



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ABAETETUBA
FACULDADE DE CIÊNCIAS DA LINGUAGEM – FACL

BIANCA MACIEL SANTIAGO FERREIRA
NATÁLIA PAIVA BARRETO

**PERFIL DE UM SEDUTOR: ANÁLISE DO PERSONAGEM LUCIANO DIAS, DO
ROMANCE A VIÚVA SIMÕES, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

ABAETETUBA-PA

2025

BIANCA MACIEL SANTIAGO FERREIRA
NATÁLIA PAIVA BARRETO

**PERFIL DE UM SEDUTOR: ANÁLISE DO PERSONAGEM LUCIANO DIAS, DO
ROMANCE A VIÚVA SIMÕES, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção de grau do curso de Licenciatura em Letras Língua portuguesa, pela Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Esequiel Gomes da Silva

ABAETETUBA-PA

2025

BIANCA MACIEL SANTIAGO FERREIRA
NATÁLIA PAIVA BARRETO

**PERFIL DE UM SEDUTOR: ANÁLISE DO PERSONAGEM LUCIANO DIAS, DO
ROMANCE *A VIÚVA SIMÕES*, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para obtenção de grau do curso de Licenciatura em Letras Língua portuguesa, pela Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Esequiel Gomes da Silva

Defesa: 18/09/2025

Conceito: Excelente

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Larisa Satiko Ribeiro Higa
(UFPA/Campus Guamá) — Examinador Externo

Prof. Dra. Juliana Maia de Queiroz
(UFPA/Campus Guamá) — Examinador Externo

ABAETETUBA-PA

2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

F383p Ferreira, Bianca Maciel Santiago.
 Perfil de um sedutor: Análise do personagem Luciano Dias, do romance
 A Viúva Simões, de Júlia Lopes de Almeida / Bianca Maciel Santiago
 Ferreira, Natália Paiva Barreto. — 2025.
 31 f.

 Orientador(a): Prof. Dr. Esequiel Gomes da Silva
 Trabalho de Conclusão (Graduação) - Universidade Federal do Pará,
 Campus Universitário de Abaetetuba, Curso de Língua Portuguesa,
 Abaetetuba, 2025.

 1. Crítica. 2. Feminista. 3. Júlia Lopes de Almeida. 4. A viúva
 Simões. I. Barreto, Natália Paiva. II. Título.

CDD 869.9

RESUMO

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma escritora do final do século XIX e início do século XX, autora de um vasto espólio literário, do qual escolhemos *A viúva Simões* como objeto de pesquisa desse trabalho. Nosso objetivo foi analisar a construção do perfil do personagem masculino Luciano Dias. Como metodologia, utilizamos pesquisa bibliográfica, contemplando História da Literatura Brasileira, Teoria e Crítica Feminista e Crítica Literária. Após uma leitura cuidadosa e análise detalhada do seu percurso na obra em questão, chegamos à conclusão de que Luciano Dias é um sedutor covarde, irresponsável e autoritário, que modifica completamente a vida de Ernestina Simões, uma espécie de mulher-objeto em suas mãos, trazendo-lhe grandes males, principalmente depois que retorna da Europa, onde passou dezenove anos, em completa indiferença em relação a ela.

Palavras-chave: Crítica; Feminista; Júlia Lopes de Almeida; *A viúva Simões*.

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| CONSIDERAÇÕES INICIAIS | 4 |
| O (NÃO)LUGAR DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA NA HISTÓRIA LITERÁRIA BRASILEIRA..... | 5 |
| JÚLIA LOPES DE ALMEIDA “REDESCOBERTA” | 11 |
| PERFIL DE SEDUTOR | 14 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 27 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 28 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O século XIX foi muito significativo para as letras brasileiras, haja vista que marcou a consolidação da literatura no Brasil, país recém-independente, para o qual se esboçava um projeto de nacionalidade. Vários escritores do país, como José de Alencar, Álvares de Azevedo, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manuel de Macedo, Visconde de Taunay, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, entre outros, obtiveram prestígio por sua produção artística e entraram para o cânone.

No que se refere ao ensino de literatura, percebe-se a presença constante de tais escritores, de fato, imprescindíveis para afirmação nacional, porém, há uma ausência de nomes femininos, como se a arte literária fosse produzida exclusivamente por homens. A verdade é que, ao mesmo tempo em que os escritores acima referidos produziam, várias mulheres, em diversos pontos do país, também escreviam literatura, mas foram, durante muito tempo, apagadas da história literária.

Dentre essas autoras estão Francisca Senhorinha da Motta Diniz (1834-1910), romancista que publicou em 1886, *A Judia Rachel*, romance de costumes; Maria Angélica Ribeiro, pseudônimo de Maria Angélica de Sousa Rego (1829-1880), dramaturga que é considerada a primeira mulher a estrear uma peça teatral no Brasil, com a obra *Cancros Sociais* (1865); Auta de Souza (1876-1901), poetisa da segunda geração romântica, autora do livro de poesias *Horto* (1900); Francisca Júlia da Silva (1871-1920), autora de *Mármore*s (1895), entre outras obras; e Emília Moncorvo Bandeira (1852-1910), que utilizava o pseudônimo de Carmen Dolores e publicou, entre outras obras, *A Luta* (1909); que juntamente com Maria Benedita Bormann (1853-1895), romancista e autora de *Aurélia* (1883), são consideradas as primeiras escritoras femininas naturalistas. As obras destas autoras estão sendo publicadas na “Coleção Escritoras do Brasil”, da editora do Senado Federal.

