma brasa viva num turíbulo? Começo a ter medo de mim. A obsessão do seu amor faz-me desprezar tudo mais e chegar a um grau tamanho de incompreensão, que às vezes mesmo não sei se a adoro ou se a detesto. Os seus olhos verdes erram pela minha memória como dois vagalumes pela escuridão. Só os vejo a eles, tudo o mais desaparece na sombra. Se, para acordar-me da minha abstração torturante, alguém me chama com um grito à realidade, todo eu estremeço, como quem acorda de um sonho, e já tem pressa de voltar a dormir...Até onde me levará a sua imagem? Não poder eu adivinhar! Responda-me ao menos, Vera, a isto, isto simplesmente: qual o seu fito?

Dionísio

(Almeida, 1923, p. 51-52)

Nesse sentido, ainda no que concerne à tia Milu, a “pobre solteirona” (*Ibid.*, p. 55) é uma personagem complexa e de destaque. Em um contexto no qual o casamento era compreendido (moral e religiosamente) como a principal conquista da mulher, seja social seja financeiramente, a representação de uma mulher solteira instiga a discussão sobre a cidadania feminina, também simbolizada em “A isca” pelas poucas opções de sustento de tia Milu, que assumiu o papel de mãe na criação da sobrinha, ao invés de se casar, assim como cuidou dos filhos de Isabel em troca de sustento e moradia.

É importante ressaltar que as possibilidades de trabalho consideradas respeitáveis naquele período eram poucas, como já mencionado anteriormente, dado que ser governanta, por exemplo, como almejava tia Milu ao ter que sair da casa de Isabel, era uma ocupação de elite, visto que a profissional deveria dispor de uma educação básica, o que era acessível a uma parcela mínima da população feminina brasileira (Bernardes, 1987). Todavia, para além da perspectiva econômica da mulher, a personagem de tia Milu demonstra a perspicácia de Júlia Lopes de Almeida ao tratar também dos sentimentos e sonhos femininos, muitas vezes impossibilitados pela divisão social pautada no gênero. A menção de que “ele pagara-lhe a utilidade moral com bom passadio e vestidos bonitos [...]”

a lição vinha-lhe quando já a não podia aproveitar” (p. 55) corrobora o entendimento de que tia Milu assumiu o papel de mãe da sobrinha oferecendo a preocupação legitimamente maternal com Isabel, que não lhe foi recíproca:

No fundo da sua consciência havia a convicção de que o que ele lhe dera não fora verdadeiramente dado, mas trocado, o que é diferente. Ele pagara-lhe a utilidade moral, com bom passadio e vestidos bonitos. Nem todos fazem assim. Há muitos que só dão restos, coisas usadas, em compensação de serviços idênticos: consideração, respeitabilidade, comodidade, economia, vigilâncias de mãe, noites mal dormidas, tudo o mais...A lição vinha-lhe quando já a não podia aproveitar (Almeida, 1923, p. 55).

Apesar dos ares de progresso trazidos pelo sistema republicano, a cidadania feminina, como já ressaltamos, foi conquistada de maneira gradativa, de forma que a modificação dos comportamentos sociais já enraizados em uma estrutura paternalista e escravocrata, como a por meio da qual o Brasil foi construído, não tenha sido realizada imediatamente à Proclamação da República – e talvez até hoje não esteja completa. Nesse sentido, Sandra Jurado explica que a Constituição de 1891, que regia a estrutura política nacional na narrativa de “A isca”, foi ‘costurada com a preocupação dos ex-senhores de escravos, que ainda pretendiam ter controle sobre a ordem social e política, como forma de se manter no poder” (Jurado, 2015, p. 5). Entretanto, por ter se pautado na solução federalista norte-americana, resultado do desejo por uma sociedade igualitária, a Constituição de 1891 teve a forte demarcação de direitos individuais, o que causou não apenas uma mudança na estrutura política, mas também em aspectos sociais que se refletiriam nas próximas décadas, principalmente em relação à cidadania feminina, como discussões acerca do voto feminino, do divórcio, da guarda dos filhos e a atuação da mulher em diferentes áreas profissionais.

Nesse contexto, a sociedade representada em “A isca” situa-se, historicamente, em meio a um processo lento de questionamento dos papéis sociais do homem e da mulher, proposto na novela por meio do contraste entre a representação da mulher mais velha, solteira, dependente, como a personagem de tia Milu, e uma relação conjugal formalizada e estável, mas perpassada por problemas gritantes, como a de Antônio e Isabel. Sobre o contexto de Isabel, tal compreensão é reforçada a partir do clímax da história, quando um pedido de Antônio à esposa supera as expectativas do leitor, na medida em que faz da esposa um objeto de negociação: o político pode ter relações sexuais com a esposa em

troca de um cargo para Antônio. Dado que nenhum deles contava com a instabilidade da riqueza do pai de Isabel, Antônio, como homem ganancioso e viciado em jogatinas, busca nelas o êxito econômico depois da morte do sogro, sem obter sucesso; enquanto Isabel, que vive em uma sociedade paternalista, enxerga no marido a figura de uma bússola, que deve direcioná-la em aspectos diversos, como lhe fazia o pai. Antônio faz com que Isabel vá conversar com o ministro Vasco, em busca de ingressos para o teatro:

[...] Convém-me mesmo estar do lado de dentro, o que me facilitará depois qualquer manobra. Isto são minúcias que não vêm ao caso: o principal agora é conseguir que o Vasco me dê o lugar, e para isso preciso de ti.

— De mim?!

— Pois então? Que melhor advogado poderei ter do que a minha mulherzinha?

Os olhos de Isabel alargaram-se.

[...]

Ainda havemos de ser riquíssimos, minha Isa! E então não teremos assinatura de duas simples poltronas, mas de uma frisa, em que a tua beleza resplandecerá. Sabes que tenho amigos. O próprio Dr. Jordão, o marido da Silveirinha, poderia falar a meu respeito ao Vasco; mas o pedido de uma senhora, e uma senhora como tu, tem sempre maior prestígio (Almeida, 1923, p. 63-64).

Ainda que o texto não explicita a intenção de Antônio, é possível interpretá-la como uma tentativa de oferecimento da esposa ao ministro Vasco em troca, a princípio, de alguns lugares no teatro. A possibilidade de um caso extraconjugal, de interesse econômico, torna-se mais clara quando o narrador, até então onisciente, esconde um dos diálogos do casal, como forma de expressar tratar-se de um pedido tão íntimo, e provavelmente imoral aos olhos do leitor, que nem ele – o narrador – busca revelar:

— Tu lhe dirás isto: e explicava o seu discurso, fazendo ao mesmo tempo cair sobre ela a neblina de um pulverizador repleto de essência fina.

— E se ele objetar...

— Se ele objetar tu lhe dirás mais isto... e se ele apresentar tal ou tal opinião, tu as rebaterás deste ou daquele modo...até deixá-lo convencido... (Almeida, 1923, p. 70).

