

# Júlia Lopes de Almeida e o Romance Brasileiro Oitocentista: Apontamentos sobre A Intrusa

Marcelo Medeiros da Silva  
UEPB

**Resumo:** Considerando-se que “no fim das contas a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance” (CANDIDO, 2002, p. 58), daí por que, como reitera o referido crítico, deve-se, no estudo da obra literária, dar relevância maior à análise de sua composição, sem descuidar da comparação com o mundo, tendo-se, entretanto, o cuidado de não priorizar uma em detrimento da outra, procuraremos, neste trabalho, voltar nossas atenções para os componentes estruturais que dão forma ao romance *A intrusa* (1994) escrito por Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), notável escritora brasileira oitocentista, a fim de deslindar-lhe aspectos relacionados à representação da sociedade brasileira e da figura feminina nos Oitocentos. Com o presente trabalho, por um lado, reiteramos o nosso compromisso político de trazer à tona vozes femininas que há muito foram silenciadas ao longo de nossa historiografia literária, e de contribuir com a nossa memória cultural. Por outro lado, ratificamos a relevância que ainda permanecem tendo os estudos voltados aos escritos de autoria feminina do passado, viés esse que, contrariando certos discursos, não se configura como algo ultrapassado, anacrônico, fora de moda, mas, pelo contrário, constitui-se como uma das fortes linhas de pesquisa do GT Mulher e Literatura.

**Palavras-chave:** Júlia Lopes de Almeida. *A intrusa*. Romance Oitocentista.

**Abstract:** *Considering that “ultimately the structural construction is largely responsible for the strength and efficacy of a novel” (CANDIDO, 2002, p. 58) is the reason why, as the mentioned critical reiterated, while studying literary works, it should be given greater relevance to the analysis of its composition, without neglecting its comparison with the world. Taking care, however, not to prioritize one aspect over the other, in this paper, we aim at observing the structural components of the novel *A intrusa* (1994) written by Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), a notorious nineteenth-century Brazilian writer, to unravel it some aspects related to the representation of Brazilian society and women figure in the nineteenth century. With this paper, firstly, we reiterate our political commitment to unveil the female voices that have been silenced for a long time throughout our literary historiography, and to contribute to our cultural memory. Besides that, we confirm the relevance of the studies focused on the writings of female authorship of the past; studies which, contradicting certain discourses, are not configured as outdated, but, rather, are constituted as one of the strongest lines of research upon Women’s Literature.*

**Key-words:** *Júlia Lopes de Almeida. A intrusa. nineteenth-century novel.*

## Introdução

O romance brasileiro surge com o advento do Romantismo. Até então, esse era um gênero que, se não desconhecido, estava sendo assimilado aos poucos por nossos escritores românticos. O romance despontava como uma forma que, embora não fizesse parte de nossa tradição cultural, “tão bem nos calhava, menos pelo descrédito de nossa poesia, do que por sermos uma jovem nação, a nascer sob o signo da classe cuja ascensão, na Europa, influíra de modo decisivo para a criação do romance moderno” (COUTINHO, 1997, p. 233). Além disso, para a história do romance, o século XIX foi o mais esplendoroso, uma vez que constituiu o período em que se assistiu às mais significativas transformações do gênero *romance*. Este deixou de ser narrativa de entretenimento e passou a perquirir sobre a alma humana e sobre as relações sociais, desdobrando-se, segundo Aguiar e Silva (1979), em reflexão filosófica, em reportagem, em testemunho polêmico.

Devemos, todavia, frisar que, por essa época, sob a insígnia de romance, se designavam obras que, necessariamente, não eram romances, mas, sim, composições literárias de cunho narrativo. Por isso, ao invés de romance, seria mais apropriado falar-se em prosa de ficção. Apesar desse problema de ordem terminológica, o romancista, assim como o romance, passou a desfrutar de um lugar de prestígio na república das letras, “dispondo de um público vastíssimo e exercendo uma poderosa influência nos seus leitores” (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 247). Dessa forma, romance e romancista não queriam contar apenas uma história, mas visavam à observação, à confissão e à análise, almejando, assim, pintar o homem ou uma época da história, deslindar os mecanismos sob os quais estava assentada a sociedade. Em virtude disso, conforme adverte Ribeiro (1996), as reflexões sobre as obras de ficção oitocentistas brasileiras não podem deixar de lado as reflexões sobre a sociedade onde essas obras foram produzidas, circularam e foram lidas. No entanto, pensar no complexo processo de produção, circulação e consumo do romance não implica esquecer as suas especificidades, isto é, os seus artifícios literários.