Apesar de produzirem, tais autoras são, por vezes, esquecidas nas aulas de literatura brasileira do século XIX. Prova disso, é que em nosso trajeto como discentes do curso de Letras – Língua Portuguesa, percebemos a predominância de autores masculinos, enquanto a literatura escrita por mulheres era nos apresentada mais esporadicamente. Dentre essas autoras, encontra-se Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), prolífica escritora que ajudou a fundar a Academia Brasileira de Letras, mas que só conhecemos na reta final da graduação, através da disciplina Literatura Brasileira Moderna, ministrada pelo professor Esequiel Gomes da Silva, que também nos apresentou Maria Firmina dos Reis e, em Literatura Brasileira Contemporânea II, escolheu

romances de Conceição Evaristo, Carla Madeira, Socorro Acioli, Martha Batalha, Eliana Alves Cruz e da própria Júlia como temas para seminários.

Nascida na cidade do Rio de Janeiro, filha de pais portugueses e família abastarda, Júlia Valentina da Silveira Lopes publica sua primeira obra em 1886, em Portugal, intitulada *Contos Infantis*, em parceria com sua irmã Adelina Lopes de Vieira (1850-1923). À época, Artur Azevedo (1855-1908), famoso dramaturgo e escritor brasileiro, que colaborava no *Diário de Notícias*, onde assinava uma seção cotidiana com o pseudônimo Elói, o herói, dedicou um espaço a tal, em 10 de dezembro de 1886, como vemos no trecho abaixo:

Se em minhas mãos estivesse fazê-lo admitir imediatamente nas nossas escolas, não esperaria um momento para dar-lhes essa consagração bem merecida. Os *Contos infantis* substituem com vantagem essa livraria rococó, mal traduzida ou mal adaptada de velhos alfarrábios didáticos, e consistindo apenas na dinamização literária de coisas que se não escreveram para crianças, como os famosos contos de Perrault, que considero nocivos, pois naturalmente exaltam os cérebros infantis¹. (Herói, 10 dez. 1886).

Mesmo tendo seu valor reconhecido por seus contemporâneos, como Artur Azevedo, e mesmo acumulando mais de trinta obras publicadas em seus mais de cinquenta anos de produção, Júlia ficou esquecida por muito tempo na história da literatura nacional.

Nosso interesse pela escritora iniciou com a leitura do conto “A coalha” e se intensificou com a leitura de outras obras, como os romances *A intrusa*, lido para um seminário, e ainda *A falência* e *A viúva Simões*, lidos pelo desejo de ampliar nosso repertório sobre Júlia. Para nosso Trabalho de Conclusão de Curso, em formato de artigo, nos voltamos especificamente para o romance *A viúva Simões*, mulher burguesa que vive em companhia de Sara, sua única filha, e que tem sua vida transformada com a chegada de Luciano Dias, seu antigo namorado. Interessamos analisar o perfil do referido personagem e mostrar como ele molda o comportamento de Ernestina, fazendo dela quase um objeto.

Na primeira parte do trabalho, a partir da consulta de manuais de história literária, buscamos investigar o lugar dispensado à autora em tais obras. Em seguida, falamos do ressurgimento de Júlia, a partir do nascimento da crítica feminista. E por último, vem a análise.

O (NÃO)LUGAR DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA NA HISTÓRIA LITERÁRIA BRASILEIRA

Neste tópico, nosso objetivo é investigar o lugar em que a tradição literária brasileira colocou Júlia Lopes de Almeida. Para tanto, começaremos pelos críticos masculinos mais reconhecidos do final do século XIX e início do século XX, período que a autora viveu.

¹ Crônica gentilmente cedida por nosso orientador, prof. Esequiel Gomes da Silva.

Iniciaremos com Sílvio Romero (1851-1914), contemporâneo de Júlia Lopes de Almeida, junto da qual ajudou a fundar a Academia Brasileira de Letras (ABL).

Em *Compendio de História da Literatura Brasileira* (1909) e *Outros Estudos de Literatura Contemporânea* (1906), não encontramos nenhuma referência a Júlia nem à sua obra².

Em contraponto, José Veríssimo (1857-1916), contemporâneo de Júlia, não economiza palavras ao dissertar sobre a autora, em *Estudos de Literatura Brasileira* (1905), obra dividida em 6 volumes ou séries. No capítulo “Um romance da vida fluminense”, inserido no 5º volume, embora com algumas ressalvas, o crítico paraense faz uma apreciação de *A falência*, publicado em 1901:

A língua é boa, mas sem distinção nem excelência notável. O estilo, como o modo característico do escritor, não é ainda bastante visível. O processo de composição e de descrição nada tem de pessoal, é o mesmo do romance naturalista em geral, menos a nota crua e os escusados atrevimentos de linguagem. Seria, entretanto, injusto não reconhecer a beleza de certas páginas, [...] (Veríssimo, 1905, p. 146).

Já no capítulo “Alguns romances de 1902”, Veríssimo se debruça sobre *Ânsia Eterna* (1903), ressaltando o talento de Júlia também nos contos.

Brito Broca (1903-1961), em *A Vida Literária no Brasil 1900*, publicado originalmente em 1956, fala da colaboração da escritora nos jornais da época. Em tal obra, dividida em vinte e dois capítulos, ele menciona Júlia em quatro: no capítulo XIV, dedicado aos editores, menciona a publicação de romances de Júlia por Francisco Alves; no capítulo XIX, em que aborda a literatura nos jornais e nas revistas, destaca a colaboração de Júlia n’*O país*, onde publicou o romance *Correio da Roça* (1913) e a crônica “Reflexões de um marido” (1907) e na revista *Ilustração Brasileira* (1909); no capítulo XX, no qual discorre sobre a colaboração feminina nos jornais, dando ênfase para as barreiras encontradas:

Quando Júlia Lopes de Almeida entrou a escrever nos jornais, por volta de 1885, encontrou ainda forte barreira de preconceitos contra as mulheres escritoras que tinham tido como pioneiras, no século passado, Corina Coaracy. O surto de literatura feminina que se verificou na França na última década do século XX havia de ter influído, no entanto, para o descrédito desse preconceito no ambiente brasileiro. Por outro lado, com o desenvolvimento da literatura nos jornais, as colaborações pagas, as escritoras também se julgavam com direito a retirar proventos econômicos do trabalho intelectual. (Broca, 2005, p. 326).