Isabel, que até então não conhecia outra realidade senão a submissão ao homem, exerce o papel da esposa que parece não ter voz e, assim, cede à manipulação do marido em um relacionamento que se vale de sua posição submissa para conquistas financeiras e sociais. Com a dilapidação do dinheiro do pai de modo imprevidente e os fatos dela consequentes, *A isca* desmente a romantização da segurança da vida conjugal, da retidão

dos princípios dos homens e, até mesmo, dos vínculos familiares.

Com o desgosto consequente, Isabel começa a refletir sobre sua própria vida e sente pena de tia Milu, questionando, por meio do discurso indireto livre, “mas por que fora tola a tia Milu? Por que não teria procurado a independência enquanto moça?” (Almeida, 1923, p. 67), em lamento quanto à dependência atual de tia Milu. Ao questioná-la, em uma das próximas cenas, Isabel descobre que a pobreza de tia Milu é consequência de uma vida de abnegação em detrimento da criação da sobrinha, uma vez que o pai desejava a mãe somente para si. Tal confissão faz com que Isabel se sinta consciente e humilhada pelo egoísmo, seu e de seu pai, mas não é suficiente para que ela se oponha às decisões de Antônio nem para que ajude tia Milu.

Isabel passou a receber o ministro todos os dias, motivo pelo qual chegou a ser apelidada por outras pessoas de Sr.^a Ministra, enquanto vestia novíssimos *toilettes*. Antônio, que desfrutava de um cargo público e uma vida financeira estabelecida, com “transações fantásticas”, já pensava agora em “sacudir-se do Vasco”, e passou a culpar Isabel pelas investidas do ministro ao se incomodar com os comentários de outras pessoas sobre o seu casamento. Nesse ínterim, a personagem de Isabel se modifica e passa de mulher submissa e sem voz a uma mulher consciente de sua inexistente cidadania, autodenominando-se *a isca*, uma vez que o marido, usando de seus privilégios masculinos, a tenha usado dessa forma para alcançar suas ambições.

Considerando a teoria de Felski (1995) na análise, a trajetória de Isabel, da submissão acrítica à autoconsciência de ser “a isca” instrumentalizada, prostituída pelo marido, que em troca quis favores políticos, configura um percurso de reconhecimento do lugar funcional que a mulher ocupa na engrenagem patriarcal-econômica, sem que isso se desdobre em emancipação material ou cidadania efetiva. Isso revela a nova descoberta de Isabel: identificar a estrutura opressiva não dissolve as dependências afetivas e simbólicas que a sustentam. De outro, a experiência subjetiva de Isabel encarna a condição moderna descrita por Berman: ser “arrastada” por processos que ampliam a autoconsciência enquanto desorganizam antigos suportes (patrimônio, autoridade paterna, horizonte romântico). Assim, a consciência de Isabel é simultaneamente produto e vítima das contradições modernizantes: ela vê mais, mas pode menos; amplia-se a percepção, restringe-se a agência.

O desfecho conservador (maternidade, perdão, recomposição da ordem doméstica

e apagamento da questão da renda) atua como mecanismo de reconexão, recompondo o círculo afetivo que a lógica crítica havia fissurado. Com base na teoria de Felski (1995), a energia potencialmente desestabilizadora (a denúncia da instrumentalização e da mercantilização) é recapturada por uma ética de reconciliação privada que desloca a crise estrutural para uma solução moral-familiar. Interpretada a partir da teoria de Berman (2007), essa restauração não anula o diagnóstico moderno; antes, confirma a dinâmica dialética em que a modernidade gera rupturas para, em seguida, reorganizar-se em formas tradicionais ligeiramente reconfiguradas. O final “feliz” não resolve a base material da subordinação nem a precariedade de tia Milu, mas sim suspende-as num horizonte de legitimidade doméstica, representando a experiência feminina durante a modernidade de modo realista, com as limitações da ação da mulher, submissa ao marido, mesmo quando essa obediência fere valores morais considerados essenciais no começo do século XX, como a monogamia.

Assim como Isabel em “A isca”, Júlia Lopes de Almeida, ainda que tenha tido privilégios enquanto mulher branca e de classe social alta em comparação com a grande maioria, fez uso do reconhecimento intelectual que obteve para exercer sua cidadania, na medida do possível, proporcionando uma perspectiva literária sobre o que outras mulheres enfrentavam ao colocar em discussão situações relevantes na busca pela emancipação feminina. Desse modo, a escritora propôs reflexões sociais e culturais em tempos de mudança social sem desconsiderar ou desrespeitar quaisquer que fossem os costumes tradicionais da sociedade brasileira, demonstrando acompanhar os avanços da modernidade e enxergá-los de forma realista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relembremos: apesar da relevância editorial da Livraria Leite Ribeiro no cenário literário brasileiro da década de 1920, especialmente por ter sido a segunda maior editora em número de obras de prosa de ficção brasileira publicadas no período, há uma lacuna significativa na historiografia literária brasileira quanto à análise de seu catálogo, particularmente no que se refere às obras de autoria feminina. Como essas obras representam e problematizam a experiência feminina diante das promessas e contradições da modernidade? De que forma as narrativas produzidas por essas escritoras tensionam os limites entre tradição e transformação e refletem sobre os direitos, identidades e a cidadania das mulheres, ou a falta dela, naquele contexto histórico?

No intuito de responder a essas perguntas de pesquisa, este trabalho teve como objetivo principal analisar a representação da experiência feminina durante a modernidade no conjunto de romances e contos de autoria feminina publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro entre 1917 e 1929. Trata-se de um duplo movimento de pesquisa histórica: quanto à História do Livro e das Edições, pretendeu-se investigar brevemente a atuação da Editora Livraria Leite Ribeiro no mercado editorial brasileiro entre 1917 e 1929, com ênfase na publicação de obras de autoria feminina; e quanto à História da Literatura brasileira, pretendeu-se reinscrever as obras de algumas escritoras nos discursos sobre a produção literária do período, identificando e contextualizando o período no qual os romances e contos de autoria feminina foram publicados; descrevendo e analisando a representação da experiência feminina na modernidade nas obras selecionadas, com base teorias propostas por Rita Felski (1995) e Marshall Berman (2007).

À vista disso, a escolha por essa editora revela-se especialmente relevante por sua expressiva atuação em período marcado por intensas transformações sociais, políticas e culturais. Apesar disso, a LR permanece pouco estudada na historiografia literária, sendo frequentemente ofuscada por editoras que tiveram maior protagonismo econômico, estético ou simbólico. Assim, ao direcionar o olhar para essa editora, a pesquisa buscou contribuir para o preenchimento de lacunas no campo da História do Livro e da Literatura no Brasil, resgatando sua importância como agente ativo na circulação de ideias, discursos e representações, inclusive aqueles relacionados ao público feminino, cuja discussão sobre a emancipação tornava-se recorrente nos meios de comunicação da época e caminhava

para a conquista da cidadania feminina no Brasil. Ademais, ao investigar especificamente as obras de autoria feminina publicadas pela LR, a pesquisa pretendeu, ainda, iluminar as trajetórias dessas escritoras que, apesar de sua produção relevante à época, foram relegadas a posições de menor prestígio na História da Literatura Brasileira.