Ainda que, conforme apregoa Candido (2002), unir os elementos externos à obra, isto é, os dados da realidade empírica, aos elementos internos seja a pedra angular no processo de análise literária, devemos lembrar que, mais do que a junção de elementos estruturais, o romance é “um instrumento das instâncias ideológicas da sociedade”, as quais estão plasmadas na forma literária. Por isso, mesmo que chegue a romper as barreiras do tempo e do espaço, o romance não consegue fugir de determinados aspectos histórico-sociais que marcaram o seu contexto de produção, ou seja, “o ato de produção estará inevitavelmente marcado pela irreduzível historicidade das relações sociais dentro das quais o romance é concebido e produzido” (RIBEIRO, 1996, p. 46). Como exemplo disso, esse autor cita o fato de que as relações (de poder, de trabalho, familiares, afetivas) estabelecidas pelos personagens dos romances são inevitavelmente “ou as relações sociais existentes, ou [são] aquelas nascidas das utopias geradas no seu contexto de produção” (RIBEIRO, 1996, p. 46). Nesse sentido, os próprios personagens não escapam, em seu processo de criação, de passar “pelas vivências do autor e da sociedade em que ele vive e cria” (RIBEIRO, 1996, p. 49).

Dessa forma, toda criação, assim como o seu criador, está presa ao horizonte de vivências do próprio criador, refletindo (às vezes refratando) um conjunto de valores ligados a

uma classe, a uma etnia, a uma época. Daí podermos afirmar que são bastante tênues as linhas que separam o romance de seu contexto de produção e consumo. É, portanto, imprescindível ter esse aspecto em mente quando empreendemos pesquisas que, visando ao revisionismo crítico, tomam como *corpus* obras escritas em tempos passados, sejam esses bem distantes, sejam muito mais próximos a nós. Em consonância com essa observação, não podemos esquecer que a literatura que circulou no século XIX, no Brasil, foi produzida e consumida por uma única classe: a minoria letrada e aristocrata do país, isto é, um público ainda impregnado da ideologia do sistema escravista colonial, o que impediu, de certa forma, “o surgimento de produções artísticas de caráter mais crítico em relação à realidade brasileira” (ABDALA JUNIOR e CAMPEDELLI, 1991, p. 80). Dentro desse diminuto público, dois componentes que interessam ao desenvolvimento literário foram o estudante e a mulher, os quais constituíam, em sua maioria, o público leitor da época e foram os responsáveis pela consagração de reputações e pela definição de preferências.

As mulheres, sobretudo, aparecem como componentes muito importantes na constituição do público leitor, já que, para preencher o tempo “ocioso”, elas vão se dedicar avidamente à leitura de romances. Todavia, embora constituam parcela significativa dos leitores de ficção da época, muitas eram as mulheres que não sabiam ler. Por isso, para evitar o impasse entre “necessitar da mulher como público leitor” e estar sob “a vigência de um sistema de valores que via na alfabetização da mulher uma ameaça à ordem vigente, em especial, aos bons costumes familiares” (RIBEIRO, 1996, p. 58), as atenções voltadas às mulheres, como público consumidor, visam atender a um objetivo pedagógico: ensinar-lhes o seu lugar. Em virtude disso, é possível fazer afirmações axiomáticas como esta: “o romance do século XIX é escrito por homens, sobre mulheres e dirigido às mulheres” (RIBEIRO, 1996, p. 58). Entretanto, se a ausência de trabalhos sobre a existência de romances de autoria feminina nos Oitocentos permitiu esse tipo de afirmação, a descoberta de obras produzidas por escritoras nesse período vem alterar o primeiro termo daquele axioma, retificando-o para podermos afirmar que o romance do século XIX, além de ter versado sobre mulheres e ter sido dirigido a elas, também foi escrito por mulheres.

Dentre essas mulheres/escritoras, está Júlia Lopes de Almeida, a qual foi considerada a maior figura entre as romancistas de sua época. Esse papel de destaque alcançado por D. Júlia, como ela era conhecida, lhe foi assegurado, na opinião de Pereira (1988, p.270), “não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu, com os críticos e com o público”. Dessa obra bastante vasta, que abrange os mais diferentes gêneros – romance, conto, crônica, poesia, ensaio, teatro, conferência –, a crítica costuma apontar, dentro do gênero romance, três como sendo os de maior monta: *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901) e *A intrusa* (1908). Entretanto, por ora, ocupar-nos-emos apenas deste último, o qual, assim como toda a obra de sua autora, é um bom exemplo de romance que fala de mulher, foi escrito por mulher e é para mulher.

