

**Entre os lírios das grutas musgosas e sombrias: uma
leitura do erotismo libertino no conto
“Memórias de um Leque”, de Júlia Lopes de Almeida**

*Among the lilies of the mossy and shadowing caves: A reading of
libertine erotism in the short story
“Memórias de um Leque”, by Júlia Lopes de Almeida*

Rosana Letícia Pugina

Universidade Estadual Paulista (Unesp-FCLAr)

professora.rosanapugina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0917-0922>

Yls Rabelo Câmara

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

yls.camara@uece.br

<https://orcid.org/0000-0002-2009-5022>

RESUMO

Nesta pesquisa, objetiva-se verificar a presença do erotismo em “Memórias de um Leque”, de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), narrativa pertencente à coletânea *Corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922). O texto foi escolhido por ter a assinatura da única mulher elencada na antologia citada e por apresentar um viés que converge para o início da produção erótica brasileira do *fin de siècle*. Sobre o arcabouço teórico que ampara a pesquisa aqui apresentada, são utilizadas as reflexões de Beauvoir (1967), Maingueneau (2010), Moraes (2015; 2018a; 2018b), Almeida (2018a), dentre outras. Quanto à abordagem, a metodologia é exploratória, qualitativa e bibliográfica. Ao final, constatamos que no questionamento ao cânone libertino, entrevê-se uma busca pela emancipação feminina na literatura brasileira do século XIX.

Palavras-chave: “Memórias de um Leque”; Júlia Lopes de Almeida; conto erótico brasileiro; emancipação feminina.

ABSTRACT

In this research, we aim to verify the presence of eroticism in “Memórias de um Leque”, by Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), a narrative belonging to the collection *Corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922). The text was chosen for having the

signature of the only woman listed in the anthology cited and for presenting a bias that converges to the beginning of Brazilian erotic production of the *fin de siècle*. The theoretical framework supporting the research presented here uses the reflections of Beauvoir (1967), Maingueneau (2010), Moraes (2015; 2018a; 2018b), Almeida (2018a), among others. As for the approach, the methodology is exploratory, qualitative and bibliographical. In the end, we found that in questioning the libertine canon, there was a search for female emancipation in 19th century Brazilian literature.

Keywords: “Memórias de um Leque”; Júlia Lopes de Almeida; Brazilian erotic tale; female emancipation.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

De início, faz-se imprescindível destacar que, na época em que o conto foi escrito, era raríssima a presença de uma mulher nas letras nacionais. Tal fato é oriundo do apagamento das mulheres, uma vez que a História lhes é negada pela misoginia enraizada em nossas terras desde o tempo em que éramos colônia de Portugal.

Isso posto, nesta pesquisa, objetiva-se verificar a presença do erotismo libertino em “Memórias de um Leque” (Almeida, 2018b), de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), narrativa pertencente à coletânea *Corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922), organizada por Moraes (2018a). O texto foi escolhido por ter a assinatura da única mulher elencada na antologia citada e por apresentar um viés que converge para o início da produção erótica verde-amarela do *fin de siècle*. Além disso, traz uma interessante interdiscursividade, ligada à estética da libertinagem, com os romances *O sofá* (2011), do francês Crébillon Fils, escrito em 1742, e *Autobiografia de uma pulga* (1991), do inglês Stanislas de Rhodes, escrito em 1885. Em ambos, a narrativa é contada por vozes inusitadas: um sofá e uma pulga, respectivamente. Já no conto brasileiro, o narrador é um leque. Apesar do reaproveitamento do mote, nota-se uma subversão do cânone libertino quanto à assinatura feminina. Ademais, em função da adequação à austeridade moral do fim dos oitocentos, o erotismo se dá pelo “império da alusão” (Moraes, 2018b).

A respeito do discurso erótico, intenta-se aproximar o conto do dispositivo proposto por Maingueneau (2010). O pesquisador, a partir do cânone libertino francês, reuniu as balizas dessa estética através do cotejamento de algumas características, tais como: 1) retratação de temáticas licenciosas (iniciação sexual, incesto, liberação sexual, clero corrupto, etc.); 2) opção por narrativa em primeira pessoa ou em diálogos face a face; 3) apresentação de transparência referencial e afetos eufóricos de um sujeito

focalizador; 4) apresentação de conteúdos políticos e filosóficos mesclados ao sexo; 5) narração feminina (autoria masculina); 6) caracterização das personagens apenas quanto a sua funcionalidade erótica; 7) enquadramento por baixo das partes corporais essenciais ao sexo; 8) inflação do efeito de verossimilhança discursiva; 9) necessidade de gozo coletivo na cena erótica; 10) crueza e obscenidade na linguagem; 11) divisão de categorias (pornografia canônica, tolerada e interdita); 12) propagação da ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, o que coloca o sexo como um meio de questionamento da norma coletivamente imposta; 13) censura quanto a sua circulação em alguns meios; 14) uso de notas iniciais ou de outras formas de dissimulação que confundem a autoria do romance; e 15) hábito de escrita por encomenda.

Sobre o arcabouço teórico em torno do qual nos ancoraremos para dissertarmos sobre o tema neste trabalho, serão utilizadas as reflexões de Beauvoir (1967), Maingueneau (2010), Moraes (2015; 2018a; 2018b) e Almeida (2018a), dentre outras. Esta é uma pesquisa básica, uma revisão bibliográfica de abordagem qualitativa e de objetivo exploratório. Ao final, espera-se constatar se, no questionamento ao cânone libertino, entrevê-se – ou não – uma busca pela emancipação feminina na literatura brasileira do século XIX.

JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: UMA ESCRITORA CONTESTADORA DO FIM DOS OITOCENTOS

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida, escritora brasileira, nasceu em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro. Era filha de Valentim José Silveira Lopes, médico e professor, e de Antônia Adelina Lopes, pianista – ambos de Lisboa. Em 1887, viajou para Portugal, onde se casou com o escritor e jornalista português Francisco Filinto de Almeida (1857-1945) e publicou seu primeiro livro: *Traços e iluminuras*. Ainda em 1887, Júlia publicou, em coautoria com a irmã, a escritora Adelina Lopes Vieira (1850-1923), o livro *Contos infantis* (1920). Por isso, é considerada uma das pioneiras da literatura infantil brasileira, fato este que é pouco conhecido nas letras nacionais. Faleceu em 30 de maio de 1934, no Rio de Janeiro, vítima de malária, possivelmente contraída em uma viagem à África (Pessoa; Sepúlveda, 2021).

A autora recebeu uma educação liberal e, com o apoio do pai, aos dezenove anos, já escrevia para *A Gazeta de Campinas*, dentre outros jornais, atividade intelectual

incomum para as mulheres da época, uma vez que era monopolizada pelos homens. Realizou, ainda, palestras sobre o lugar da mulher na sociedade brasileira e sobre outras questões nacionais. Em toda a sua carreira, editou cerca de quarenta obras entre Portugal, Brasil e França. É considerada uma escritora com ideias avançadas para aquele momento histórico, já que defendia a abolição da escravatura, a República, o divórcio, a educação formal de mulheres e os direitos civis. Foi, certamente, uma das primeiras romancistas brasileiras.