Com tal perspectiva, a fundamentação teórica deste trabalho, apresentada no Capítulo 1, está diretamente vinculada à necessidade de tensionar as discussões tradicionais sobre o conceito de modernidade presentes nos estudos literários, os quais, de acordo com o pensamento de Rita Felski (1995), tendem a privilegiar uma visão eurocêntrica, masculina e universalizante do sujeito moderno. Como evidencia o Quadro 1, grande parte dos teóricos mais recorrentes na definição desse conceito partem de representações das experiências masculinas para compreender as transformações modernas. Nesse sentido, a adoção da teoria de Felski (1995) como principal referencial busca justamente confrontar esse cenário, permitindo que a análise das obras literárias produzidas por mulheres seja orientada por uma perspectiva crítica feminista, uma escolha que pretendeu iluminar aspectos negligenciados pelas leituras mais dominantes ao oferecer uma abordagem mais sensível às desigualdades de gênero e ao apagamento das experiências femininas na narrativa da modernidade presente na História da Literatura Brasileira.

É importante lembrar que a teoria de Felski (1995) propõe uma crítica incisiva à forma como o conceito de modernidade foi construído e disseminado. Segundo a pesquisadora, há uma presença persistente de metáforas de masculinidade e feminilidade nas narrativas culturais e históricas sobre a modernidade, o que revela a influência do simbolismo de gênero na produção dessa literatura. Sua abordagem expõe esse viés e reivindica o reconhecimento das experiências femininas como parte legítima da experiência moderna. Assim, ao trazer à tona as tensões de gênero na vivência urbana e cultural, a pesquisadora oferece uma lente interpretativa que amplia a compreensão da modernidade e se mostra especialmente favorável para a análise de personagens femininas em obras literárias, em especial as do início do século XX.

Por sua vez, Marshall Berman (2007) oferece uma leitura densa e multifacetada da modernidade, definindo-a como um processo de transformação contínua, um “turbilhão” que envolve a todos e todas com contradições e paradoxos. Para ele, ser moderno é viver

em um ambiente onde coexistem promessas de liberdade, crescimento e renovação com ameaças de destruição, perda e alienação. Essa concepção dialética da modernidade, inspirada em Marx, enfatiza a emancipação e os perigos gerados pelas forças modernizadoras, como a industrialização, o capitalismo e a urbanização. Nesse sentido, a contribuição de Berman (2007) é fundamental para se compreender a ambiguidade da experiência moderna e sua repercussão nos sujeitos históricos. Todavia, sua análise ainda se ancora em uma vivência masculina, sem considerar com profundidade os marcadores sociais de gênero, o que limita seu alcance para os objetivos desta pesquisa. Assim, a teoria de Berman foi utilizada como complemento ou contraponto teórico à perspectiva crítica de Felski durante a análise empreendida.

Isso posto, a partir da análise dessas cinco obras foi possível identificar a presença de um imaginário social feminino que se manifesta com intensidade nas representações literárias que contenham traços de modernidade, estejam eles na construção dessas personagens ou em outros elementos literários. Desse modo, essas obras revelam, cada uma a seu modo, a forma como as mulheres experimentaram, enfrentaram e interpretaram os processos de transformação social e cultural daquele período, muitas vezes em confronto direto com os valores vigentes.

Durante o Capítulo 2, a análise de *Nhonhô Rezende* permitiu observar como a autora buscou representar as limitações da cidadania feminina em um contexto marcado pela modernização urbana e pelas disputas políticas. Sob o pseudônimo masculino Abel Juruá, Iracema Guimarães Vilela constrói personagens femininas que vivem à margem da esfera pública e que tentam, ainda que silenciosamente, construir alternativas de existência para além do destino prescrito. O romance denuncia a ausência de espaços legítimos para o exercício da autonomia feminina e evidencia a complexidade emocional e subjetiva de suas personagens, em consonância com a crítica feminista proposta por Rita Felski (1995).

Nesse sentido, as mulheres em *Nhonhô Rezende* não são apenas coadjuvantes na trajetória do personagem-título, elas são agentes de crítica, reflexão e resistência simbólica às estruturas que regulam aquela vida social. A figura da esposa submissa, da filha sacrificada e da mulher silenciada aparecem como emblemas de uma cidadania feminina negada e reforçam a necessidade da união de mulheres em prol da modernização de seus direitos civis e sociais. Essas personagens vivem experiências desconexas e marcadas por

desejos de autonomia que jamais se cumprem plenamente. O romance explicita, principalmente, como a modernidade não é uma experiência homogênea, mas atravessada por desigualdades de classe e, sobretudo, de gênero. A narrativa deixa claro que, para as mulheres, o ingresso no mundo moderno não ocorre por meio da liberdade ou da racionalidade, mas através da vigilância, da moralidade seletiva e do confinamento aos papéis tradicionais.

Outro ponto importante identificado na análise é a crítica ao sujeito masculino moderno. Nhonhô, embora pertencente a uma elite que se imagina ilustrada e progressista, é retratado como um homem imoral. O deslocamento desse personagem para uma posição de menor importância contrasta com a variedade de personalidade das personagens femininas, sugerindo uma inversão deliberada dos papéis de gênero naquele contexto, excluindo justamente a relevância dos quereres do personagem, que dá nome ao livro, nas tomadas de decisões daquelas mulheres.

O Capítulo 3 se debruçou sobre três romances de Chrysanthème, cujas personagens femininas enfrentam dilemas próprios de um tempo em transição: o casamento, a sexualidade, a maternidade, a educação etc. Nessas obras, o feminino aparece simultaneamente como fragilidade e força ou como conformismo e insubordinação. Desse modo, as narrativas de Chrysanthème retratam mulheres inseridas no contexto moderno e, mais do que isso, apresentam protagonistas que encaram as tensões entre a tradição e a modernidade, o desejo e o dever, a liberdade e a norma. O uso da linguagem sensível e da introspecção psicológica, através de passagens que esclarecem os pensamentos e os desejos dessas mulheres, reafirmam o lugar da mulher como sujeito histórico e agente de reflexão, mesmo durante a modernidade, tão relacionada à figura masculina como sujeito protagonista, como afirmado por Felski (1995). A figura da mulher enervada, por exemplo, exausta pelas contradições que a cercam, mostra-se como o símbolo do colapso das promessas modernas diante das restrições de gênero, que recorrentemente excluem a mulher da esfera pública.

Nesse conjunto de obras, a maternidade, outro importante elemento relacionado ao feminino, é representada de forma ambivalente, sendo marcada por tensões entre a idealização e o sofrimento. Em *Mãe*, como podemos desconfiar pelo título do romance, a experiência materna ocupa o centro da narrativa e, assim, revela, muitas vezes, o peso da

abnegação materna como exigência social em detrimento do desejo e da saúde emocional da mulher. Já em *Enervadas e Flores modernas*, a maternidade aparece como ausência, configurando-se como mais um ponto de vulnerabilidade para as personagens femininas que oscilam entre o desejo de pertencimento afetivo e a rejeição às estruturas familiares opressoras. Ao dar voz a essas mulheres, pertencentes ou não ao modelo materno idealizado, Chrysanthème constrói uma crítica à normatividade imposta às mulheres modernas, apresentando uma maternidade menos romantizada, agora como lugar de conflito, sacrifício e alienação, não como uma realização plena.