## Artifícios literários em *A intrusa*: uma visão do conjunto

*A intrusa*, assim como boa parte dos romances do século XIX e início do século XX, apresenta um narrador onisciente de terceira pessoa, apesar de no primeiro capítulo da obra termos a impressão de que ela inicia-se sem a presença de um narrador a conduzir as ações e os personagens, como se a história narrasse a si própria, visto que somos postos, de imediato, diante da fala dos personagens. Com uma abertura em forma de diálogo, tem-se a impressão de que a trama romanesca irá se desenvolver à revelia de um narrador, permitindo-se, assim, que o leitor tenha acesso apenas ao que as personagens falam ou fazem. Todavia, embora, conforme Kayser (1976), no século XVIII, tenham sido compostos romances completamente dialogados, essa técnica, fenômeno típico de apresentação dramática, é dificilmente sustentável em textos longos. Em virtude disso, talvez, em lugar desse narrador em modo dramático, segue-se um narrador onisciente.

Se o início do romance em análise é marcado pelo contato direto entre o leitor e o universo ficcional, o narrador assume a posição de intermediário entre o narratário e o que acontece na narrativa e com os personagens. Sob esse aspecto, *A intrusa* é um romance construído a partir da presença/ausência do narrador e a partir da acentuada recorrência de diálogos, momento em que o narrador se ausenta da história por algum tempo. Apesar da existência de momentos em que o narrador desaparece para nos colocar diante do que os personagens falam ou pensam e em virtude de ser quase impossível manter a ação romanesca sustentada apenas pela força de diálogos, o que vai predominar na condução da ação no romance em análise é a presença de um narrador demiurgo que dispõe de liberdade para narrar à vontade, para colocar-se acima dos fatos narrados, adotando, portanto, um ponto de vista divino, já que ele não só “tudo conhece da história (...) mas também tudo pode esquadrihar, inclusive a vida mental das personagens” (MOISÉS, 2004, p. 411).

Aliás, a relevância da existência da focalização ou do ponto de vista como componente estrutural está no fato de que, mediante o foco narrativo, é possível perceber “as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o narratário, o que equivale a dizer que representa um fator de primordial relevância na constituição do discurso narrativo” (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 319). Em *A intrusa*, é pelas palavras do narrador, pelos seus pensamentos e sensações que somos guiados e levados à descrição dos personagens, dos ambientes e dos espaços ficcionais. Em outras palavras, em *A intrusa*, o narrador é marcado por uma presença discreta e, por meio do contar e do mostrar equilibrados, ele dá-nos a impressão de que a narrativa desenvolve-se por si própria, interpondo-se entre o narratário e a ação romanesca com mais liberdade, mais independência e mais autonomia, embora o faça de maneira neutra, abstendo-se de intervir na história, procurando exilar-se em absoluto da narrativa.

Em *A intrusa*, a utilização de um narrador onisciente como expediente narrativo permite à sua escritora não só passear pela sociedade brasileira do final do século XIX e meados do século XX como também pintar quadros de um Rio de Janeiro marcado pela necessidade imperiosa de civilizar-se, embora ainda apresentasse uma miríade de contrastes, frutos do antagonismo entre o que éramos e o que gostaríamos de ser. Nesse sentido, a exploração do espaço, a partir da

óptica de um narrador de terceira pessoa, é bastante elucidativa em *A intrusa*, já que, recorrendo a essa modalidade de foco narrativo, a romancista fica muito mais livre para, dentro do espaço urbano, perscrutar os meandros da cidade do Rio de Janeiro, dos bairros aristocráticos, da gente fina fluminense, dos supercivilizados ao mesmo tempo em que também pode ir delineando uma cartografia das áreas suburbanas.