Até o século XIX, à escrita de autoria feminina, associavam-se temas subjetivos, sobretudo o amor; e religiosos, narrados de forma bem-comportada, evasiva e delicada; ou ainda textos dirigidos às mulheres donas de casa, com conselhos notadamente sexistas. A obra de Júlia Lopes de Almeida é um exemplo de transgressão a essas “regras”, pois trata de assuntos que fogem ao que era esperado de uma escritora. Talvez ela tenha sido a única autora de sua época que ganhou dinheiro com a pena (Torres, 2018).

Assim, fazer-se “escritora” de um discurso próprio, a partir de uma forte ruptura com os limites do lar, em busca do espaço público, e sobreviver das letras já era *per se* uma atitude transgressora do modelo de feminilidade nos oitocentos. A autora alcançou muito sucesso em vida, no entanto, teve o seu nome apagado após a sua morte, caindo em total esquecimento. Aos poucos, a partir da década de 1980, essa realidade vem sendo modificada através de inúmeras pesquisas sobre a história das mulheres no Brasil. Segundo De Luca,

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) atingiu a virada do século XIX para o século XX unanimemente considerada a mais importante mulher-escritora do Brasil, chegando a ser apontada como a maior romancista da geração de escritores que sucedeu a Machado de Assis e precedeu a eclosão do movimento modernista. Mas o verdadeiro endeusamento da autora no primeiro quartel do século XX contrasta com seu esquecimento pelos nossos contemporâneos – situação de se lamentar, principalmente quando nos lembramos que defendeu pontos de vista abertamente feministas (De Luca, 1999, p. 277).

Quanto ao estilo, Júlia Lopes de Almeida é considerada uma autora que transita entre o Realismo e o Naturalismo. O seu romance mais conhecido – *A falência* (1901) – é marcado pela objetividade, pela crítica à sociedade brasileira, pela temática do adultério e pelo determinismo. Sobre tal obra, nota-se que, no Realismo, a mulher não é mais idealizada como no Romantismo. Por isso, as personagens femininas de Júlia Lopes de Almeida são mulheres que cometem erros morais, como egoísmo e adultério, são fortes e superam as dificuldades de uma sociedade patriarcal. Portanto, o foco está nessas mulheres que podem sobreviver sem o amparo masculino e, com coragem, ajudam umas

às outras, o que era suficiente para driblarem as adversidades que a vida lhes impunha, rejeitando determinismos.

A autora passou por uma grande polêmica em relação à Academia Brasileira de Letras (doravante, ABL). Apesar de ter sido fundada em 1897, seu planejamento começou logo após a Proclamação da República, em 1889, por iniciativa de um grupo de intelectuais. Entre eles, Júlia Lopes de Almeida como a única mulher. O escritor Lúcio de Mendonça (1854-1909), em artigo publicado no jornal *Estado de São Paulo*, em 3 de dezembro de 1896, mostrou ser justo oferecer uma cadeira na Academia para a escritora. Todavia, isso não ocorreu, pois, segundo os membros que se opuseram à ideia, não havia mulheres na *Académie Française de Lettres*, que servia de inspiração para a Academia Brasileira.

No lugar da escritora, como “prêmio de consolação”, em clara manifestação de machismo, foi aceito o seu marido, Filinto de Almeida, um poeta e dramaturgo comprovadamente menos profícuo e inovador do que ela. A ABL se manteve exclusivamente masculina até 1977, quando Rachel de Queiroz (1910-2003) tornou-se a primeira mulher eleita. Em 1997, na comemoração dos cento e vinte anos da instituição, Júlia Lopes de Almeida foi homenageada como forma de restituir seu nome de cofundadora da ABL.

Na sequência, passaremos à chegada e à produção de literatura erótica em terras verde-amarelas.

Erotismo à Moda Verde-Amarela

Historicamente, a entrada do erotismo literário na rotina da sociedade brasileira não se dá por acaso. Com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, à antiga capital do Império, a cidade do Rio de Janeiro, há o surgimento das primeiras tipografias e dos primeiros jornais e revistas. Da mesma forma, os livros, até então muito restritos a bibliotecas particulares e às famílias aristocráticas, começam a circular de forma mais livre e acessível (Almeida, 2018a, p. 411).

Conforme Almeida (2018a), as produções obscenas são difundidas desde o Período Colonial no Brasil. Porém, pela parca quantidade de pessoas alfabetizadas e pela inexistência da imprensa e da indústria editorial no país, apenas nos anos 1880, esse

cenário sofre mudanças, em especial, em relação a um aumento expressivo de leitores, favorecendo a circulação de histórias licenciosas europeias em solo brasileiro:

A princípio, os leitores devoram os “livros devassos” vindos da Europa [...]. Figuras femininas e masculinas, entregues à luxúria e à depravação, povoam as narrativas obscenas ao lado de libertinos monásticos e políticos, seguindo as modas francesas e inglesas. Estas apregoam uma infinidade de práticas sexuais “condenáveis” descritas com o entusiasmo naturalista, a mesclar na ficção o rigor científico. Tudo o que é proibido parece vir à tona: relações homossexuais, prostitutas e festas orgiásticas abundam nessas histórias para se instalarem nas fantasias dos leitores, como que compensando os séculos de controle dos corpos e das mentes, submetidos ao domínio do Estado e da Igreja (Almeida, 2018a, p. 412).

Assim, no *fin de siècle*, inaugura-se uma nova perspectiva acerca das letras tupiniquins, uma vez que a chegada das obras licenciosas começa a atrair, além de autores estrangeiros e tradutores, escritores nacionais que entram nesse mercado, utilizando autorias anônimas e pseudônimos, como era comum na escrita libertina francesa, ou ainda de forma aberta, assumindo a responsabilidade diante de “tal ousadia” (Almeida, 2018a). Portanto, na virada do século, a literatura brasileira transparece uma atitude menos recalcada para trabalhar com o erotismo.

Sobre a austeridade do fim dos oitocentos, vale ressaltar que, mesmo após a Proclamação da República, o Brasil manteve uma postura bastante conservadora diante das questões sexuais, que se baseia fortemente nos princípios religiosos que regem a sociedade da Colônia à atualidade. Em vista disso, segundo Almeida (2018a), os autores – e as raras autoras – que se aventuravam na escrita lúbrica utilizavam-se de “malabarismos” literários – como elipses, metáforas, ambiguidades e personificações –, para forjar um erotismo à moda verde-amarela, camuflando o ímpeto sexual humano em jogos de dito e não-dito. Acerca disso, “É sob o império da alusão que o conto brasileiro produzido antes do Modernismo se arrisca a interrogar o corpo erótico.” (Moraes, 2018b, p. XXIV). Assim, tal subterfúgio artístico passa a ser uma exigência para que as publicações pudessem circular, mesmo que à socapa muitas vezes.

Dessa maneira, até o fim do século XIX, o corpo erótico ainda está vestido, sendo revelado apenas com a Escola Modernista, a partir de 1922:

[...] a alusão é, por convenção, uma prática literária que supõe referência vaga ou indireta a qualquer elemento do próprio mundo da literatura, no mais das vezes resultando em uma citação sutil ou mesmo uma leve menção. Ou seja, o elemento aludido sempre aparece com discrição, sendo sugerido por meio de suas características secundárias ou metafóricas. O vocabulário vem do latim *alludere*, que quer dizer aludir, mencionar, ou referir-se a, mas, segundo certos dicionários, por vezes ele ganha igualmente o curioso significado de “para

brincar”, a reforçar uma possível etimologia do substantivo latino *allusione*, que designa a alusão como “ação de brincar com” (Moraes, 2018b, p. XXX).