No Capítulo 4, a análise de “A isca”, novela de Júlia Lopes de Almeida, destacou o modo como a autora busca representar a experiência da mulher no casamento como fruto de uma negociação social e exploração. A trajetória de Isabel, que passa de jovem dócil a mulher consciente de sua instrumentalização, denuncia os limites da falta de cidadania feminina e a hipocrisia das estruturas que sustentam a sociedade brasileira. Ao perceber-se como “isca”, a protagonista articula uma crítica contundente ao papel que lhe foi imposto, conferindo à narrativa uma dimensão política. Assim como outras personagens analisadas nesta tese, Isabel evidencia os impasses da subjetividade feminina diante de uma modernidade que não as contempla plenamente. Não obstante, no que diz respeito a essa personagem, a trama é concluída de modo conciliador.

Ao reunir essas análises, esta pesquisa permitiu observar que a literatura produzida por essas autoras e publicada pela LR configura uma espécie de contracorrente à modernidade triunfante e masculina analisada por autores como Marshall Berman. Embora partilhem de um tempo histórico aproximado, essas escritoras revelam, a partir de seus romances e contos, os limites do progresso e da emancipação quando atravessados pelo gênero. A experiência da modernidade, conforme demonstrado por Felski (1995), realmente não é homogênea e as obras aqui estudadas confirmam essa premissa ao articularem tensões específicas vividas por aquelas mulheres: o confinamento ao espaço doméstico, os casamentos por obrigação, a violência sexual, a busca por independência financeira e intelectual, o peso da maternidade compulsória, entre outros.

Outro aspecto relevante diz respeito à própria história editorial da Editora Livraria Leite Ribeiro: ao atuar como espaço de circulação e legitimação dessas narrativas, a editora desempenhou um papel importante na visibilização de autoras em um sistema literário

amplamente dominado por homens. O apagamento posterior dessas mulheres da historiografia literária brasileira, sejam quais forem seus motivos, não apenas compromete a pluralidade da memória literária, como também reforça os mecanismos de exclusão que a crítica feminista se propõe a desmontar.

Dessa forma, esta pesquisa buscou contribuir para o campo dos estudos literários ao tensionar o cânone e promover uma leitura mais inclusiva da literatura produzida no Brasil no início do século XX. Além disso, buscou contribuir também para a História do Livro ao lançar luz sobre uma editora que, embora relevante em sua época, permanece pouco estudada. Ainda, a escolha metodológica de articular análise textual, crítica feminista e historiografia literária permite compreender os textos em sua dimensão estética, como documentos sociais.

É importante mencionar que as contribuições desta tese não se esgotam na análise realizada. Pelo contrário, elas apontam para a necessidade de aprofundar o estudo de outras autoras e obras que também foram publicadas pela LR, mas que, por limitações materiais ou de tempo não puderam ser incluídas. Como desdobramento futuro, almeja-se a construção de um catálogo das publicações femininas da editora, bem como a digitalização e disponibilização desses textos para acesso público. Também seria relevante realizar estudos comparativos com outras editoras do período, a fim de mapear as diferentes estratégias editoriais de legitimação da autoria feminina.

Por fim, reafirma-se a relevância de escutar essas vozes que, embora silenciadas por décadas, souberam narrar, com sensibilidade e rigor, as contradições de seu tempo. As mulheres que escreveram, publicaram e refletiram sobre seu lugar na modernidade expandiram os limites da literatura e oferecem chaves importantes para compreendermos os desafios persistentes da emancipação feminina. Retomar suas palavras, analisá-las com seriedade e reinscrevê-las na história literária brasileira é, portanto, um ato de justiça epistêmica, estética e política.

REFERÊNCIAS

A MENTALIDADE da mulher. **Revista Feminina**, [Rio de Janeiro], ano 7, n. 74, jul. 1920, p. 62. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/cd77b07e-d1c3-4391-89b2-3d98507651ad>. Acesso em: 01 dez. 2023.

A PRAÇA. **Jornal do Commercio**, 1 maio 1923, p. 18. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/9132. Acesso em: 25 jul. 2022.

ABREU, Marcia. **Cultura letrada**: literatura e leitura. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Raquel de Queiroz**: Biografia. 2017. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/rachel-de-queiroz/biografia>. Acesso em: 29 jun. 2023.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A isca**. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro, 1923. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6990>. Acesso em: 01 nov. 2022.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Carmen Dolores. In: MARTINS, Milena Ribeiro (org.). **Júlia Lopes de Almeida colaboradora regular d'O Paiz**: 1906-1912. Campinas: FE/UNICAMP, 2025. p. 748-750. Disponível em: https://editora.fe.unicamp.br/index.php/fe/catalog/book/julia_B. Acesso em 02 jun. 2025.

AZEVEDO, Nara; FERREIRA, Luiz Otávio. Modernização, políticas públicas e sistema de gênero no Brasil: educação e profissionalização feminina entre as décadas de 1920 e 1940. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 27, dez. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/bhnwWTMfWJLnKTxVLg4NbDJ/?format=html>. Acesso em: 18 jun. 2025.

AZEVEDO, Philadelpho. **Direito moral do escritor**. Rio de Janeiro: Alba, 1930.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução: xxx. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. **Mulheres de ontem?** Rio de Janeiro – Século XIX. São Paulo: Editora Bisordi, [1987].

BIGNOTTO, Cilza. **Figuras de autor, figuras de editor**: as práticas editoriais de Monteiro Lobato. São Paulo: Unesp, 2018.

BILHETE AZUL. **Gazeta Carioca**, 30 jun. 1939, p. 147. Disponível em: http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/BR_RJANRIO_C8/0/APL/0366/BR_RJANRIO_C8_0_APL_0366_d0001de0001.pdf. Acesso em: 20 nov. 2023.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 57. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Catastrophic Utopia: the feminine as allegory of the modern. **Representations**, [S.l.], v. 1, n. 14, p. 220-229, 1986. DOI: <https://doi.org/10.2307/2928441>. Acesso em: 15 jun. 2023.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, José Murilo de. Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro. *In*: CARVALHO, José Murilo de et. al. **Sobre o pré-modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1988.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **Conversas lisbonenses e outros escritos (1884-1889)**. Edição, notas e apresentação de Ana Cláudia Suriani da Silva e Tania Regina de Luca, Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2022.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à Beira-Mar: o Rio moderno dos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CHAVES, E. M. Entrevistas relativas ao mundo literário. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 24, p. 165-176, 1982. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69714>. Acesso em: 25 jul. 2022.

CHRYSANTHÈME. A bandeira. **A imprensa**. Rio de Janeiro, 15 de maio de 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/245038/4100>. Acesso em: 01 nov. 2022.