Ao contrário de alguns escritores que superestimaram a modernização do Rio de Janeiro, ocorrida durante o limiar do século XX, e que, de acordo com Brito Broca (1960, p. 05), atribuíram, em suas crônicas, romances e contos, a essa cidade “ambientes e tipos que aqui na realidade não existiram”; Júlia Lopes de Almeida, no romance em tela, vai, apesar de descrever os requintes de civilização, fazer também a descrição de um Rio de Janeiro completamente desglamourizado e marcado pela presença crescente de subúrbios. Em *A intrusa*, a construção espacial sinaliza, portanto, para as mudanças por que vinha passando a cidade do Rio de Janeiro, representando, assim, os ares de modernidade que sopravam em direção do Brasil, os quais não só estavam modificando a geografia da cidade, com o alargamento e a urbanização de ruas e avenidas, como também estavam trazendo novos hábitos, redesenhando a vida social e cultural fluminense. Mesmo assim, a escritora não fica circunscrita a representar um Rio de Janeiro marcado pela opulência. Em muitos momentos de *A intrusa*, é uma cidade muito pouco maravilhosa que Júlia Lopes de Almeida cartografa. Na esteira dos ficcionistas oitocentistas, ela registra as paisagens da então capital da República sob os mais diversos ângulos: das ruas centrais e do comércio elegante aos arrabaldes cheios de cortiços e pobreza, passando também por espaços recortados da cidade como os colégios internos semelhantes a *O ateneu*, de Raul Pompeia.

Entretanto, em *A intrusa*, não são descritas apenas as mazelas sociais. Como a metaforizar os contrastes presentes na cidade do Rio de Janeiro finissecular, temos também a descrição de outro espaço: o das chácaras e jardins que marcavam uma etapa entre o campo e a vida cada vez mais dominadora das cidades. Nesse outro espaço, vivem os barões do Cerro Alegre, sob cujos cuidados estava Maria da Glória, filha de Argemiro. Devemos, porém, frisar que o fato de o barão e a baronesa morarem em uma chácara, distante da cidade, não é algo que possa passar despercebido. Representantes de um antigo regime político, o Império, não caberia a eles outro espaço senão a parte campesina da cidade onde, “à sombra das suas mangueiras”, vivendo em um velho palacete, o barão podia sentir-se mais longe da República, e a baronesa podia manter o prestígio de outrora.

A ideia de construção de uma identidade nacional, mediante a literatura, é uma das marcas mais singulares do romance brasileiro desde a época do Romantismo, o qual foi responsável pela criação de paisagens brasileiras: cidade e campo, litoral e interior, norte-sul-leste-oeste. De Alencar a Jorge Amado, a paisagem brasileira tornou-se um elemento constitutivo da ficção brasileira. A preocupação com a representação de paisagens brasileiras atendia aos anseios do projeto, desencadeado no século XIX, de construção de uma identidade nacional (LAJOLO, 2004). Os intelectuais brasileiros – e talvez este seja um traço comum a todos os intelectuais latino-americanos – se atribuíram a missão de construir e organizar a nação. Nesse período, essa missão

se traduzia no trabalho de documentar e descrever a natureza, os hábitos e os costumes das regiões. O melhor exemplo desse projeto é a obra de José de Alencar, a qual buscava abarcar a totalidade e a diversidade da sociedade e das manifestações culturais brasileiras e na qual encontramos representadas e documentadas as regiões, e descritos os hábitos e costumes do sertanejo e do gaúcho, do mundo urbano e do mundo rural. No projeto de construção de uma identidade nacional, o abasileiramento da paisagem foi uma das estratégias de que mais se valeram nossos ficcionistas.

Sob o aspecto do abasileiramento da paisagem, Júlia Lopes de Almeida está dialogando com uma tradição de escritores que viram na natureza o elemento diferenciador para se opor à civilização europeia. Ademais, a contribuição de *A intrusa*, assim como de outras obras escritas por mulheres no começo do século XX, é também servir como um registro de “modos específicos de dramatização do crescimento urbano, da expansão industrial e da modernização dos costumes, nas primeiras décadas do século 20” (RAGO, 2005, p. 196), além de trazer, a partir de um olhar feminino, uma percepção da história da sociedade brasileira em um período no qual a conjuntura da modernidade determinava os rumos do país que se via obrigado, para mostrar índices de progresso, a se equiparar a outras nações de primeiro mundo.