Em convergência com Moraes (2018b), Almeida (2018a) atesta que a artimanha da ambiguidade, das referências vagas ou indiretas, das elipses e das expressões oblíquas e recatadas, não é apenas subterfúgio para burlar a censura do período, mas é também um jeito de achar caminhos para expor o sexo de muitas formas, encobrendo e revelando o corpo aos poucos, o que se explicita no conjunto de contos recolhidos por Moraes (2018a).

Sobre isso, Moraes (2015) diz que o estatuto do erotismo em nossas letras enfrentou dois obstáculos significativos: o primeiro extrapola a esfera social e se relaciona com a expressão moderna do erotismo literário, o qual, até recentemente, foi alvo de exaustivas e repetidas proibições nas sociedades ocidentais – daí a sua produção ser sempre clandestina. No Brasil, obviamente, o processo não mudou: num país cuja história se alicerça na moral cristã e no domínio patriarcal, ambos aliados a outras formas de opressão, também surgiram mecanismos efetivos de censura às manifestações licenciosas. Já o segundo obstáculo foi o responsável por empurrar os textos obscenos brasileiros para as margens dos círculos das letras, o que atrapalhou fortemente a sistematização dessa escrita em um conjunto, tal como é visto em outras culturas, como a libertina francesa.

Mesmo em meio a tantas interdições, a literatura brasileira conta, historicamente, com nomes como Gregório de Matos, Bernardo Guimarães e Gilka Machado, em uma dita expressão erótica nacional. Entretanto, reiteramos, a vertente somente ganha destaque e autenticidade com a Semana de Arte de 1922: “Em matéria de erotismo, [...] com o modernismo, a literatura obscena do país ganha maioridade”. (Moraes, 2015, p. 42). Ainda que houvesse o peso da censura moral, a qual é persistente até a atualidade, os escritores modernistas, de prosa e verso, cultivaram a linguagem de Eros na nossa literatura.

No período, acompanhamos o nascimento da palavra obscena de Mário e Oswald de Andrade e, em contraste, a erótica elegante de Manuel Bandeira, o que se dá também pela comicidade, pela escatologia e pela paródia. Em virtude das investidas ousadas dos modernistas, consoante Almeida (2018a), o carimbo de “escritos sujos” deixa de ser hegemônico e excludente, fato este que acompanha a guinada do imaginário literário erótico brasileiro. Como efeito, gradativamente, a montagem textual da sexualidade

começa a se libertar dos imperativos morais e religiosos da época, os quais insidiam violentamente sobre os indivíduos e os seus desejos.

Apresentados panoramicamente esses pressupostos teóricos, na próxima seção, exibiremos uma análise do conto que é objeto da presente pesquisa.

UMA LEITURA DO EROTISMO LIBERTINO NO CONTO “MEMÓRIAS DE UM LEQUE”

A antologia *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922), organizada e prefaciada por Moraes (2018a), traz cinquenta e três contos brasileiros. A escolha das narrativas é marcada por duas datas importantes em nossas letras: 1852, morte de Álvares de Azevedo; e 1922, inauguração oficial do Modernismo a partir da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, entre 13 e 17 de fevereiro desse ano. Acerca da coletânea, os contos escolhidos não receberam o carimbo de pornográficos porque, em suas linhas, não se objetiva provocar a excitação sexual do leitor de forma declarada. De outro modo, a voz de Eros é presente, entretanto, de forma simultânea, pela placidez da escrita, a associação sexual é tácita e construída nas entrelinhas, as quais sussurram o que não pode ser dito, podendo haver, como resultado, leitores alheios ao erotismo.

Na antologia, os autores citados são: Afonso Arinos, Aluísio Azevedo, Álvares de Azevedo, Coelho Neto, Couto de Magalhães, Cruz e Sousa, Domício da Gama, Gentil Homem de Almeida Braga, Gonzaga Duque, Inglês de Sousa, José Veríssimo, João do Rio, Júlia Lopes de Almeida, Lima Barreto, Machado de Assis, Mário de Andrade, Medeiros e Albuquerque, Nestor Victor, Olavo Bilac, Oscar Rosas, Raul Pompeia e Valentim Magalhães. Como efeito da austeridade da época, alguns autores utilizaram pseudônimos em seus contos, tais como Coelho Neto, sob assinatura de Caliban; e Olavo Bilac, como Bob.

Como é notável, Júlia Lopes de Almeida é a única mulher citada, sendo os dois únicos contos de autoria feminina assinados por ela. O texto aqui analisado foi publicado inicialmente na *Gazeta de Campinas* (sem data), sob o título “História de um Leque”, e depois no livro *Traços e iluminuras*, em 1887, já como “Memórias de um Leque.”. (Figueiredo, 2018). A respeito da publicação do conto em um jornal, Júlia Lopes de Almeida transgride o espaço público e o próprio jornalismo por ser mulher e, somado a

isso, subverte os discursos ditos “femininos” ao se lançar no erotismo, campo este majoritariamente masculino naquele momento.

Em síntese, o conto traz uma vivência de juventude de uma mulher chamada Amélia, que se tornou condessa mediante um casamento arranjado, como era típico nos oitocentos. Um dia, ao encontrar um velho leque, Amélia, já idosa, tenta rememorar as aventuras que viveu em companhia desse seu objeto de estimação. Ao pegá-lo, adormece. Ao mesmo tempo, o leque acorda, vê-se desgastado e de cor esmaecida. Entretanto, as suas lembranças são claras e o farão voltar no tempo em que a condessa ainda era uma jovem casadoira, frequentadora dos bailes da Corte e muito galanteada por inúmeros pretendentes.

O leque nos traz as recordações de uma noite específica, no teatro, quando ela conhece um jovem artista que se oferece para pintá-lo, não em vão a personagem é o narrador homodiegético desse conto. Após alguns dias, o objeto volta para as mãos da moça, que se vê espelhada no tecido acetinado, flagrante do amor que o jovem nutre por ela. Ao haver aceitado o presente, Amélia havia plantado, no coração do pintor apaixonado, a esperança do amor correspondido. Logo depois, no dia de seu matrimônio com o conde, o qual lhe dá o sonhado título de nobreza, Amélia descobre que o desgostoso artista cometeu suicídio ao saber que ela se casaria com outro homem.

Apresentada a síntese da trama, comecemos pelo exame do foco narrativo. O conto se inicia com um narrador onisciente, como se vê no excerto:

Um dia, ao abrir uma gaveta de objetos desprezados há muito, a velha condessa deparou com um leque, amarrado e triste, de cor já duvidosa e lânguida. Parou a olhar para ele, tomou-o depois nas mãos enrugadas, e, encostando-se mais na almofada da cadeira, quedou-se cismativa a ver se se recordava da época em que o comprara... Tê-la-iam presenteado com ele?... Positivamente a sua memória enfraquecida não a auxiliava e a condessa, cuidando que investigava o passado, adormecia!
O leque então moveu-se, descaindo-lhe das mãos inertes sobre o estofado de seda do vestido preto, e baixinho, principiou serenamente a sua história (Almeida, 2018b, p. 67).