CHRYSANTHÈME. A semana. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 14 maio 1922. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/9607. Acesso em: 18 jun. 2025.

CHRYSANTHÈME. **Enervadas**. São Paulo: Carambaia, 2ª ed., 2020.

CHRYSANTHÈME. **Flores modernas**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Leite Ribeiro e Maurillo, 1921.

CHRYSANTHÈME. **Mãe**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Leite Ribeiro, 1924.

CHRYSANTHÈME. Moléstia da moda. **O Paiz**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 3 jun. 1921. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/6075. Acesso em: 01 dez. 2023.

CHRYSANTHÈME. Palestra Feminina. **O Paiz**, 11 jan. 1915, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/26106. Acesso em: 25 jul. 2022.

CONFEDERAÇÃO Abolicionista. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 mar. 1884, p. 2.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=6699. Acesso em: 30 abr. 2022.

CORONEL Carlos Leite Ribeiro Maria Silva Leite Ribeiro. **Correio da Manhã**, 5 fev. 1936, p. 11. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=32134. Acesso em: 30 abr. 2022.

COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 1999.

DUARTE, Constância Lima. Pós-fácio, 2021. *In: Nhonhô Rezende*. São Paulo: Carambaia, 2024.

EDIÇÕES da Grande Livraria Leite Ribeiro. **A Maçã**, 27 maio 1922, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/338109/387>. Acesso em 25 jul. 2022.

ESCOLA Quinze de novembro. **O Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1900, p. 2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pagfis=9100. Acesso em: 30 abr. 2022.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 14, n. 27, 2009. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1941>. Acesso em: 04 dez. 2023.

FELSKI, Rita. **The gender of modernity**. Cambridge-MA: Harvard University Press, 1995. *E-book*.

FUNK, Susana Bornéo. **Crítica literária feminista**: uma trajetória. Florianópolis: Insular, 2016.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GIDDENS, Anthony. **The consequences of Modernity**. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990.

GODOI, Rodrigo Camargo de. **Um editor no império**: Francisco de Paula Brito, 1809-1861. São Paulo: EDUSP, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HALL, Stuart. **The question of cultural identity**. In: HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Tony (orgs.). *Modernity and its futures*. Milton Keynes; Cambridge: Open University Press, 1992.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: edUSP, 2017.

JORNAL do Brasil. Boa Nova. Rio de Janeiro, 22 out. 1922. p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/030015_04/17998. Acesso em: 18 jun. 2025.

JORNAL do Brasil. Intercambio Intelectual Americano: o que tem feito a administração da Bibliotheca Nacional. **O Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1929. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=77931. Acesso em 04 out. 2021.

JORNAL do Comércio. Rio de Janeiro, 22 dez. de 1922, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_11/45935. Acesso em: 18 jun. 2025.

JURADO, Sandra Vania. **A questão da cidadania brasileira na Primeira República: a emancipação e o voto feminino como uma introdução ao estudo da edição da Lei do Divórcio (Decreto nº 181, de 24 de janeiro de 1890)**. In: *II Fórum Discente do Mestrado em História do Brasil da UNIVERSO*, 2015. Disponível em: <http://www.revista.universo.edu.br/index.php?journal=1reta2&page=article&op=view&path%5B%5D=2593&path%5B%5D=1697>. Acesso em: 01 nov. 2022.

JURUÁ, Abel. Horas vagas... **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 11.483, 16 mar. 1916. p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_04/31101. Acesso em 27 out. 2021.

JURUÁ, Abel. Horas vagas... **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 11.603, 14 jul. 1916. p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/178691_04/32339. Acesso em 01 nov. 2021.

JURUÁ, Abel. Horas vagas... **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 11.638, 18 ago. 1916. p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pagfis=32684. Acesso em 08 nov. 2021.

JURUÁ, Abel. Horas vagas... **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 11.483, 16 mar. 1916. p. 1-2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pagfis=31101. Acesso em 27 out. 2021.

JURUÁ, Abel. Horas vagas... **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 11.603, 14 jul. 1916. p. 1-2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_04&pagfis=32339. Acesso em 01 nov. 2021.

JURUÁ, Abel. **Nhonhô Rezende**. Rio de Janeiro: Editora Livraria Leite Ribeiro e Maurillo, 1918.

LIVRARIA Editora Leite Ribeiro. **A Rua**, 21 abr. 1923, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/236403/12093>. Acesso em: 25 jul. 2022.

LIVRARIA Leite Ribeiro. **O Paiz**, 4 jun. 1921, p. 7. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/6089. Acesso em: 14 maio 2022.

LOBATO, Monteiro; RIBEIRO, Carlos Leite Ribeiro. **Carta dirigida à Academia Brasileira de Letras**. Jornal do Comércio, 29 dez. 1922, p. 5. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/45935. Acesso em: 25 jul. 2022.

LOTI, Pierre. **Madame Chrysanthème**. Paris: Calmann Lévy, 1887

LUCA, Leonora de. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862–1934). **Cadernos Pagu**, v. 12., n. 1, 1999, p. 275-299. Disponível em: [https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/1999\(12\)/Luca.pdf](https://ieg.ufsc.br/public/storage/articles/October2020/Pagu/1999(12)/Luca.pdf). Acesso em: 20 ago. 2023.

MAIA, Cláudia. **A invenção da solteirona**: conjugalidade moderna e terror moral: Minas Gerais 1890-1948. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.

MAIA, Mariana Fortes. Enervadas, de Mme. Chrysanthème: um simulacro autobiográfico. **Revista de Letras Juçara**, Maranhão, v. 4, n.º 1, p. 59-75, 2020. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2216>. Acesso em: 01 dez. 2023.

MARTINS, Milena Ribeiro (ed.). **Júlia Lopes de Almeida, colaboradora regular d'O Paiz (1906 a 1912)**: Coleção “As Mulheres no Jornal O Paiz” (Vol. 5). Campinas: Editora FE-Unicamp, 2025. ISBN 978-65-87175-76-8. Disponível em: https://editora.fe.unicamp.br/index.php/fe/catalog/book/julia_B. Acesso em: 24 jul. 2025.

MARTINS, Milena Ribeiro. A prosa literária dos anos 1920. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, v. 1, p. 153-175, 2016. Disponível em: <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/235>. Acesso em 21 jul. 2025.

MARTINS, Milena Ribeiro. Iracema Guimarães Vilela: ficcionista e cronista. *In*: Brito Júnior, Antônio Barros de; Caimi, Claudia Luiza; Lucena, Karina; Pivetta, Rejane. (orgs.). **Dissonâncias críticas**. Porto Alegre: Bestiário, 2023, p. 357-372. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/publicacoes/2020-2021/dissonancias-criticas.pdf>.

MARTINS, Milena Ribeiro. Mulheres de 1920. *In*: Simone Meucci; Hilton Costa; Alexandro Dantas. (org.). **À margem do(s) cânone(s) III: arte e produção cultural**. Curitiba: Ed. UFPR, 2021, p. 67-93.