A escritora é citada ainda no último capítulo, XXII, em que discute, dentre outros assuntos, sobre a ação de jornalistas na promoção de espetáculos que tinham o “fim prático e

² As pesquisas foram feitas a partir das referências ao nome de Júlia Lopes de Almeida no índice onomástico das obras consultadas, que nos levavam aos capítulos.

meritório” de concorrer com o produto das rendas para socorro dos flagelados da primeira guerra mundial (Broca, 2005, p. 349).

Outros críticos literários do século XX e XXI citaram Júlia Lopes de Almeida em suas obras, porém sem aprofundamento. Em *A Literatura no Brasil* (2004), obra colaborativa com pesquisadores exclusivamente do sexo masculino, dividida em seis volumes, dirigida por Afrânio Coutinho (1911-2000) e Eduardo F. Coutinho, a escritora é brevemente mencionada no tópico “A Evolução do Conto”, escrito por Herman Lima, especificamente *Ânsia Eterna* (1903), coletânea da qual considera “A caolha” uma narrativa excelente. No mesmo livro, Júlia é ainda citada no tópico “Literatura Infantil”, escrito por Renato Almeida. Embora não entre no mérito de discutir valor, ele elenca o “Livro de Contos” na lista de títulos de contos e novelas, e coloca a autora entre os nomes dos escritores que escreveram “sobre nossa vida”, provavelmente numa alusão ao livro *Histórias da nossa terra*.

Massaud Moisés (1928-2018), em *História da Literatura Brasileira* (2001), volume II, dedicado ao Realismo e ao Simbolismo, cita o nome Júlia, no capítulo V, intitulado “Teatro”, da primeira parte do livro, que contempla o Realismo. No entanto, a ênfase é para Artur Azevedo, que teria se inspirado na crônica “Reflexões de um marido”, da autora em questão, para escrever a peça teatral “O Dote”. Também menciona a escritora no capítulo IV, intitulado “Belle Époque”, especificamente no tópico “Prosa Cidadina”, da segunda parte do livro, dedicada ao Simbolismo. Massaud Moisés lhe dedica um parágrafo, no qual cita suas obras mais importantes (*A Família Medeiros*, 1894; *A Viúva Simões*, 1897; *A Falência*, 1901; *A Intrusa*, 1908; *A Herança*, 1909; *A Silveirinha*, 1914, etc.) e contos (*Ânsia Eterna*, 1903; *Eles e Elas*, 1910). Dentre essas obras, ele destaca o conto “A caolha” (de *Ânsia Eterna*), ressaltando as características da escrita de Júlia e elogiando-a como uma das melhores escritoras do gênero na época da *belle époque*.

Alfredo Bosi (1936-2001), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, publicado originalmente em 1970, nem sequer menciona Júlia Lopes de Almeida em seu livro, que é dividido em oito capítulos em que apresenta um panorama da literatura brasileira, desde a era colonial até as tendências contemporâneas da primeira metade do século XX.

Wilson Martins (1921-2010), em sua *História da Inteligência Brasileira*, organizada em sete volumes, disserta sobre a escritora Júlia Lopes, em vários momentos. No volume quatro, dividido em trinta e três tópicos, Martins cita Júlia nos tópicos “O esplendor realista”, no qual aponta a publicação da coletânea de contos *Traços e Iluminuras* (1887); no “O balanço do Segundo Reinado”, em que apenas menciona o romance *Memórias de Marta* (1899); no tópico “O fim do século”, em que cita *O Livro das Noivas* (1896). Já em “As ilusões americanas, as

ilusões políticas” o crítico se debruça sobre o romance abolicionista *A Família Medeiros* (1892), ressaltando seu viés moralizante e destacando a intriga interessante, embora redundante.

Iniciado em 1886 e concluído em 1888, o romance, cuja ação se passa em 1887, não foi imediatamente publicado porque o advento da Abolição apareceu, por um momento, ter-lhe tirado o interesse; agora, que os negros passaram a ser abertamente atacados e novas formas de escravidão congeminada pelos pais da Pátria, a história readquiria inesperadamente atualidade. A intriga é interessante em si mesma, mas a ação se desenvolve lentamente, com evidentes redundâncias narrativas. (Martins, 2001, p. 399-400).

Wilson Martins também alude Júlia Lopes de Almeida no volume cinco de sua coletânea citando a autora já no primeiro tópico, intitulado “A Capitã Federá ou a cidade e as serras”, em que discorre sobre o romance *A Viúva Simões* (1897), apontando semelhanças com *Inverno em Flor* (1897), de Coelho Neto, e comparando a técnica e o estilo da brasileira à técnica e ao estilo de Eça de Queirós:

Esse livro compara-se ao melhor Eça, se não for melhor do que Eça; o paralelo é inevitável, já que a técnica, os princípios de escola e o estilo (claramente lusitanizante em Júlia Lopes de Almeida) aproximam um do outro os dois escritores." (Martins, 1996, p. 12).