Na sequência, a voz narrativa é tomada pelo objeto encontrado pela condessa, numa permuta de olhares:

Só quem vive na nossa intimidade pode avaliar-nos o mérito, o espírito, a inteligente graciosidade, quando temos a ventura de cair em mãos que nos compreendem, que nos dão em meneios gentis a participação de sentimentos íntimos, que nos sabem fazer intérpretes dessa linguagem *coquette*, em que a

menor das nossas ondulações é um luminoso rastro de reticências encantadoras (Almeida, 2018b, p. 67).

Daí em diante, os acontecimentos são relatados pelo objeto, o qual, apoiado em uma forte personificação, possui memórias claras a respeito de sua vivência como companheiro da condessa na juventude de ambos. Sobre o foco narrativo, como aponta Maingueneau (2010), na estética erótica, é comum a utilização da voz narrativa em primeira pessoa (relatos, diálogos face a face ou cartas), o que aproxima quem narra ao que se narra, aumentando a verossimilhança discursiva.

Além disso, nota-se uma frequente presença de mulheres protagonistas na libertinagem, mesmo que as obras tenham sido escritas por homens, fator este que intensifica o interesse pela leitura, uma vez que a sexualidade feminina sempre esteve na condição de tabu e, na estampa da volúpia de uma mulher nos romances eróticos, sublinha-se o “exotismo” da representação explícita de desejos historicamente interditos.

Sobre isso, Krause (2007, p. 162) diz que o uso da libido feminina como ponto de vista serve para injetar realismo e erotismo aos relatos libertinos. Já Marques (2015) afirma que era uma forma de afronta ao espírito do tempo criar uma personagem feminina suficientemente liberada das imposições sociais para ousar desafiá-las no campo do erotismo. Assim, apontam-se, já no começo do conto, três características libertinas: o uso do foco narrativo em primeira pessoa, a opção pelo relato e o protagonismo feminino. A esse respeito, nas palavras de Moraes (2018b),

Embora a seleção conte apenas com uma autora, a relação se inverte no caso das personagens [...] elas tendem a ser objeto de ambíguas considerações por parte dos homens com que contracenam, sendo por vezes investidas de singulares poderes. Não seria exagero associá-las às *femmes fatales* que proliferam nas páginas dos romances e contos europeus da mesma época [...] (Moraes, 2018b, p. XXVIII).

De forma concatenada com a elucidação de Moraes (2018b), o conto aqui analisado traz uma representação de uma “mulher fatal”, porém, o seu delineamento foi feito por mãos femininas, as quais imprimem à personagem um questionamento acerca desse “tipo” de mulher. Ao se casar com o conde, Amélia recusa o sentimento amoroso do pintor, o qual, em uma atitude romantizada de desespero, comete suicídio. No contexto da narrativa, a mulher não tem opção quanto ao matrimônio, já que o faz por imposição familiar e social. Ao mesmo tempo, as suas núpcias são postas como pivô da morte do rapaz. Nessa perspectiva, verifica-se que a mulher, em resposta aos imperativos morais dos oitocentos, é colocada compulsoriamente como *femme fatale*, haja vista que não tem

voz para escolher o seu próprio destino. Na busca por tal justificativa, o conto mostra-se emancipatório em relação à estereotipagem das mulheres na literatura: ora interesseiras ora mortais.

Em relação à personagem central, temos Amélia. Em todos os lugares, o leque a acompanhava e colaborava na construção da sua imagem misteriosa, já que a condessa o usava para distrair olhares e esconder risadinhas, o que torna o objeto símbolo da castidade. O leque, maravilhado com a sua dona, destaca a sua beleza e a sua aparência de ave:

O meu almejo, o sonho brilhante que me acalentava era ser de uma mulher nova, bela, elegante, branca como a neve imaculada das montanhas, perfumada como os lírios das grutas musgosas e sombrias, risonha e fresca como uma alvorada, mimosa e doidejante como um colibri! Queria descansar num quarto guarnecido de sedas e pinturas, descobrir segredos inocentes ou maliciosos, dormir entre as finas dobras da matilha de rendas deixada sobre o mármore cor de opala de um toucador.

Por isso no dia em que, entre todos os meus companheiros, fui escolhido por uma senhora bonita e moça, experimentei um delicioso e inexplicável prazer! Era levado em mãos irrepreensivelmente enluvadas, dentro de um *coupé* magnífico, sentia um não sei quê, uma sensação indefinível de orgulho e de alegria, um desejo de chegar ao término da viagem, de observar um novo domicílio. Cheguei e vi que toda a minha aspiração se realizava. O que me rodeava era deslumbrante de riqueza e de gosto (Almeida, 2018b, p. 68).

Na visão do ornamento, a construção da feminilidade da condessa é bastante aproximada aos padrões da época: as mulheres deveriam ser jovens, bonitas, dóceis e virgens. Sobre esse último atributo, era o mesmo imprescindível para que as moças conseguissem um “bom casamento”. Nas palavras de Beauvoir (1967), como condutora de valores patriarcais, está a educação dada às mulheres, conforme a qual a obediência e a servidão são marcas estritamente “femininas”. No trecho, toda a retratação da protagonista se resume à imagem do colibri, que é um pássaro frágil, pequeno e delicado, por isso, demanda cuidado e proteção.

No fim da narrativa, com Amélia já idosa, verifica-se a “decadência” de sua aparência e de seu estado psicológico em oposição aos seus dias na Corte, fato este que sublinha um princípio machista: a imposição de um padrão de beleza que define quais corpos são desejáveis e quais não, o que se materializa no etarismo feminino. Na cultura ocidental, como argumenta Visnadi (2015), na projeção da velhice das mulheres, ressalta-se forte misoginia que é oriunda de uma associação “óbvia” entre idade avançada, feiura, infertilidade e assexualidade, haja vista que, nessas representações, seus corpos são

objetificados, tendo a sua subjetividade anulada (Beauvoir, 1967); a sua sexualidade é estereotipada e os discursos que lhes são dirigidos são de inferiorização quanto à aparência. De forma afirmativa, naquele momento histórico, devido ao silenciamento feminino, tais imperativos eram ainda mais potentes do que nos dias atuais. Além disso, a mudança da imagem de Amélia converge com o decaimento do sistema monárquico, o qual agonizava no momento da publicação do conto.

Ademais, como o leque é visto como essencial à imagem de Amélia, o excerto ainda aproxima o estado envelhecido do objeto à própria dona. Nessa associação, atesta-se a personificação do leque em paralelo à objetificação da condessa, o que faz referência a uma implicação profícua no campo dos estudos culturais, como elucidou Beauvoir (1967), trazendo um teor questionador ao conto. Em vista disso, apontam-se mais duas balizas libertinas: apresentação de conteúdos políticos e filosóficos mesclados à representação sexual, assim como a utilização do sexo como meio de inquirição das práticas sociais relativas aos cerceamentos ao sexo feminino (Maingueneau, 2010).