MARTINS, Milena Ribeiro. O editor Monteiro Lobato e a ficção brasileira dos anos 1920. *In*: Cornelia Sieber; John Milton; Vanete Santana-Dezmann. (org.). **Monteiro Lobato: homem e livros**. Lünen, Alemanha: Oxalá editora, 2020, p. 97-106.

MARTINS, Milena Ribeiro. O livro brasileiro nos anos 1920: aspectos gráficos e atuação dos escritores. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 29, n. 1, 2020. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15614. Acesso em: 04 out. 2021.

MARTINS, Milena Ribeiro; SANTANA, Cláudia D. B. Segredos, dramas e hipocrisia em *A Isca*, de Julia Lopes de Almeida. **Letras Em Revista**, v. 11, p. 262-282, 2020.

NOTAS Mundanas. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 17 out. 1922, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/10482. Acesso em: 30 abr. 2022.

O PAIZ. Academia Brasileira. **O Paiz**. Rio de Janeiro, domingo, 12 abr. 1925, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/20830. Acesso em: 01 nov. 2022.

O PAIZ. Sob as rodas de um bond. **O Paiz**. Rio de Janeiro, sexta-feira, 2 set. 1910. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/3317. Acesso em: 01 nov. 2022.

O PAIZ. Vida Social. **O Paiz**. Rio de Janeiro, terça-feira, 28 nov. 1922. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/11548. Acesso em: 01 nov. 2022.

PAIXÃO, Fernando (coord.) **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

PINTO, Celi. **História do feminismo no Brasil**. São Paulo: Todavia, 2023.

PINTO, Maria de Lourdes de Melo. **Do privado ao público: a (des)construção do discurso engenhoso patriarcal em crônicas escolhidas de Chrysanthème (O Paiz – 1914 a 1937)**. 1999. Tese (Mestrado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

PINTO, Maria de Lourdes de Melo. **Memória de autoria feminina nas primeiras décadas do século XX: a emergência da obra periodística de Chrysanthème**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

REQUERIMENTOS Despachados. **O Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jun. 1900, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_02&pagfis=8530. Acesso em: 30 abr. 2022.

REVISTA da Semana. Os novos livros. **Revista da Semana**. Ano XXIV, n.º 9, 24 fev. 1923. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/025909_02/4213

REVISTA da Semana. Os novos livros. **Revista da Semana**. Ano XXIV, n.º 9, 24 fev. 1923. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/025909_02/4213

RIBEIRO, Carlos Leite et al. Ao público. **Jornal do Commercio**, 6 dez. 1923, p. 21. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_11/13132. Acesso em: 25 jul. 2022.

RIBEIRO, Carlos Leite. Aos meus amigos e à praça. **O Jornal**, 29 maio 1921, p. 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/6273. Acesso em: 25 jul. 2022.

SANTOS, Ana Paula A dos. A licenciosidade possível em *Enervadas* (1922), de Mme. Chrysanthème. **Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 31, p. 200–213, jan./jun. 2019. Disponível em <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/644>. Acesso em: 04 dez. 2023.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SENNETT, Richard. **The fall of public man**. New York: Knopf, 1977.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, v. 1, n. 20. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/mSxXfdBBqghYyw4mmn5m8pw/>. Acesso em: 14 mar. 2023.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Ana Claudia Suriani da. The Elegy of *Dom Casmurro*. **Comparative Literature Studies**, [S.l.], v. 55, n. 3, p. 540-569. Disponível em: https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10040881/1/Suriani%20da%20Silva_The%20elegy%20of%20Dom%20Casmurro_AAM.pdf. Acesso em: 14 jun. 2023.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da; LUCA, Tania Regina de. **Júlia Lopes de Almeida (Ecila Worms) – A Moda (1892-1901)**: Coleção “As Mulheres no Jornal O Paiz” (Vol. 3). Campinas: Editora FE-Unicamp, 2024. Disponível em: https://editora.fe.unicamp.br/index.php/fe/catalog/book/ecila_worms. Acesso em: 20 jun.

2025.

TÁCITO, Hilário. **Madame Pommeroy**. 5. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

TIN, Emerson. **A correspondência do editor Monteiro Lobato: sistema literário e sociabilidade nos anos 1920**. 2004. Disponível em: https://www.academia.edu/80987960/A_Correspond%C3%Aancia_do_Editor_Monteiro_Lobato_Sistema_Liter%C3%A1rio_e_Sociabilidade_nos_Anos_1920. Acesso em: 18 jun. 2025.

TRÊS Livros Novos. **O Paiz**, 3 abr. 1922, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=178691_05&pagfis=9215. Acesso em: 25 jul. 2022.

UESLER, Luana Gruk. **Crônicas de Iracema Guimarães Vilela no jornal O Paiz**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

VÁRIAS Notícias. **Jornal do Comércio**, 18 maio 1890, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/364568_08/898. Acesso em: 30 abr. 2022.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **História & Modernismo**. Rio de Janeiro: Autêntica Editora, 2010.

VIDA Literária. **O Jornal**, 18 nov. 1923, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/14532. Acesso em: 25 jul. 2022.

VIDA Social: Garden Party. **O Paiz**, 21 jul. 1910, p.3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/178691_04/2714. Acesso em: 30 abr. 2022.

WOOLF, Virginia. **A room of one's own**. London: Hogarth Press, 1929.

ANEXO A – Romances, contos e poemas publicados pela Editora Livraria Leite Ribeiro entre 1918 e 1929.

ANO	AUTOR	TÍTULO	EDITORIA	GÊNERO
1918	Abel Juruá (pseud. de Iracema Guimarães Vilela)	nho nho rezende	Leite Ribeiro & Maurillo	romance
1919	Cecília Meireles	Espectros		
1920	Carlos da Veiga Lima	Cidade harmoniosa	Leite Ribeiro & Maurillo	conto
1920	Gustavo Barroso	A ronda dos séculos	Leite Ribeiro & Maurillo	conto
1920	João Luso	Comédia urbana	Leite Ribeiro & Maurillo	crônicas
1920	José Sizenando	A vida é assim	Leite Ribeiro & Maurillo	conto
1921	Aristides Rabelo	O hóspede	Leite Ribeiro & Maurillo	romance
1921	Carlos de Vasconcelos	Deserdados: romance da Amazônia	Leite Ribeiro & Maurillo	romance
1921	Carlos Magalhães de Azevedo	Ariadne	Leite Ribeiro & Maurillo	conto
1921	Chrysanthème (pseud. de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos)	Flores modernas	Leite Ribeiro & Maurillo	romance
1921	Humberto de Campos	A serpente de bronze	Livraria Leite Ribeiro	conto
1921	Théo Filho	As virgens amorosas	Leite Ribeiro & Maurillo	romance
1922	Benjamim Costallat	Mutt, jeff e Cia (crônicas)	A grande livraria Leite Ribeiro	crônicas
1922	Caio de Carvalho	O imperio do sarcasmo	A grande livraria Leite Ribeiro	
1922	Cecília Meireles	Nunca mais...	A grande livraria Leite Ribeiro	poemas
1922	Chrysanthème (pseud. de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos)	Enervadas	Leite Ribeiro & Maurillo	romance
1922	Coelho Netto	Vespéral	Livraria Editora Leite Ribeiro	conto
1922	Crysanthème	Contos Azues		
1922	Francisca do Souto (Herminia)	Lyríos Agrestes		Poesia
1922	Júlia Lopes de Almeida	A isca	Leite Ribeiro	conto
1922	Matheus de Albuquerque	A juventude de Anselmo Torres	Livraria Editora Leite Ribeiro	romance
1922	Ozório Dutra	O paiz dos deuses	Livraria Leite Ribeiro	
1922	Theo Filho	A grande felicidade		
1922	Xavier Marques	O feiteiro	Leite Ribeiro	romance