No tópico “A extraordinária vindima”, em que discorre sobre o fecundo ano de 1902 para a Literatura Brasileira, Martins faz uma apreciação do romance *A falência* (1901), mais uma vez recorrendo ao comparatismo com Eça de Queirós, que teria influenciado a autora:

Muito bem escrito e sustentado até ao fim a sombria nota dramática, o romance de Júlia Lopes de Almeida, influenciado, com ficou dito, por Eça de Queirós, nada perderia, entretanto, na comparação com os melhores livros do Mestre; há excelentes notações da vida urbana, no bairro das grandes casas atacadistas e incursões nas zonas pobres da cidade; depõe mais contra a crítica e os leitores do que contra a romancista que um romance dessa qualidade tenha praticamente caído no esquecimento." (Martins, 1996, p. 195).

Martins também cita a escritora nos tópicos “Um Brasil diferente”, em que ela mencionada na obra *Psicologia Urbana* (1911), de João do Rio; “Abertura dos portos” e “O Brasil intelectual” em que comenta sobre um suposto plágio de Graça Aranha, que em seu romance “Canaã” teria copiado um episódio do conto “Os porcos”³, da coletânea *Ânsia Eterna* (1903). Nos tópicos “O Brasil do século XX” cita a coletânea de contos *Eles e Elas* (1910); e em “Francesismo, Realismo, Naturalismo, Regionalismo e outros ismos” menciona o drama em três atos *Quem não Perdoa*; no tópico “A língua literária” alude *A Silveirinha* (1914), novela epistolar de costumes; e em “Passado, presente e futuro” fala que Júlia foi posta entre os escritores brasileiros com lugar de destaque na *Twentieth Century Impressions of Brazil*, publicada em Londres por Reginald Lloyd.

³ Tanto no romance de Graça Aranha quanto no conto de Júlia Lopes de Almeida há o episódio de uma criança devorada viva por uma vara de porcos.

Especificamente em dois tópicos o autor alude mais enfaticamente sobre algumas obras da autora. No tópico “A arte de Escrever” cita *Correio da Roça* (1913), *Jornadas no Meu País* (1920), *O Livro das Donas e Donzelas* (1906), e as *Histórias da Nossa Terra* (1907) para dizer que tais textos figuravam entre as obras patrióticas do começo do século XX. Já no tópico “As metamorfoses do estilo” dedica um parágrafo ao romance *A Intrusa* (1908), em que faz um pequeno resumo do texto e elogia a escrita da autora, aproximando-a de Aluísio Azevedo.

Júlia Lopes de Almeida, conforme foi dito anteriormente, representa, talvez, o ponto mais alto do nosso romance realista e, apesar da língua lusitanizante, não perderia no confronto com Aluísio Azevedo (vítima do mesmo mal). É ela um dos nossos romancistas do passado a exigir urgente releitura e reavaliação.” (Martins, 1996, p. 384).

O crítico evidencia o seu estilo de escrita, que representou o auge do “romance realista” no Brasil. No volume seguinte de sua obra *História da Inteligência Brasileira*, o crítico menciona Júlia Lopes de Almeida em oito dos trinta e um tópicos presentes no livro. No tópico “A era modernista”, menciona que a autora fez o prefácio da obra de João Foca (1877-1916), *Os Caiçaras* (1917) e cita também a peça teatral de Júlia, *Nos Jardins de Saul*, de mesmo ano, ressaltando que, nessa obra, ela teve inspiração simbolista. Em “A ronda dos séculos”, o crítico remete a peça *A Herança* (1918), para dizer que o teatro foi a última forma de arte a aceitar a modernização; já em “Vancê não sabe”, menciona a republicação, em 1919, do romance *A Família Medeiros*, publicado originalmente em 1892.

O crítico menciona Júlia também nos tópicos “Francesismo e patriotismo; nacionalismo e antilusitanismo”, em que cita a publicação do livro de contos, ensaios e poemas *A Árvore* (1916), em parceria com seu filho, Afonso Lopes de Almeida (1888-1953); em “Bom senso e bom gosto”, em que remete a publicação da segunda edição de *Eles e Elas*, em 1921, além de abordar a publicação de *Jardim Florido*, em 1922. No tópico “Os retratos do Brasil”, cita o romance *Cruel Amor*, publicado primeiramente em folhetim no *Jornal do Commercio*, em 1908, e depois em livro, em 1911.

No tópico “A revolução como literatura”, o crítico menciona a obra *A Casa Verde*, publicada originalmente em folhetins de 1898 a 1899, cuja primeira edição em livro saiu somente em 1932. Já no tópico “A revolução redentora, ou a falência da democracia liberal”, Martins fala sobre a “misoginia acadêmica”, que impediu a admissão de Júlia Lopes de Almeida como imortal da Academia Brasileira de Letras:

Outro argumento era o da tradição: não havendo mulher no passado da Academia, tampouco devia havê-las no futuro. Diz-se que Filinto de Almeida ocupou vicariamente uma cadeira da Academia em lugar da esposa, a romancista Júlia Lopes de Almeida, eliminada pelo mesmo princípio de misoginia acadêmica. Quanto a Clóvis Beviláqua, absteve-se, como é natural, da votação (16 a 9 contra a admissão de escritoras), mas, com a discrição costumeira, deixou de frequentar a Academia.

Porque a franqueza inocente desse homem extraordinário consistia em considerar a esposa uma escritora de talento. (Martins, 1996, p. 495).

Com esta citação, encerramos os críticos masculinos que concederam (ou não) espaço para Júlia Lopes de Almeida em suas histórias literárias.

No campo da crítica literária feminina mais tradicional, abordaremos duas autoras do século XX e os referidos tratamentos que elas deram as obras de D. Júlia. A primeira é a escritora e crítica Luciana Stegagno Picchio (1920-2008). Em seu livro *História da Literatura Brasileira* (1997), no capítulo “Da prosa do parnaso ao crepúsculo...”, mais especificamente no subtópico “Artur Azevedo e sua época”, menciona o nome da escritora para informar que a peça *O Dote* (1907), do autor maranhense, fora inspirada em um dos contos da romancista. Porém, não entra no mérito de apontar o título do referido conto.