No trecho, vale destacar ainda a seguinte descrição sobre a antes jovem Amélia: “[...] branca como a neve imaculada das montanhas, perfumada como os lírios das grutas musgosas e sombrias [...]” (Almeida, 2018b, p. 68), no qual vislumbramos a caracterização que o objeto faz da condessa por meio de uma forte dicotomia entre “a santa” *versus* “a vulgívaga”, comparação esta que se explicita no jogo entre alto e baixo – “montanhas” e “grutas” –, bem como entre os adjetivos “branca” e “sombrias”, remetendo a valores patriarcais e religiosos que se baseiam nas descrições de algumas figuras bíblicas, como Maria, que representa a castidade; e Dalila e Jezebel, que representam o pecado (Soriano, 1971). A partir disso, conclui-se que as mulheres submissas retratam o lado bom da feminilidade; já as mulheres emancipadas, o lado mau.

Em soma, as escolhas linguísticas utilizadas no excerto citado acima fazem alusão à vulva e à vagina em relação ao formato, ao cheiro, à textura e à umidade, aproximando os órgãos sexuais femininos de uma “gruta”. Na sequência, a associação ocorre com o quarto, local de maior intimidade dentro de uma casa: “Queria descansar num quarto guarnecido de sedas e pinturas, descobrir segredos inocentes ou maliciosos, dormir entre as finas dobras da matilha de rendas [...]”. (Almeida, 2018b, p. 68). No trecho, o leque deseja “se deitar” na cama, em meio às “dobras” das cobertas, as quais também possuem texturas e cores como a pele humana. Como é patente em todo o excerto, há uma alusão ao corpo feminino e ao ato sexual por meio da utilização do “império da alusão” (Moraes, 2018b).

Como já foi mencionado (Moraes, 2018b), o erotismo, neste conto, se dá em breves pinceladas, as quais delineiam o que não pode ser dito. Nas relações que são estabelecidas entre o leque, a caixa e o corpo de Amélia, entreveem-se outras duas marcas libertinas: a descrição das personagens é calcada em sua funcionalidade erótica na cena, bem como a sua caracterização se dá “de baixo para cima”, com ênfase no falo, na vulva e na vagina (Maingueneau, 2010).

De volta ao leque, em virtude do fato de ser o narrador, ele é personificado em todo o conto, possuindo atitudes humanas, as quais vão ocorrendo juntamente com as vivências de sua dona: “Vivi dois dias preguiçosos, deitado sobre o cetim acolchoado duma caixa a rever-me no espelho, que lhe forrava a tampa. Vendo a minha imagem fiquei satisfeito comigo mesmo [...]”. (Almeida, 2018b, p. 68). No trecho, o cetim acolchoado faz menção à vulva pelo seu formato e textura. Já o leque, com sua forma fállica, tem prazer em estar dentro de sua caixa.

Nesse ponto, confirmam-se novamente as palavras de Moraes (2018b) em relação ao “império da alusão”, uma vez que o ornamento, ao tomar para si a voz narrativa, coloca-se como detentor da racionalidade, ao mesmo tempo em que mascara a licenciosidade de Amélia, assumindo a responsabilidade sobre o que é dito do ponto de vista literal do objeto: “Quantas vezes servi de anteparo a olhares inoportunos! Quantas e quantas vezes cobri, com uma asa benévola, palavras indiscretas, sorrisos amorosos!”. (Almeida, 2018b, p. 70).

Aqui, faz-se necessário um adendo: o leque, como acessório feminino naqueles idos, não era usado apenas como um abanador: era utilizado como um codificador da arte do flerte, inerente à sedução e pertencente ao mesmo campo simbólico do que então era considerado erótico. Moças e rapazes, incapazes de conversar livremente em público se não fossem parentes ou conhecidos muito próximos – em muito pelo costume vitoriano do *chaperonage*, importado por culturas pequeno burguesas como a nossa incipiente sociedade pré-República –, o faziam por meio da linguagem silenciosa que os leques escondiam. Sendo assim e a título de ilustração, um leque abanado lentamente por uma jovem significava “sou casada”; aberto totalmente, “espere por mim”; encostado aos lábios, “pode me beijar agora”; girado com a mão esquerda, “estamos sendo observados”; fechado bruscamente, “não seja imprudente!” – dentre outros muitos sentidos dissimulados, mas que eram entendidos pelas partes envolvidas (A Misteriosa Linguagem dos Leques, [s. d.]).

Acerca do “esquifezinho”, o leque o descreve em detalhes. Ao vê-lo, detalha a sua textura e a sua maciez, pois é forrado de cetim, e sublinha a cor: tons de rosa claro. Nesse jogo de ambiguidades, dizendo sem dizer, emerge placidamente uma analogia entre a caixa e a vagina. Em tal associação, surgem formas de dizer o erotismo frente à moralidade austera, ao recalque e ao decoro da aristocracia brasileira nas vésperas da Proclamação da República. Assim, o erotismo, inicialmente, dá-se pela caixa cilíndrica e acolchoada e pelo formato do leque – que é roliço, longo e macio.

Em muitas das ações do objeto, observam-se manifestações de carinho na pele da condessa ou ainda perto de seu corpete, ao lado dos seios: “Eu contemplei aquela cena, [...] meio envolto num lenço de rendas de Inglaterra, ao lado de umas rosas muito abertas, mostrando o miolo vermelho-escuro, como o sangue pisado de um coração doente”. (Almeida, 2018b, p. 71). No relato do ornamento, surgem descrições eróticas, cuja volúpia se emaranha com tecidos, rendas e muitas reticências. Desse modo, o leque faz um “mapa lúbrico” do corpo feminino.

Pela imposição da moralidade e da virgindade às mulheres dos oitocentos, obviamente, um homem não poderia compartilhar de tanta intimidade com uma moça dentro de sua casa, em especial, em sua camarinha e/ou no toucador. Na utilização da voz narrativa do leque, entrevê-se mais um rastro do “império da alusão” (Moraes, 2018b): um objeto não pode ser responsabilizado por tamanha ousadia em relação a uma mulher. Ademais, a tessitura da sexualidade da condessa feita pelo leque, além de dissimular o ímpeto erótico, torna a sua lubricidade exótica, o que confirma as palavras de Maingueneau (2010) quanto ao desejo feminino no *fin de siècle*.

Por toda a narrativa, o leque, pela proximidade que tem como o corpo da condessa, expressa prazer ao ser colocado ao lado do seu rosto, o qual, pela descrição, também é marcado pela textura do cetim, o mesmo que forra a caixa do objeto:

Eu com a minha perspicácia de leque travesso, desconfiava de tantas amabilidades e vingava-me rindo umas gargalhadas francas, em que cada uma das minhas varetas cantava uma nota à proporção que a mãozinha nervosa de Amélia abria-me e fechava-me com indolência ou rapidez. De todos os trechos destas cenas de galanteio, em que me empregava, o mais do meu gosto era positivamente aquele em que Amélia me punha em contato com as suas faces, que ousei comparar ao meu cetim, por terem a mesma maciez e a mesma cor de rosa fina e pálida. Ali eu senti-lhe o calor da respiração e via-lhe bem de perto o fulgor deslumbrante dos olhos! (Almeida, 2018b, p. 69).