Voltando aos elementos estruturais constituintes do referido romance, o enredo de *A intrusa* é simples. Argemiro, advogado, enviudara e, em virtude disso, deixou sua única filha, Maria da Glória, com os seus sogros, os barões de Cerro Alegre. Contudo, querendo ter a filha mais perto de si e preocupado com a formação dela, já que, distante da cidade e sob a tutela dos avós, ela estava se tornando uma “selvazinha”, Argemiro resolve contratar uma governanta que não só pudesse servir de preceptora de Maria da Glória como também colocar em ordem a sua casa até então entregue aos desmandos e desmazelos de Feliciano, ex-escravo e cria da baronesa. Apesar de alguns amigos tentarem demovê-lo da ideia, argumentando que a presença de uma mulher em casa poderia colocar a sua reputação em risco e, portanto, ele estaria chamando o perigo para dentro do seu lar, Argemiro mantém-se irresoluto, contra-argumentando que “uma casa sem mulher (...) é um túmulo com janelas: toda a vida está lá fora” (ALMEIDA, 1994, p. 03).

Possuindo as qualidades necessárias para ocupar o lugar vazio na casa de Argemiro, Alice Galba, posta que vista como “uma mulher mercenária, uma alugada, pouco mais do que uma criada” (ALMEIDA, 1994, p. 35), vai, pouco a pouco, promover visíveis mudanças no lar de Argemiro. Se este, antes da chegada da governanta, podia ser descrito como uma “ode do desperdício”; com a presença dela, vai sendo transformado. E as alterações não ocorrem apenas no âmbito material, do conforto no lar. No plano afetivo, também se fazem notar algumas transformações. Desde a chegada de Alice Galba à casa de Argemiro, ele pôde, todos os sábados, desfrutar da companhia da filha. Entretanto, a princípio, são as mudanças no interior de sua casa, revestida, agora, de outra atmosfera mais agradável, que fazem com que Argemiro passe a admirar Alice. Se Argemiro está contente por sua vida ter se tornado agradável, fácil e boa, a presença de Alice passou a desagradar à baronesa, sua sogra, e a Feliciano, empregado de confiança da família, que deixou de ter o controle sobre as lides e os gastos domésticos, função da qual tirava bastante proveito. A baronesa, por sua vez, arvorando-se do direito de preservar a memória e o lugar da

filha morta, cujo retrato já estava muito desbotado e esvaindo-se, via em Alice a figura de uma usurpadora. Entretanto, o apego demasiado da baronesa à imagem da filha morta – “enquanto eu viver, meu amor, será lembrada a tua última vontade... não me esqueci; eu vivo só para a tua memória... – (ALMEIDA, 1994, p. 169), pode ser lido não só como sintoma de uma mãe que se nega a reconhecer a ausência da filha; mas também como metáfora para um fato da história nacional que já havia se tornado irrevogável e contra o qual a baronesa não poderia, portanto, mais lutar: a perda do poder, com a chegada da República; assim como ela não podia evitar a ação do tempo no retrato da filha morta – “Pela porta aberta da saleta ela via na parede da fronteira o retrato da filha, muito desbotado, esvaindo-se, cercado por uma moldura de ébano” (ALMEIDA, 1994, p. 169).

Embora pouca coisa se saiba sobre a sua vida e o que dela é apresentado advenha dos juízos desencontrados dos outros personagens, Alice Galba constitui a personagem principal de toda a trama do romance escrito por Júlia Lopes de Almeida, já que, mesmo invisível, é ela que move a história e os personagens. Por isso, em um romance como *A intrusa*, a análise de personagem, sobretudo a da protagonista, precede as outras categorias, embora o espaço e o narrador possam ser também categorias priorizadas. Em *A intrusa*, a protagonista não é apenas central e decisiva para a compreensão das visões coexistentes na obra. A construção da protagonista representa o acabamento formal mais bem realizado do romance. Isso faz com que, em uma classificação tipológica do romance, como a proposta por Kayser (1976), segundo a qual, considerando-se o tratamento dado ao evento, à personagem ou ao espaço, teríamos, respectivamente, três gêneros de romance: o de ação, o de personagem e o de espaço, *A intrusa* insira-se em uma tradição romanesca bastante pródiga em nossa literatura: a de romances de personagem.

Como nos romances de personagem, o título é, em geral, muito significativo, uma vez que sinaliza para o nome do(a) protagonista. No caso do romance em análise, posto que não apresente o nome da personagem que exerce a função de protagonista, ele traz como título o epíteto a partir do qual a protagonista será designada pelos demais personagens e que, de certa forma, vai assumir o lugar de nome próprio, uma vez que servirá como identificador da protagonista. No romance de Júlia Lopes de Almeida, *intrusa*, o epíteto que nomeia a obra e a personagem principal, traz imiscuído em si uma carga semântica negativa que foi atribuída a Alice Galba, a protagonista, por ocupar um lugar que, embora vazio, não deveria ser dela: o de dona da casa (e depois do coração) de Argemiro, razão pela qual é vista como uma intrusa.