A estudiosa Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), abriu espaço para a escritora Júlia L. de Almeida, em seu *Prosa de Ficção (de 1870-1920) História da Literatura Brasileira*. A obra está organizada em oito capítulos, sendo a autora de *A falência* contemplada no penúltimo, “Sorriso da Sociedade”, com um subtópico que leva seu nome. Após se referir aos nomes de algumas escritoras, dentre elas Adelina Lopes Vieira, irmã de Júlia, a estudiosa argumenta que, além de Carmen Dolores, somente a autora de *A intrusa* merece ser ali estudada:

Na verdade, é a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, 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; todos os seus livros foram elogiados e reeditados, vários traduzidos, sendo que se consumiu em três meses a primeira tiragem da *Família Medeiros*. (Pereira, 1988, 259-260).

Apesar do reconhecimento, a partir de apreciações de José Veríssimo e Nestor Vitor, que comparam Coelho Neto a Júlia, Lúcia Miguel Pereira faz algumas ressalvas à escrita da autora de “A caolha”, que padeceria de uma “certa monotonia” e não revelaria, “no estilo, nenhum feitio pessoal”.

[...] com o cuidado visível que põe a Sra. D. Júlia Lopes em escrever corretamente, acontece um pouco ao seu estilo o que se dá com a caligrafia das senhoras em geral, das professoras antes de tudo, as quais para não saírem do preceito tornam sua letra mais ou menos incharacterística. Não tem muito modo brasileiro no escrever a notável autora; se se afirma qualquer peculiaridade na construção dos seus períodos, essa parece antes de feição lusitana (Vitor *apud* Pereira, 1998, p. 260).

Em seguida, segue, num tom meio “apaziguador”, falando do conjunto de sua obra:

Narrados agradavelmente, entretanto, misturando à observação uma certa dose de romantismo, os livros de Júlia Lopes, se nada possuem de original, revelam, no seu tom familiar, na sua completa ausência de artifícios, de afetação, inegáveis dons literários. A simplicidade, tão rara sempre, e ainda mais no tempo em que escreveu, é a sua qualidade dominante. (Pereira, 1988, 260-261).

A pesquisadora finaliza sua apreciação, destacando, da extensa obra de Júlia, três títulos:

Na sua obra extensa, três livros se destacam, feitos com um apuro que nem sempre pôde ter, compondo como compunha, muitas vezes apressadamente, verdadeiras crônicas romanceadas para os folhetins dos jornais: *A Família Medeiros*, *A falência e Ânsia Eterna*, dois romances e um volume de contos. Neles a naturalidade dos diálogos e a verdade do ambiente contrabalançam o que possa haver de convencional nas personagens e nas situações. A abolição se reflete no primeiro onde há boas cenas de costumes paulistas, encilhamento no segundo, com o luxo artificial que permitiu as desgraças que causou. Os contos de *Ânsia Eterna* parecem todavia a sua melhor obra, aquela em que, sem nada perder de sua singeleza, ela aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade. (Pereira, 1988, p. 261).

Com esse parágrafo final, de certa forma, Lúcia Miguel Pereira absolve Júlia Lopes de Almeida das “acusações” de carência de estilo e falta de feição pessoal, usando como justificativa o modo apressado com que escrevia, para atender a demanda dos jornais.

JÚLIA LOPES DE ALMEIDA “REDESCOBERTA”

Como vimos, Júlia Lopes de Almeida participou ativamente do meio literário publicando diversas obras em vida e sendo reconhecida por seus pares, como Artur Azevedo, aqui já citado, porém, após o seu falecimento, a autora fora ignorada pelo público e também pela crítica, esta última majoritariamente masculina.

Em “A atualidade de Júlia Lopes de Almeida”, a estudiosa feminista Eurídice Figueiredo questiona o motivo pelo qual a autora não entrou no cânone da literatura brasileira:

Lendo agora alguns dos seus romances e crônicas, fica uma real inquietação, já que considero que o valor de sua obra é comparável ao de autores fundacionais como José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo. Será tão somente por ser mulher? (Figueiredo, 2020, p. 99)

Lúcia Osana Zolin argumenta que desde a década de 1960, “com o desenvolvimento do pensamento feminista, a mulher vem se tornando objeto de estudo em diversas áreas do conhecimento”, inclusive no âmbito da Literatura e Crítica Literária” (Zolin, 2009, p. 217).

O feminismo é, segundo a estudiosa,

[...] um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde reformas culturais, legais e econômicas, referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função igual etc., até uma **teoria feminista acadêmica**, voltada para reformas relacionadas ao **modo de ler o texto literário** (Zolin, 2009, p. 220, **negritos nossos**).

No Brasil oitocentista, o feminismo se desenvolveu “ao lado dos movimentos em prol da abolição dos escravizados e da proclamação da república” (Zolin, 2009, p. 221). No tocante ao tema da abolição, Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, escreveu *A família Medeiros*, entre

os anos de 1886 e 1888, embora veiculado apenas, em formato de folheto, em 1891, na *Gazeta de Notícias*.

A republicana e abolicionista Nísia Floresta Brasileira Augusta (pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto) é considerada a primeira teórica do feminismo no Brasil.

Em seu primeiro livro, *Direitos das mulheres e injustiças dos homens* (1832), Nísia Floresta põe em discussão, “os ideais da mulher de igualdade e independência, configurados pelo direito à educação e à vida profissional, bem como o de serem consideradas como de fato são: seres inteligentes e capazes, portanto dignos de respeito” (Zolin, 2009, p. 221).