Ao mencionar o “calor da respiração”, o leque alude ao contato entre os corpos em uma relação sexual, em que os parceiros sentem o ritmo respiratório um do outro em gradação crescente. Portanto, quanto mais próximo o leque se encontra de Amélia, mais a respiração desta se acelera, imprimindo o desejo da condessa em se casar para que possa realizar as suas fantasias sexuais. Sobre isso, destaca-se que a narrativa ocorre por meio do relato de um sonho de Amélia: “A condessa acordou sobressaltada com a bulha quase silenciosa do seu leque, que, resvalando pelo vestido, tinha-lhe tombados aos pés...” (Almeida, 2018b, p. 71), ou seja, no campo onírico, a imaginação erótica está livre das interdições morais, o que permite que a lubricidade feminina seja impressa ao conto, mesmo que de forma tácita.

No objeto, destacam-se ainda as suas hastes como metáforas para as possibilidades de caminhos que a condessa poderia vislumbrar. Abaixo, o objeto demonstra a sua percepção sobre o amor:

Espantou-me aquele excesso de ternura. Compreendi então, por aquele movimento espontâneo num lugar solitário, que o amor não era o que eu julgava!
O coração de Amélia segredara-me que se amava na vida a muitos homens, simultaneamente, conforme qualquer pretexto melindroso ou fútil; o coração do artista disse-me o contrário: que toda a vida era pouca para se amar uma pessoa só! (Almeida, 2018b, p. 70).

Como o estilo do conto oscila entre o Romantismo e o Realismo, ao lado do amor romântico, nota-se a presença do interesse financeiro, principalmente quanto à entrada das moças na Corte pela via de casamentos arranjados: “Dias depois voltei. A noiva conversava ao lado do piano, com uma amiga. Ouvi-lhe repetidas vezes dizer: quando eu for *condessa*... antes de me tirar do meu esquifezinho aveludado”. (Almeida, 2018b, p. 70, grifo nosso). Como era de praxe, muitas moças casadoiras renunciavam ao sentimento amoroso para cumprir as obrigações impostas pelas famílias. Na perspectiva romântica do leque, ao optar pelo dinheiro em detrimento da paixão, a sua dona faz uma escolha errada, o que se explicita no fim da narrativa com o seu arrependimento: “Ergueu-se, e, demorando nele um olhar umedecido e triste, reconstituiu, graças ao sonho, todo o seu passado” (Almeida, 2018b, p. 71).

Sobre isso, vale ressaltar aqui que, mesmo com a iminente Proclamação da República, os títulos de nobreza ainda eram bastante valorizados pela aristocracia devido à influência considerada então precípua que o eurocentrismo exercia sobre indivíduos

colonizados e que eram atravessados pela pecha do esnobismo. A respeito desse momento histórico, a visão que o leque tem sobre a condessa, inclusive em relação à sua insatisfação acerca do casamento arranjado, demonstra os conflitos existentes no país entre a nobreza e a burguesia em ascensão. Nessa perspectiva, projetam-se os valores sociais presentes na passagem do Brasil Império para o Brasil República.

Quanto ao espelho, ele está presente em vários trechos do conto, dando vazão ao modo como o leque é capturado pela sensualidade feminina. Assim, criam-se duplos para o desejo a partir de movimentos em espelho, mecanismo este que prolonga o gozo e o êxtase eróticos. Por isso, a condessa e o leque são rodeados de espelhos. Desse modo, há ainda a contemplação do belo, por meio do qual aparência e sexualidade se confundem.

Em vista disso, observa-se que, na narrativa, há sinais sutis de que algo está acontecendo, mesmo que nos “bastidores”, o que é explicitado – à revelia da condessa – pelo leque em relação aos desejos que ela possuía quanto ao pintor: “Num dos intervalos do drama subiu ao nosso camarote um rapaz alto e elegante que, depois de ter dito muita coisa lisonjeira com certa intimidade, notou a minha singeleza” (Almeida, 2018b, p. 69). Além da aparição do rapaz e do uso do leque como dissimulador, a menção ao teatro também corrobora o “jogo de máscaras” presente na narrativa.

Como personagem secundário, está o artista que, ao avistar Amélia, ofereceu-se para pintar o leque:

– É o que me desagrada! exclamou a minha mulher adorável *coquette*. Desejava antes ver pintada sobre este pano alguma coisa que me servisse de pretexto a um olhar, quando quisesse desviar a atenção de qualquer ponto.
– Se V. Exa. consentir, encarregar-me-ei de desenhar nele um pensamento... uma fantasia...
Amélia sorriu agradecendo com um olhar longo e doce, eu... estremei!
(Almeida, 2018b, p. 69).

Ao ser levado pelo rapaz, em princípio, o objeto ficou temeroso: “Temi que minha placidez [...] fosse transformada barbaramente numa confusão fantástica de flores chinesas, de coloridos flamantes, carregados, feitiços grotescos e impossíveis”. (Almeida, 2018b, p. 69). Contudo, para o alívio do ornamento, num gesto de amor, o artista havia pintado a própria condessa: “Ouvi um gritinho de surpresa, uma exclamação de prazer. É que Amélia reconheceu numa esplêndida cabeça de mulher, meio encoberta por um ténue véu branco, o seu retrato nítido, perfeito!” (Almeida, 2018b, p. 70-71). Enquanto esteve na casa do artista, devido às atitudes do rapaz de abraçá-lo e cheirá-lo, o leque notou que

ele amava Amélia, como se vê no trecho: “Ele, o artista, ao receber-me, comovido, aspirou inebriado o meu aroma e apertou-me contra o coração” (Almeida, 2018b, p. 70).

Ao receber a notícia de que sua amada iria se casar com outro homem por dinheiro e posição social, o artista tirou a própria vida: “Chegou a tarde do casamento. Minutos antes de se ajoelhar aos pés do altar, foi a mesma desvelada confidente de Amélia dizer-lhe que o seu adorador e desprezado artista morreria nessa manhã!” (Almeida, 2018b, p. 70). No excerto, o leque acompanha a cena em um tom amargurado.

Na expressão de sua tristeza diante da desilusão do artista, o objeto compara rosas abertas a um coração que sangra, este último, símbolo ocidental do sentimento amoroso. Porém, no campo semântico utilizado, ressoa também uma associação entre o miolo da flor, o coração e a vulva – todos vermelhos. Vale ressaltar que essa cor, em nossa cultura, é também representante da paixão e do perigo. Assim, no trecho, constata-se forte oscilação entre o amor romântico em oposição ao casamento arranjado, a virgindade em contraponto com o ato sexual e, por fim, emerge um acareamento entre a vida e a morte.

A respeito do emprego de objetos como narradores, Dalcastagnè (2018, p. 464) nos lembra da importância destes como meios de recuperação do passado: “Em seus arranhões e desfiados, [...] até no simples desgaste do material nos reencontramos com as vidas que esbarraram ali, ou que o empunharam”. Dessa forma, em objetos ditos “vulgares”, temos clara noção de temporalidade e memória. No caso do *corpus* aqui elencado, as reminiscências do leque são o mote da narrativa, o que dá humanidade ao ornamento. Inclusive, ao mudar de aparência devido à passagem do tempo, o objeto acompanha a juventude e a velhice da protagonista.