Ainda que quase não apareça e sejam raras as vezes em que ela mesma tem voz, Alice Galba ocupa uma posição fulcral no desenvolvimento da diegese romanesca de *A intrusa* e constitui a grande incógnita da obra. Sendo a personagem uma construção linguística cujo modo de ser e de existir está condicionado às leis particulares que regem o texto, é possível apontar em uma narrativa as formas encontradas pelo(a) escritor(a) para construir as personagens, para caracterizá-las. Nesse sentido, em *A intrusa*, Júlia Lopes de Almeida, a partir da utilização de um narrador onisciente, constrói, por meio das pistas fornecidas pela narração, pelas descrições e pelo diálogo, o perfil das personagens que transitam pela intriga e sinalizam o mundo que ela quer representar. A presença de um narrador onisciente permite que se simule “um registro contínuo, focalizando a personagem

nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que vivem” (BRAIT, 1990, p. 56).

Sendo plana, assim como os demais personagens do romance em análise, Alice Galbaé construída, sobretudo, a partir das descrições do narrador e de outras personagens, os quais reiteram o caráter ilibado da governanta e os seus traços de humildade, probidade e pobreza. Embora seja vista apenas como uma sombra, “uma mulher singular que se sujeitava ao papel de governanta da casa de um viúvo só”, Alice Galba, “sempre bem arranjadinha nos seus vestidos surrados, sempre sorridente e sempre simples”, torna-se uma *persona non grata* para outra personagem, além da baronesa e do negro Feliciano – a Pedrosa. A esta, Alice representa um empecilho ao desejo de casar a filha com Argemiro.

Ardilosa, a Pedrosa esmerava-se na conquista do advogado viúvo ao mesmo tempo em que procurava tornar a filha, recentemente saída de um colégio interno, mais perspicaz. A Pedrosa representa, portanto, um outro perfil de mulher que, sendo “atilada e corajosa”, palavras da própria personagem, vale-se mais da inteligência, do que da sedução a partir de certos predicados femininos, para atingir os seus objetivos. Para a Pedrosa, o casamento assume, portanto, importância capital porque ele é um meio de enriquecimento, sendo conduzido muito mais por interesses financeiros do que afetivos. Graças ao fato de casar-se com um homem de “altas tendências”, a Pedrosa pôde obter *status* social não só para si como para o próprio marido, um simples advogado em início de carreira. O casamento serviu para ela, ironicamente chamada pelo narrador de a ministra, em uma inversão de papéis com o seu marido que, de fato, era quem ocupava o cargo de ministro, não só constituir família como também criar uma área própria de atividade que lhe garantisse aceitação e ascensão social.

Júlia Lopes de Almeida, ao construir essa personagem, parodia o modelo de relação matrimonial vigente à sua época, o qual conferia poder ao marido para ser o cabeça das decisões e da família. Todavia, no caso da Pedrosa, é ela quem está na posição de mando e detém, a partir de sua engenhosidade de mulher “atilada e corajosa”, o poder decisório no âmbito familiar, o que determina os sucessos do marido no espaço público e faz com que a Pedrosa possa ser vista como “uma espécie de homem de saias, para o contexto da época” (XAVIER, 1994, p. III). A situação vivida pela Pedrosa, que procurava vingar-se do destino por tê-la feito nascer mulher, não era, porém, a de muitas outras mulheres. Ainda que o casamento lhes tenha sido a alternativa de ascensão social, mais fácil e possível na sociedade brasileira de então, ele vem acentuar a carência do poder político e econômico delas, já que as mulheres, casadas ou não, permaneciam à mercê do jugo masculino e eram obrigadas a se casarem para não ficarem desamparadas.