Como consequência dessa primeira onda do feminismo, afirma Zolin,

[...] muitas mulheres tornaram-se escritoras, profissão, até então, eminentemente masculina; mesmo que para isso tenham tido que se valer de pseudônimos masculinos para escapar às prováveis retaliações a seus romances, motivadas por esse “detalhe” referente à autoria (Zolin, 2009, 221).

No Brasil, dentre as diversas vozes femininas “que romperam o silêncio e publicaram textos de alto valor literário, denunciadores da opressão da mulher, embora a crítica não os tenha reconhecido na época”, está a maranhense Maria Firmina dos Reis, autora de *Úrsula* (1859), o primeiro romance brasileiro de autoria feminina de que se tem notícia. Mais tarde, em 1886, Júlia Lopes de Almeida lançaria seu primeiro livro, a coletânea *Contos infantis*, dando início a uma longa produção intelectual marcada pela luta dos direitos das mulheres, como mostram alguns estudos mais antigos, como o de Leonora de Luca (1999) e alguns mais recentes, como o de Gabriela Simonetti Trevisan (2020).

Lúcia Zolin nos lembra que, um dos efeitos do pensamento feminista, está ligado “a um dos diversos instrumentos de que dispomos hoje para ler e interpretar o texto literário: a crítica feminista (Zolin, 2009, p. 217).

Sua origem data de 1970, com a publicação, nos Estados Unidos, da tese de doutorado de Kate Millet, intitulada *Sexual politics*. Desde então,

[...] essa vertente da crítica literária tem assumido o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal. A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes (Zolin, 2009, p. 217).

Para a estudiosa, considerando que as relações entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, a crítica literária feminista é profundamente política, uma vez que procura interferir na ordem social:

Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista implica

investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (Zolin, 2009, p. 218).

Dentre os conceitos operatórios fornecidos pela crítica literária estão os de mulher-sujeito e de mulher-objeto, utilizados

para caracterizar as tintas do comportamento feminino em face dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal: a mulher-sujeito é marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a mulher-objeto define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz (Zolin, 2009, p. 219).

No que se refere aos debates empreendidos pela crítica literária feminista, seu objetivo

“é a transformação da condição de subjugada da mulher. Trata-se de tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (Zolin, 2009, p. 218).

No caso do Brasil, a consolidação de trabalhos sobre a mulher e sua representação na literatura data de meados dos anos 1980, quando grupos de pesquisadores(as) passaram a se reunir para desenvolver estudos, apresentar resultados de pesquisas e discutir textos teóricos relativos ao tema (Zolin, 2009).

Essa consolidação deveu-se à criação de associações de estudo, grupos de trabalho e de seminários sobre o tema: em 1984, foi criada a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll), associação na qual se integra o *GT Mulher e Literatura*, composto por professores pesquisadores(as) do tema. Em 1985, foi criado o *Seminário Nacional Mulher & Literatura*, que se caracteriza pela divulgação de trabalhos e pesquisas nos meios acadêmicos, por seu caráter interdisciplinar, pelo deslocamento por diferentes instituições brasileiras de ensino superior e pelo empenho em possibilitar a atualização dos pesquisadores do tema por meio de intercâmbio com especialistas nacionais e estrangeiros (Zolin, 2009).

A estudiosa feminista argumenta que “o resultado positivo dessas iniciativas pode ser constatado pelo substancial aumento de seminários específicos sobre a mulher”, além de “cursos de extensão e pós-graduação” e teses e monografias sobre o tema. São “trabalhos voltados para a reconstrução e crítica de modelos tradicionais que torna compreensiva e instigadora a perspectiva feminina nos "estudos literários e que, em última análise, têm revertido progressivamente o quadro de carência que caracterizava os estudos ligados ao tema Mulher e Literatura no Brasil (Zolin, 2009).

No que se refere a Júlia Lopes de Almeida, ao realizarmos uma pesquisa na plataforma lattes, por assunto, com o nome da escritora, obtemos aproximadamente 374 resultados, com dissertações e teses de várias áreas do conhecimento, como História, Educação, Sociologia, além de Letras. Tais resultados revelam o interesse despertado no meio acadêmico por sua obra e, relacionando com os pressupostos de Lúcia Osana Zolin, rompem “com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação”, conferindo a Júlia o seu merecido lugar na tradição literária brasileira.

No próximo tópico, realizaremos a análise do romance *A viúva Simões*, especificamente o personagem masculino, Luciano Dias. Nosso interesse está em ver como Júlia Lopes de Almeida, considerada uma importante militante da causa feminina, constrói um personagem cujas ações transformam a vida da protagonista – Ernestina Simões – tornando-a uma espécie de “mulher-objeto”. Nosso trabalho vai na contramão do comum – o estudo de personagens femininas – uma vez que se volta para a figura masculina.

PERFIL DE SEDUTOR

O romance *A Viúva Simões*, publicado inicialmente em folhetim na *Gazeta de Notícias* em 1895 e depois em livro em 1897, conta a história de Ernestina Simões, jovem e rica senhora de 36 anos, recém-viúva de um comendador, com quem tivera uma única filha, Sara, com a qual mora “num bonito *chalet* em Santa Teresa” (Almeida, 2020, p. 5). Enquanto vivia o período de luto, reencontra Luciano Dias, seu grande amor na juventude, quando ela estava “com quinze anos, ele com dezoito” (Almeida, 2020, p. 19). Esse reencontro traz grandes consequências para a vida da personagem, como mostraremos a seguir.