Para além disso, como destaca Maingueneau (1997), o uso de notas prefaciais falsas e de objetos é um subterfúgio de fabulação da autoria devido à austeridade social ainda muito presente do século XVII ao XIX. Em vista disso, os autores buscavam “eximir-se” pelos romances eróticos que escreviam, como se essas formas de dissimulação pudessem afastar questionamentos morais e religiosos advindos da sociedade. Sobre essa ocultação por trás de um terceiro, o mesmo estudioso (Maingueneau, 2010) afirma que esta é, normalmente, uma maneira hábil para dizer o que se pensa, sem que se precise assumir a responsabilidade sobre o que foi dito. Nesse processo, tem-se uma ambiguidade causada pelo afastamento entre os papéis do autor, do editor e do narrador, sendo que a este último é dada autoridade para levar o fio narrativo até o fim, uma vez que aceita se responsabilizar pelo que é dito.

Por via desse mecanismo, Júlia Lopes de Almeida (2018b) e muitos outros autores se esconderam por detrás de objetos com essa finalidade. Porém, é válido sublinhar uma diferença no uso de tal subterfúgio: entre mulheres e homens, o recato da alusão é mais perceptível em obras de autoria feminina. Nas assinaturas masculinas, o erotismo é bem mais acentuado e explícito. Como exemplos, temos os romances *O sofá*, do francês Crébillon Fils (2011), escrito originalmente em 1742, e *Autobiografia de uma pulga*, do inglês Stanislas de Rhodes (1991), datado de 1885.

No primeiro, acompanhamos a história do sultão muçulmano Shah-Riar que fica impressionado ao saber que o seu Vizir, Amanzei, tinha sido condenado a ter sua alma vagando por diversos sofás. Com a alma presa no móvel, o narrador tem de sustentar e dar apoio, literalmente, a diversos tipos de aventuras amorosas e sexuais. Abaixo, apresenta-se um trecho:

Aparentemente, foi pelo gosto que eu tivera pelos sofás que Brama teve a ideia de encerrar a minha alma num móvel dessa espécie. Ele quis que ela conservasse nessa prisão todas as suas faculdades, sem dúvida menos para suavizar o horror do meu destino do que para me fazê-lo sentir melhor. Acrescentou que minha alma somente começaria uma nova carreira quando duas pessoas se dessem mutuamente sobre mim as suas primícias. [...] Depois que Brama pronunciou a sua sentença, ele próprio transportou a minha alma para um sofá que um operário ia entregar a uma mulher de categoria, que passava por ser extremamente bem comportada; mas, se é verdade que há poucos heróis para as pessoas que os veem de perto, posso dizer também que, para os seus sofás, existem muito poucas mulheres virtuosas (Fils, 2011, p. 31-32).

Como um espião, Amanzei relata – com muita proximidade, inflação erótica, crueza e obscenidade na linguagem –, encontros sexuais alheios, por meio dos quais tece considerações acerca da hipocrisia da sociedade francesa do século XVIII. Assim, como é de praxe na escola libertina, entre as descrições eróticas, surgem discussões morais e filosóficas, as quais questionam os imperativos religiosos e sociais daquele recorte espaço-temporal.

No segundo romance, temos uma narrativa em primeira pessoa feita por uma pulga que, devido ao seu íntimo contato com o corpo humano, consegue acompanhar atos praticados em segredo pelas pessoas. Na sequência, tem-se um trecho ilustrativo do supra exposto:

Ouvi dizer, algures, que a minha função era de sobreviver chupando sangue. [...] Irá, por conseguinte, perceber que não sou uma pulga; se atender, de fato, às companhias com que me habituei a misturar-me, à familiaridade com que fui obrigada a tratar as mais extraordinárias pessoas e às oportunidades com

que fiz a maioria dos meus conhecimentos, o leitor concordará, sem dúvida, que sou, na verdade, um inseto maravilhoso e categorizado. [...] Possuo uma vista e um ouvido excelentes, o que me permitiu ver um jovem cavalheiro a meter um pedacinho de papel branco dobrado na bonita mão enluvada da rapariga, quando ela atravessou o pórtico a abarrotar de gente (Rhodes, 1991, p. 5-6).

Como é notável, o romance está recheado de ironia, uma vez que traz uma grande gama de práticas sexuais consideradas interditas na época em que foi escrito, como o adultério e a sodomia, traço este bastante recorrente na escrita libertina (Maingueneau, 2010). Dessa forma, o erotismo dos relatos sexuais assistidos pela pulga é subversivo porque afronta as imposições sociais que cerceiam a liberdade dos indivíduos.

Portanto, ao lançarem mão do sofá e da pulga como narradores, os autores “fogem” da responsabilidade sobre o que foi dito em vista dos impeditivos morais e religiosos da época em que viveram. Júlia Lopes de Almeida faz o mesmo na literatura erótica à moda verde-amarela nas vésperas da Proclamação da República. Em virtude disso, confirma-se a existência de interdiscursividade entre a estética libertina e o conto que é *corpus* desta pesquisa.

E mais: para a época em que foi concebido esse conto, os recursos linguísticos utilizados por Almeida para escrever em uma forma e em um gênero dominados pela visão masculina sobre o que era feminino, que não tinha lugar de fala, atesta-se quão avançada foi esta escritora, que entrou em uma seara hermética em que às mulheres não eram dadas oportunidades de se expressarem eroticamente por meio da palavra. Contudo, o preço por suas ousadias nesse sentido saiu-lhe caro: cotada para ser uma das fundadoras da ABL, por sua ativa participação nas reuniões que a configuraram, seu nome foi sorrateiramente substituído pelo de seu marido como mencionado, que não tinha – nem de longe – a mesma habilidade com o verbo e nem a mesma coragem para enfrentar o cânone literário brasileiro de seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui, cabe fazer menção à literatura de autoria feminina, sobretudo no século XIX, e às conquistas dentro do universo literário, o qual sempre foi liderado por homens. Esse fato permitiu que as mulheres expressassem pensamentos e opiniões, até então silenciados, em um movimento de enfrentamento à sua invisibilidade e de busca por sua emancipação, tal qual vislumbramos na extensa obra de Júlia Lopes de Almeida.

A esse respeito, a parca quantidade de assinaturas de mulheres na tradição literária escancara a distância entre elas e a pena no decorrer da história. Até o século XIX, as mulheres eram objetos e não sujeitos ativos na construção da cultura, o que se dá pelo seu afastamento da escola e do consequente letramento, bem como pela sua limitação às tarefas domésticas, pela imposição do casamento e da maternidade e pela total dependência financeira que mantinham com relação ao marido, como enfatizou Virginia Wolf em *Um teto todo seu* (1985). Na contramão dessa suposta verdade pétrea, Júlia Lopes de Almeida foi subversiva pelo seu trabalho no jornalismo, na literatura e também na escrita erótica – em especial, quanto à assinatura feminina.