Escrevendo em uma época em que os interesses econômicos e os desejos de ascensão social determinavam os rumos do matrimônio, Júlia Lopes de Almeida, em *A intrusa*, vai inverter os extremos dessa relação, trazendo para o primeiro plano aspectos como a atração, não necessariamente sexual, e o afeto entre os futuros cônjuges. É por sentir-se atraída por um rapaz, durante o passeio à competição de regatas, que Sinhá, a filha da Pedrosa, contrariando os desejos da mãe, vai deixar-se envolver pelo lado romântico da ligação e casar-se por amor. Esse também será o destino de

Argemiro que, sentindo afeto por Alice e tendo sido, aos poucos, seduzido pelos seus encantos morais, se casará com ela ao final da narrativa. Ao tornar presente o amor romântico, destituído de interesses econômicos, “o romance ameniza (o) materialismo de transação matrimonial revelando, através dos pensamentos de Argemiro, seu envolvimento com aquela sensação prazerosa que uma casa bem administrada proporciona” (XAVIER, 1994, p. VI). O casamento, em *A intrusa*, desponta como marcado por felicidades para ambos os cônjuges. É mais uma união emocional do que formal.

Representando as relações matrimoniais como movidas por interesses financeiros ou por desejos do coração, Júlia Lopes de Almeida, ao final de *A intrusa*, pende para a representação do casamento como concretizador do amor calcado na admiração recíproca, em uma atitude contrária à realidade negativa dos vínculos conjugais durante o século XIX e início do século XX, os quais eram contraídos a partir de manipulações ou interesses alheios à afeição dos noivos. Por essa época, o matrimônio era, portanto, visto como um contrato de natureza sócio-político-econômica feito, muitas vezes, à revelia das partes envolvidas e não pressupunha afinidades nem afetivas tampouco sexuais. Porém, de acordo com Xavier (1998), com o advento da burguesia, emerge, dentre outras coisas, o conceito de amor conjugal e, neste caso, casa-se não mais por interesses políticos, econômicos e sociais, mas por demandas do coração. Nesse sentido, o enlace matrimonial constitui, dentro da diegese narrativa de *A intrusa*, uma forma lícita de ascensão e de reafirmação dos tradicionais papéis femininos de dona de casa, esposa e mãe.

Lembremos que, apesar das tentativas de encontrar em Alice um único senão, “deve ter ao menos um defeitozinho, e olha que o da curiosidade é quase virtuoso”, o que se encontra nela são apenas virtudes. Estas serão confirmadas pelo padre Assunção, que, elemento importante na trama romanesca por ter sido imbuído da missão de investigar a vida da governanta para ter a certeza de que ela era capaz não só de administrar a casa de Argemiro como também de cuidar da educação de Maria da Glória, descobre-lhe o passado que, em nenhum momento, desabona o caráter dela. Digna de consideração e possuidora de “uma perfeição moral difícil de atingir”, Alice Galba, ao final da narrativa, consegue não só se livrar das desconfianças dos demais personagens e inocentar-se das intrigas tramadas por Feliciano e pela baronesa, como também se casar com Argemiro. E, assim, a narrativa encerra-se com sabor de *happy end*.

Em síntese, o romance *A intrusa* é uma trama bem alicerçada, já que as significações dos seus elementos narrativos lhes conferem unidade: a escolha de um narrador onisciente, a criação de personagens planas, o uso de descrições e de diálogos são elementos de que se vale a romancista para construir uma bem estruturada história que, nas palavras de Ronaldo Menegaz (1994) sobre *A intrusa*, “paga seu tributo a um idealismo bastante romântico, mas cuja leitura proporciona grande prazer, inclusive porque nos remete a outras instâncias da arte, como o cinema, a pintura e a existência ética e esteticamente correta”. Acrescentaríamos que tal obra desperta-nos prazer também não só porque pinta um painel do Brasil entre a passagem dos oitocentos para os novecentos, mas, sobretudo, porque, na esteira da produção oitocentista feminina brasileira, fala daquele que foi um dos grandes temas de nossa literatura à época: o lugar social da mulher brasileira oitocentista.

Dialogando com os valores sociais e culturais de sua época e negociando com eles, Júlia Lopes de Almeida fez do universo feminino o grande tema de sua obra, delineando, a partir do

espaço interior da família, perfis de mulheres que, em sua maioria, estavam consoantes a ideologia patriarcal vigente então, ou seja, considerando-se a situação social que serviu como pano de fundo para a confecção da obra da autora de *A intrusa*, as mulheres criadas por ela representam, no plano da ficção, mulheres que, no plano da História, eram brancas, da classe média ou da aristocracia decadente e às quais eram atribuídos os papéis de mãe extremosa, esposa feliz e devotada à realização dos desejos do marido e dos filhos. Em *A intrusa*, são esses os predicados de Alice, que, embora não seja mãe de Maria da Glória tampouco esposa de Argemiro, atua como se fosse. Neste romance, assim como nas demais obras de Júlia Lopes de Almeida, o exercício das lides domésticas é por excelência pertencente ao sexo feminino e está envolto numa atmosfera romântica, prazerosa e, como observa Moreira (2003), desprovido de um significado negativo e/ou desgastante. Nesse sentido, podemos dizer que Júlia Lopes de Almeida construiu uma obra que, embora não visasse romper com as estruturas e papéis socialmente aceitos, almejava a mudanças sociais porque não reverenda o *status quo* vigente.