Narrado em terceira pessoa, o romance inicia com uma cena do cotidiano da protagonista, que optou por uma vida reclusa após a morte do marido:

Em vida do marido frequentara algum tanto a sociedade; mas depois que ele partiu sozinho para o outro mundo, ela encolheu-se com medo que se discutisse lá fora a sua reputação, coisa em que pensava numa obsessão quase neurótica. Adquirira fama de *menagère* exemplar; e então levava o escrúpulo a um ponto elevadíssimo, para não desmerecer nunca do conceito de boa dona de casa. (Almeida, 2020, p. 5).

Discutir “lá fora a sua reputação” poderia significar “comprometer a felicidade da filha” (Almeida, 2020, p.7), ou seja, dificultar que aparecesse um jovem com pretensões a desposá-la. Além do medo de manchar sua reputação, a viúva precisava representar dignamente seu papel de dona de casa exemplar perante a sociedade, e fazia-o

[...] inquirindo, analisando tudo num exame fixo, demorado, paciente, que exasperava os seus cinco criados: a Benedita, cozinheira preta, ex-escrava da família; o Augusto, copeiro, francês, habituado a servir só gente de luxo; a lavadeira Ana, alemã, de rosto largo e olhos deslavados; o jardineiro João, português; homem já antigo no serviço, e uma mulatinha de quinze anos, cria de casa, a Simplícia, magra, baixa, com um focinho de fuinha e olhos pequenos, perspicazes e terríveis (Almeida, 2020, p. 5).

Parece-nos que a dedicação com os afazeres, além de servir para sustentar a imagem de mulher honesta, segundo a moral burguesa da época, e devotada ao lar, servia também para evitar momentos ociosos, como sugerido no trecho a seguir: “[...] e tinha sempre o cuidado de não trair as suas horas de desfalecimento, em que lhe passavam pela mente desejos e idílios irrealizáveis” (Almeida, 2020, p. 6). Mais à frente, “num domingo de junho de 1891”, quando se sentou para ler, sossegadamente, o jornal do dia, a viúva

Estava num dos seus momentos de melancolia; almejava qualquer cousa que ela mesma não sabia definir. Era a revolta surda contra a pacatez da sua vida sem emoções, contra aquele propósito de enterrar a sua mocidade e a sua formosura longe dos gozos e dos triunfos mundanos. (Almeida, 2020, p. 7).

É a partir desse momento, quando a viúva do comendador lê a notícia do jornal sobre a chegada de Luciano Dias ao Rio de Janeiro, que vão se desvendando os detalhes sobre os possíveis motivos da melancolia, assim como acerca dos “desejos e idílios irrealizáveis” que lhe passavam pela mente, nas horas de desfalecimento. Ernestina carregava a frustração de ter sido abandonada por Luciano, que nem sequer lhe enviou uma carta. O abandono a levou a se casar com outro, sem amor.

Supunha que nunca o tornaria a ver. Caso o visse, imaginava não sentir a mais leve comoção. No entanto, a simples notícia de seu retorno da Europa, após 19 anos, a deixou alarmada, fazendo-a lembrar episódios vividos com ele, despertando-lhe desejo e causando-lhe receio:

Quando o encontraria? Desejava vê-lo. Uma revoada de saudades trouxe-lhe à alma todo o perfume daquele amor passado. Parecia-lhe que estivera todo aquele tempo à sua espera, como uma noiva extremosa e fiel...
 Sim, desejava vê-lo, mas tinha receio.
 Receio... nem sabia de que, mas tinha-o. Afinal não houvera amado nunca outro homem como amara aquele! (Almeida, 2020, p. 10).

A resposta para receio do reencontro vem sugerida no período seguinte (“não houvera amado nunca outro homem como amara aquele”). Luciano “tinha sido o primeiro e o mais duradouro amor da viúva” (Almeida, 2020, p. 10), reitera o narrador, páginas à frente. O próprio marido, com quem se casara por despeito, ela apenas havia “estimado com sinceridade, fidelidade”, o que a deixava feliz (Almeida, 2020, p. 15).

Suas reminiscências são interrompidas com a chegada inesperada do ex-namorado, quando Ernestina volta a expressar seu receio, desta vez por meio de duas indagações: “Que

vinha fazer à sua casa, após dezenove anos de ausência e de completa indiferença? Que saudades vinha revolver ou que idílios acordar?” (Almeida, 2020, p. 12).

Os receios de Ernestina tornam-se perceptíveis, primeiramente, pelo “sorriso desbotado” e, em seguida, pela mão gelada que estendeu ao antigo namorado, como vemos no trecho abaixo:

Ela voltou-se com **um sorriso desbotado** e viu destacar-se, no fundo bronzeado do reposteiro, a figura elegante e correta de Luciano Dias...
Ele avançou, e curvando-se diante dela:
— Minha senhora...
A viúva Simões estendeu-lhe a **mão que a comoção gelava** e ele elegantemente beijou a mão que se lhe oferecia. (Almeida, 2020, p. 12, **negritos nossos**).

Luciano se apresenta com uma formalidade, ao que tudo indica, calculada, para sondar a recepção que Ernestina lhe faria, depois de um longo tempo de ausência e silêncio. Sentados à frente um do outro, analisavam-se mutuamente, enquanto “esboçavam-se frases que morriam depressa”. Em sua análise, o ex-namorado

Achava-a com certeza **muito menos fresca**, mas talvez **mais encantadora**. Agora tinha a graça consciente, um pouco amaneirada, em todo o caso cativante. As faces tinham descaído um pouco mas **o corpo era agora mais airoso e ondeante**. Se as olheiras se haviam acentuado e os cabelos negros estriado de um ou de outro fio branco, ao menos **o sorriso tornara se mais fino, mais inteligente e perspicaz**, e para ele, homem de sociedade, **no saber sorrir estava toda a arte e ciência da mulher de salão** (Almeida, 2020, p. 12-13, **negritos nossos**).