1923	A. J. Pereira da Silva	O pó das sandálias			conto
1923	Alves Barbosa	Reino do céu			conto
1923	Branca Maria de Vera Cruz	Nós dois...		Leite Ribeiro	poema/parodia
1923	Chrysanthème (pseud. de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos)	Uma estação em Petrópolis		Livraria Leite Ribeiro	romance
1923	Chrysanthème (pseud. de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos)	Uma paixão		Livraria Leite Ribeiro	romance
1923	Humberto de Campos	A bacia de Pilatos		Leite Ribeiro	conto
1923	Odilon Azevedo	Macegas: contos sertanejos		Editora Livraria Leite Ribeiro	conto
1923	Théo Filho	Ídolos de barro		Livraria Leite Ribeiro	romance
1923	Veiga Miranda	14 meses na pasta da marinha			
1924	A. Marques	Cisnes pretos		Livraria Ed. Leite Ribeiro	conto
1924	Chrysanthème (pseud. de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos)	Mãe		Livraria Editora Leite Ribeiro	romance
1924	Chrysanthème (pseud. de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos)	Memórias de um patife aposentado		Livraria Editora Leite Ribeiro	romance
1924	Coelho Netto	Fogo de vista			
1924	Fabio Luz	Nunca!		editora Leite Ribeiro	
1924	Luiz de Andrade Filho	Rosas e Heras			
1924	Medeiros e Albuquerque	Poemas sem versos		Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos, Spicer & Cia	híbrido
1924	Silveira de Menezes	Labareda			poemas
1924	Théo Filho	O perfume de Querubina Dória		Livraria Leite Ribeiro	romance
1925	Augusta Franco	Impressões sertanejas através do feminismo		Livraria Leite Ribeiro	conto
1925	Humberto de Campos	Grãos de mostarda		Leite Ribeiro	conto
1925	Humberto de Campos	Pombos de Maomé		Leite Ribeiro	conto
1925	Humberto de Campos	A funda de David		Leite Ribeiro	conto

1926	Humberto de Campos	O arco de Esopo	Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos, Spicer & Cia	faltam dados
1926	Mendes Fradique	Doutor Voronoff	Leite Ribeiro	romance
1926	Odilon Azevedo	A mulher do promotor	Leite Ribeiro	romance
1926	Odilon Azevedo	Casa de cômodos	Editora Livraria Leite Ribeiro	conto
1926	Théo Filho	Quando veio o crepúsculo	Leite Ribeiro	romance
1927	Humberto de Campos	Alcova e salão	Livraria Editora Leite Ribeiro	conto
1927	Théo Filho	Praia de Ipanema	Leite Ribeiro	romance
1928	Adão Júnior	As histórias de madame Z.Z.	Livraria Editora Leite Ribeiro	conto
1928	Arthur Azevedo	Contos Cariocas	Leite Ribeiro	conto
1928	Mucio Leão	A promessa inútil	Livraria Editora Leite Ribeiro	conto
1929	Arthur Azevedo	Vida alheia	Livraria Editora Leite Ribeiro	conto

Fonte: Os dados deste anexo foram coletados pela professora Dr.^a por Milena Ribeiro Martins, que coordena o projeto *A prosa de ficção brasileira dos anos 1920: História literária e editorial*, e complementados durante esta pesquisa.

ANEXO B – Lista de publicações da Editora Livraria Leite Ribeiro encontrada na primeira edição da obra Flores Modernas, digitalizada pelo LABELLE.

Edições da grande Livraria Editora

—DE—

LEITE RIBEIRO & MAURILLO

SECÇÃO DE LITTERATURA

Nossa casa, notavel pelo seu enorme e variado sortimento de livros de sciencia, pedagogia, litteratura, etc., tanto nacionaes como estrangeiros, apresenta, nesta relação, os melhores trabalhos de que, no ramo litterario, é editora, affirmado o valor dessas produções pelo alto merito dos seus autores, dispensados estes, pela sua fulgurante notoriedade, de apresentação bordada de elogios :