Em relação ao discurso erótico, as seguintes marcas foram confirmadas no conto, à luz de Maingueneau (2010): 1) opção pela narrativa em forma de relato; 2) apresentação da transparência referencial e dos afetos eufóricos de um sujeito focalizador; 3) apresentação de conteúdos políticos e filosóficos mesclados à lubricidade; 4) narração feminina e autoria feminina; 5) caracterização das personagens apenas quanto a sua funcionalidade erótica; 6) enquadramento por baixo das partes corporais essenciais ao sexo; 7) inflação do efeito de verossimilhança discursiva (narrador em primeira pessoa); 8) erotismo canônico; 9) propagação da ideia de um “mundo de cabeça para baixo”, o que coloca o sexo como um meio de questionamento da norma coletivamente imposta; e 10) uso de um objeto como narrador, o que confunde a responsabilidade pela autoria.

Quanto às outras balizas – retratação de temáticas licenciosas, necessidade de gozo coletivo na cena erótica e crueza e obscenidade na linguagem –, são inexistentes na narrativa em função da adequação à austeridade moral do fim dos oitocentos, enfaticamente quanto às mulheres. Por isso, o erotismo no conto lido se dá pela via do “império da alusão” (Moraes, 2018b), como ocorre com o leque, em analogia ao falo, e com a sua caixa, em analogia à vagina, o que, certamente, evitou a censura da obra, uma vez que ela foi publicada em um jornal de ampla circulação. Em relação ao hábito de escrita por encomenda, tal implicação não ocorreu com Júlia Lopes de Almeida neste caso específico.

Portanto, em paralelo com o reaproveitamento das balizas e dos motes libertinos, vistos como afronta à moral religiosa e misógina secularmente construída, sobretudo quanto às práticas sexuais femininas, acompanhamos o mesmo na antologia *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros* (1852-1922). Em especial, sublinha-se o conto “Memórias de um Leque”, de Júlia Lopes de Almeida (2018b), o qual, mesmo que pelo emprego do “império da alusão” (Moraes, 2018b), revela anseios de liberdade das

mulheres oitocentistas, o que se confirma pela assinatura feminina, fato este que extrapola o cânone libertino.

Em suma: os questionamentos trazidos pelo leque em relação à vivência da condessa escancaram um forte apelo de resistência dentro da tradição literária erótica verde-amarela de *fin de siècle* e que Julia Lopes de Almeida soube trabalhar muito bem neste texto seu – um corajoso relicário da insurgência feminina em meio a seus pares literários, que acachapavam o lugar de fala das mulheres na esfera das letras eróticas.

Ainda que pagando um alto preço por sua transgressão, a escritora salvaguardou em prosa – em conto, neste e em outros de igual teor –, a construção dessa rebeldia amordaçada. Mesmo não tendo sido reconhecida à altura em sua época, o é hoje, quando olhando pela mesma lente que a dela e descortinamos um horizonte de possibilidades de expressão para a subjetividade feminina e que ela, há mais de um século, já descobrira e difundia em seu imorredouro legado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Traços e iluminuras*. Lisboa: Typographia Castro & Irmão, 1887.

ALMEIDA, Júlia Lopes de; VIEIRA, Adelina Lopes. *Contos infantis*. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1920.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. Florianópolis: Editora Mulheres e Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

ALMEIDA, Aline Novais de. O despertar de Eros na literatura brasileira. In: MORAES, Eliane Robert (org. e prefácio). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018a. p. 411-425.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Memórias de um leque. In: MORAES, E. R. (org. e prefácio). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018b. p. 67-71.

A MISTERIOSA LINGUAGEM DOS LEQUES. Os Usos e Costumes dos Acessórios Femininos. *Museu da Moda Brasileira*. [s.d.]. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/AwURfHjYbKKqLw?hl=pt-BR>>. Acesso em: 24 jul. 2023).

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – a experiência vivida*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1967. Vol. II.

DALCASTAGNÈ, Regina. Pela superfície do mundo: objetos e memória na literatura brasileira contemporânea. *Let. Hoje*, v. 53, n. 4, p. 463-468, out./dez. 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/lh/a/CbrGF8trrzHg5cCRNbFPCd/?lang=pt>>. Acesso em: 11 jul. 2022.

DE LUCA, Leonora. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, n. 12, 1999, p. 275-299. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634918/2808>>. Acesso em: 10 jan. 2024.

FIGUEIREDO, Viviane Arena. Da Gazeta de Campinas para a literatura: uma revisão crítico-textual das primeiras crônicas de Júlia Lopes de Almeida. *Anais do Congresso Internacional da ABRALIC*, 2018. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547507094.pdf>. Acesso em: 15 set. 2020.

FILS, Crébillon de. *O sofá*. São Paulo: LP&M Pocket, 2011.

KRAUSE, Rúben Solís. *Erotismo – a cultura libertina*. Tradução de José Carlos Teixeira. Lisboa: Editorial Estampa, 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3. ed. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010. (Lingua[gem]; 42).

MARQUES, Mariana Teixeira. *Fanny e Margot, libertinas: o aprendizado do corpo em dois romances eróticos setecentistas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2015.

MORAES, Eliane Robert. Eros bem-comportado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 24 de agosto de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/8/24/mais!/31.html>>. Acesso em: 2 dez. 2013.

MORAES, Eliane Robert. Introdução. In: MORAES, Eliane Robert. (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015. p. 18-48.

MORAES, Eliane Robert. (org. e prefácio). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018a.

MORAES, Eliane Robert. (org. e prefácio). Prefácio. In: MORAES, Eliane Robert. (org. e prefácio). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe Editora, 2018b. p. XVII-XXX.

RHODES, Stanislas de. *Autobiografia de uma pulga*. São Paulo: Hedra, 1991.

PESSOA, Eurídice Hespanhol Macedo; SEPÚLVEDA, Denize. Júlia Lopes de Almeida e as mulheres brasileiras em finais dos oitocentos e início do século XX. *Revista*

Communitas, v. 5, n. 9, jan./mar., 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/issue/view/194>>. Acesso em: 6 set. 2021.

SORIANO, Elena. *Dom-juanismo feminino*. Tradução de Maria José Cardoso. Braga: Secretaria Nacional do Apostolado da oração, 1971. (Coleção Outra mulher, 2).

TORRES, Bolívar. Crônicas inéditas de Júlia Lopes de Almeida revelam observadora refinada do Rio. *O Globo*, 21 maio 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/cronicas-ineditas-de-julia-lopes-de-almeida-revelam-observadora-refinada-do-rio-22700821>>. Acesso em: 15 out. 2021.

VISNADI, Marcos. A velha assanhada – anotações para a história de uma prática. *Opiniões*, Revista dos alunos de literatura brasileira, Dossiê literatura e sexo: questões estéticas e/ou morais, ano 4, vol. 6/7, Universidade de São Paulo, 2015.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Recebido em: 04/07/2024

Aceito em: 25/09/2024

Rosana Letícia Pugina: doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Unesp/FCLAr, com Estadia Doutoral na Universidade Nova de Lisboa (UNL). Professora de redação do Instituto Federal do Triângulo Mineiro. Membro Fundadora do Grupo de Estudos Filhas de Avalon.

Yls Rabelo Câmara: doutora e Mestra em *Filología Inglesa* (Letras Língua Inglesa) pela Universidade de Santiago de Compostela (USC), com Pós-Doutorado em Educação pela Universidade Estadual do Ceará (Uece). Professora Visitante na Uece e Pesquisadora na Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap). Idealizadora, Orientadora e Líder do Grupo de Estudos Filhas de Avalon.