Entre a aparente amenidade dos temas tratados, nos interstícios entre linguagem e representação, a escritora foi apresentando as fissuras na sociedade burguesa de sua época. Por esse aspecto, Amado (1914 *apud* MOREIRA, 2003, p. 91) classifica Júlia Lopes de Almeida como “uma narradora muito maliciosa, muito humana, tem um senso preciso da realidade, [...] e como conhece bem essas cabecinhas doidejantes, os seus anseios, as suas inquietações”. A malícia de D. Júlia estava, segundo opinião de Moreira (2003), na utilização da ironia fina, da paródia e na representação dos conflitos entre os sexos, o que lhe permitiu, ao falar do cotidiano comezinho de mulheres pequeno-burguesas, ir construindo “uma outra mensagem para o feminino, uma mensagem que não era revolucionária na forma, mas tremendamente subversiva em seu conteúdo” (MOREIRA, 2003, p. 91). Nessa mensagem, se o privado tinha sido, antes, apontado como o espaço do confinamento do feminino, ele era, agora, ainda que de uma perspectiva romântica e, portanto, idealizada, representado como o lugar de triunfo do feminino, razão por que, a nosso ver, D. Júlia deu vida, em sua prosa, a inúmeras personagens femininas presas ao gênero, ou seja, eram todas mulheres que deviam corresponder a estereótipos socialmente construídos: filha prestimosa, esposa abnegada e mãe devotada. Enfim, mulheres cujos atributos sublimes deveriam ser a bondade, a disponibilidade, a pureza, a dignidade, o serviço, o desprendimento, a solicitude, a submissão, predicados que tem, a nosso ver, em Alice, protagonista de *A intrusa*, o seu ícone.

Agindo assim, Júlia Lopes de Almeida fez de sua obra o *locus amenus* de uma experiência feminina pautada em um olhar também feminino, apresentando um modo particular de ver o mundo e de representar as relações de gênero, os espaços entre masculino e feminino na sociedade carioca do século XIX e limiar do século XX. Esse modo particular de ver o mundo e de representar as relações de gênero é caracterizado pela relação de parceria entre masculino e feminino. Ao invés da guerra entre os sexos, em *A intrusa*, Júlia Lopes de Almeida pinta um clima de harmonia, estabelecido na casa de Argemiro com a chegada de Alice, o qual sinaliza para a possibilidade de construção, já no século XIX e início do século XX, de uma sociedade onde homens e mulheres possam viver a inteireza humana em toda a sua plenitude e dignidade.

## Referências

- AGUIAR e SILVA, Victor Manuel. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A intrusa*. 1. ed. 1908. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1994.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios).
- BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1976.
- LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- MENEGAZ, Ronaldo. Orelhas da reedição de *A intrusa*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada*. Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: 1870 a 1920*. 2.ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1988.
- RAGO, Margareth. Cultura feminina e tradição literária no Brasil (1900 – 1932). In: SWAIN, Tânia Navarro e MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (orgs.). *Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2005, p. 195-216.
- XAVIER, Elódia. A mulher no banco dos réus. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A intrusa*. 1908. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 1994. (Coleção Raul Pompéia; v.3), p. III-VII.

**Marcelo Medeiros da Silva**

---

Mestre em Linguagem e Ensino (UFCG), Doutor em Letras (UFPB) e Professor de Literatura na Universidade Estadual da Paraíba (Campus VI – Monteiro, atuando nos seguintes temas: mulher e literatura, escritoras oitocentistas, representações de gênero, ensino de literatura, estudo crítico da obra de Carolina Nabuco e da obra de Júlia Lopes de Almeida). E-mail: [marcelomedeiros\\_silva@yahoo.com.br](mailto:marcelomedeiros_silva@yahoo.com.br)

*Recebido em 10 de outubro de 2012.*

*Aceito em 15 de dezembro de 2012.*