Miragem do Deserto, versos de Hermes Fontes, br. 3\$, enc.	4.000
Os Calçaras, prosa do saudoso humorista Baptista Coelho (João Phoca), prefacio de D. Julia Lopes de Almeida, br. 3.000, encadernado	4.000
Ultimas Rimas, versos parnasianos do inesquecivel Emilio de Menezes (da Academia), br. 4.000, encadernado.	5.000
Prosa de Cassandra, chronicas do Dr. Eduardo Ramos, prefacio do Dr. Ruy Barbosa, br. 4.000, enc.	5.000
Bosque Sagrado, versos de Leal de Souza, br. 4.000, enc.	5.000
Idéas e Palavras, de João do Norte (Gustavo Barroso), br. 3.500, enc.	5.000
Nhônô Rezende, romance de Abel Juruá (pseudonymo da escriptora D. Iracema Guimarães Villela), br. 4.000, enc.	5.000
O Imperador visto de perto, (Perfil de D. Pedro II), por Mucio Teixeira (Barão Ergote) intimo da familia imperial decahida, br. 5.000, enc.	7.000
A Abolição, do Prof. Osorio Duque Estrada (da Academia) prefacio do Dr. Ruy Barbosa, br. 4.000, enc.	6.000
Livro do meu cantar, trovas do Dr. Heitor Beltrão, br.	1.500
O Perigo americano, de Medeiros e Albuquerque (da Academia) br.	1.000
Crítica de hontem, de Nestor Victor, br. 4.000, enc.	5.000
Maria, poemeto de Fausto Teixeira, br.	1.000
A Correspondencia de uma estação de cura, de João do Rio (Paulo Barreto, da Academia), br.	3.000
Elle l perfil do ex-Kaiser, pelo Dr. Lopes Trovão, br.	1.000
Sciencia parlamentar, de Hamilton, trad. de Otto Prazeres, brochado	3.000
Cousas diplomaticas, de Helio Lobo (da Academia), br. 5.000, encadernado	7.000
Alerta !... Será ameaça vã ?, traducção de Nuestra guerra (6ª edição) br.	3.000
Mau olhado, romance do Dr. Veiga Miranda, br. 4.000, enc.	5.000
Contos e Chronicas, de Felicio Terra (Conselheiro Dr. Nuno de Andrade), br. 4.000, encadernado	5.000
Poemas e Sonetos, de Ronald de Carvahio (obra premiada pela Academia), ene.	5.000
Da Seara de Booz, de Humberto de Campos (da Academia) br. 4.000, enc.	5.000
Bolhas de sabão, humorismos de Bastos Tigre, br. 4.000, enc.	5.000
Fausto e Asverus, poema de Octavio Augusto, br. 3.000, enc.	4.000
Microcosmo, Elogio das flores e dos insectos, de Hermes Fontes, br. 3.000, enc.	4.000
Moinhos de vento, (2ª edição), humorismos de Bastos Tigre, br. 4.000, enc.	5.000
Jardim de Heloisa, contos modernos do saudoso Castro Menezes, br. 4.000, enc.	5.000
Terra Convalescente, poesias de Mansueto Bernardi, br.	3.000
Comedia Urbana, dialogos humoristicos de João Luso, br. 4.000, enc.	5.000
Fallando..., de Coelho Netto (da Academia), br. 4.000, enc.	5.000
A Mulher na poesia brasileira, de Leal de Souza, contendo : I—O ideal feminino dos poetas—estudo da evolução da nossa poesia; II—Poetizas brasileiras—ensaio, talvez unico, sobre o assumpto; e III—Musa contemporanea—a mulher como o poeta a descreve e os outros a vêm, br. 3.000, enc.	4.000
Beatitudes, versos de Pereira da Silva, br. 4.000, enc.	5.000
Paginas de critica, de Medeiros e Albuquerque (da Academia), br. 5.000, enc.	6.000
Silvestre Lagedo, romance de Plinio Cavalcanti, br. 4.000, enc.	5.000
Folhas que ficam. Emoções e Pensamentos, de Nestor Victor, br. 4.000, enc.	5.000
Philosophia da Arte, do Dr. Vicente Licinio Cardoso, br.	6.000
O Patriarcha da Imprensa, do Dr. José Ed. da Fonseca (da Academia Mineira), br. 3.000, enc.	4.000
Meio-Dia, poesias de Ildefonso Falcão, br. 4.000, enc.	5.000
Imagens, de Felicio Terra, (pseudonymo do Conselheiro Dr. Nuno de Andrade), br. 4.000, enc.	5.000
O Hospede, romance de Aristides Rabello, br.	5.000
365 dias de Boulevard (2ª edição), de Théó Filho, br. 4.000, enc.	5.000
Ronda dos Seculos, (2ª edição), de Gustavo Barroso (João do Norte), br. 5.000, encadernado	6.000
D. Pedro II—Predicção—Saudação—do Dr. Carlos de Laet (da Academia) br.	2.000

floridas, de Amadeu Amaral (da Academia), br. 4.000, enc.	5.000
on leito á prisão, de Théó Filho, br. 4.000, enc.	5.000
chos, de Mucio Teixeira (Barão Ergonte) Estudo do meio physico, do Mo- to historico, da Vida pampeana, do Cancioneiro popular, e Synthese bio- phica dos rio-grandenses illustres, br. 7.000, enc.	9.000
Cívica, notavel collectanea de produções de 108 poetas nacionaes, exhal- lo o amor á Patria e ao Dever, por Xavier Pinheiro, col. cartonado, com pags.	6.000
dos Doutorandos de 1918, pelo Dr. Xavier de Oliveira, encadernado	20.000
é... assim, contos de José Sizenando, br. 3.000, enc.	4.000
es, versos de Murillo Aranha, br. 4.000, enc.	5.000
to, poesias de Prado Kelly, br.	3.000
ros, sonetos de Melle. Cecilia Meirelles, br.	1.000
, romance de Nios, br.	5.000
ul, poesias de Bernardino Vieira, br. 3.000, enc.	4.000
. da Grande Guerra, (1914-1918, Front Belga), pelo Major Dr. Corrêa do o, ex-addido militar á Legação do Brasil, junto ao Governo Belga, obra ada com innumeræ gravuras e mappas, br. 10.000, enc.	13.000
nas da Guerra e da Paz, pelo Dr. Nuno Pinheiro (fiscal do Governo nos cos), br. 4.000, enc.	5.000
Harmoniosa, contos de Carlos da Veiga Lima, br.	3.000
o de Paz, traducção de Gustavo Barroso (da Embaixada brasileira). br. 10, encadernado	6.000
de Diogenes, continuação das famosas chronicas do Conselheiro X. X. mberto de Campos, da Academia), br. 5.000, enc.	6.000
ados, comedia em 3 actos, de Gastão Tojeiro, br.	2.000
nte doutorzinho, a proposito em 1 acto, de Gastão Tojeiro, brp	1.000
alhas, litteratura e folk-lore de Alberto de Faria (da Academia), br. 5.000, adernado	6.500
e Pensamentos de cada dia, de Elisabeth Leseur, prefacio do Dr. Carlos de t, da Academia, traducção autorizada, br.	3.500

NO PRELO

no, poesias do saudoso poeta Mario Pederneiras, com illustrações dos nossos me-
res desenhistas.
a, de Magalhães de Azeredo (da Academia), Embaixador brasileiro em Roma.
aes, de D. Silverio Gomes Pimenta (da Academia).
lho da Bondade, (1º premio da Academia), poemas de Affonso Lopes de Almeida.
ceiro, do Dr. Xavier Marques (da Academia).
te encadeada, poema de Octavio Augusto.
ral, poesias de Pereira da Silva.
dados, scenas dantescas, occorridas na Amazonia e Acre, observadas pelo autor e
criptas sob a fórma de romance realista, por Carlos de Vasconcellos.
o soldado, do Prof. Osorio Duque Estrada (da Academia), prefacio do Capitão
gorio da Fonseca, do Estado Maior do Exercito.
ro da Estrada de Ferro Central do Brasil, do Prof. Dr. Ferreira da Rosa.
ras, (Os deuses em ceroulas), satyras do inolvidavel Emilio de Menezes.
e Josaphat, nova edição, chronicas do Conselheiro X. X. Humberto de Campos,
Academia, o livro de mais estrepitoso successo de livrarin, até hoje conhecido.
ntiras da Historia do Brasil, do Prof. Francisco Assis Cintra.
os e Concoitos, do Prof. Dr. A. Austregesilo, da Academia.
o de sciencia occulta, de Mucio Teixeira, Barão Ergonte. A 1ª parte trata exclu-
mente da doutrina theosophica; a 2ª ensina a maneira pratica de lêr a sorte pelas
ias da mão e pelas cartas do baralho. Trabalho magnificamente illustrado, dotado
um baralho de cartas adequadas á materia.
ssicos e o antigo vernaculo, do Prof. Francisco Assis Cintra.
a do Brasil, pelo Metodo confuso; humorismos de Fradique Mendes, pseudonymo,
amente illustrada.
las Cousas, poesias de Prado Kelly.
em sem mascara, romance de pathologia social, de Venicio da Veiga, publicado
riormente em allemão, em Berlim, já se encontrando em 6ª edição.

edidos directamente á Grande Livraria Editora de

Leite Ribeiro & Maurillo

3 — RUA SANTO ANTONIO — 3