Depois da análise dos atributos físicos de Ernestina, autorizado pelo “sorriso desbotado” e pela mão gelada do episódio já citado, Luciano Dias quebra a barreira da formalidade, representada pelo vocativo “minha senhora”, e chama-a pelo nome de batismo, antes, porém, “enlanguescendo a voz e os olhos”:

Sem saberem como, de fato em fato, vieram a falar do tempo antigo. A evocação desses dias de mocidade foi como que um pouco de sol que derretesse o gelo entre ambos, e chegou mesmo um instante em que ele, **enlanguescendo a voz e os olhos** murmurou baixo:
— Ernestina! (Almeida, 2020, p. 13, **negritos nossos**).

Como efeito dessa “intimidade” no modo de falar, a viúva “levantou-se muito vermelha”, provavelmente porque a voz e o olhar enlanguescido de Luciano a faziam “reviver saudades” e “acordar idílios” esquecidos havia dezenove anos.

A partir do momento em que quebram a formalidade do encontro, os dois passam a falar sobre o relacionamento que tiveram, momento em que Ernestina resente-se da postura do ex-namorado, que partiu para a Europa sem dar explicação alguma a ela:

— Não recebi nem uma linha, nem uma explicação. A sua partida era a significação de um rompimento! Foi o que eu entendi.
—Entendeu mal... não tive coragem de lhe dizer adeus... e depois, perdoe-me a vaidade! quis pôr em prova o seu afeto! (Almeida, 2020, p. 14).

Embora tenha partido sem dar à namorada explicação alguma e embora tenha permanecido dezenove anos em completa indiferença, diante da afirmação de que seu procedimento significou um rompimento, Luciano, num discurso reticente, prefere transferir a culpa pelo fim do relacionamento para Ernestina (“– Entendeu mal...”). Além disso, afeta sensibilidade, afirmando que não teve coragem de dizer adeus. Por fim, assume-se vaidoso e diz que “quis pôr em prova o seu afeto”. Anteriormente a esta cena, também com um discurso reticente, como se planejasse o que iria falar, chegou a dizer que “tencionava voltar cedo e julgava vir encontrá-la ainda solteira...” e que “se não fosse esse casamento, ele não teria vivido na Europa tantos anos...” (Almeida, 2020, p. 14).

As palavras calculadas de Luciano logo começam a surtir efeito em Ernestina, que “[...] abaixou a cabeça, **subitamente arrependida** de ter dado a mão de esposa ao Simões” (Almeida, 2020, p. 14), e passou a lamentar “em espírito **a perda de todo esse tempo**, em que poderia ter vivido ao lado de Luciano, na Europa”, e a idealizar uma vida luxuosa, “frequentando **palácios de príncipes** e fazendo ressaltar, com os atavios parisienses, os seus encantos de brasileira gentil” (Almeida, 2020, p. 14, **negritos nossos**).

Por fim, percebendo que suas palavras e gestos estavam amolecendo o coração da viúva, Luciano, “Falando sempre, **doce e mansamente** [...] pegou-lhe na mão e **retirou**, muito devagar, **a aliança de ouro** que ela ainda usava no dedo. **Ernestina consentiu**. O anel rolou para o chão.” (Almeida, 2020, p. 16, **negritos nossos**). Antes, porém, dessa atitude, enquanto falavam sobre o casamento, o conquistador, “cheio de sedução”, com “seu olhar macio e caricioso”, tentava fazer Ernestina acreditar que ele havia sofrido muito e sentiu-se aliviado, ao sabê-la viúva.

Toda essa situação, ocorre no decorrer de poucas horas, em casa de Ernestina, em Santa Teresa. Em seguida, Luciano Dias vai à casa do amigo Rosas, localizada no bairro do Flamengo, onde o tema da conversa gira em torno da viúva Simões, com destaque para três temas: casamento, reputação e dinheiro. Após ouvir de Rosas a história de seu casamento fracassado, que acabou em traição, Luciano Dias afirma:

— **Eu, já agora hei de morrer solteiro**, — disse Luciano pausadamente. — Conheci por alguns anos a vida de família, fui tão feliz quanto podia ser nas condições em que me achava, e isso me bastou.

— Alguma ligação.

— Sim. Uma rapariga por quem me apaixonei... vivemos quatro anos juntos. Hei de ter sempre saudades desse tempo... ela era linda e era um anjo! (Almeida, 2020, p. 22, **negritos nossos**).

Após uma conversa sobre a reputação de Ernestina, acerca da qual Rosas nunca ouviu nada que a desmerecesse, e sobre a fortuna deixada para ela, pelo falecido marido, Luciano Dias afirma:

— **Quando era moça era pobre...** Mas o que me metia mais medo, ainda assim, não era a pobreza, **eram os olhos dela!**
 — Os olhos!
 — Receava que viesse a suceder-me o que sucedeu a você. Ernestina tinha uma beleza provocante, de espantar maridos!
 — Pois foi uma boa mulher... essas coisas enganam. A minha era mansa como um cordeiro, olhos postos no chão... parecia um anjo! Caí como um patinho... e aí está o resultado! Ora! estou livre! Isto de casamento é o diabo! Evita Santa Tereza!
 — **Não há perigo! Preciso de alguma coisa para entreter o tempo...** (Almeida, 2020, p. 24, **negritos nossos**).

Do trecho acima, destacamos os seguintes pontos: na conversa sincera entre homens, Luciano afirma que abandonou Ernestina não necessariamente por sua condição de moça pobre, mas pelos olhos, que lhe metiam medo. No reencontro com a ex-noiva, ele havia dito que não teve coragem de dizer adeus e ainda, que desejava pôr o amor à prova. Vemos, portanto, que ele mentiu para a ex-namorada, num momento em que tentava reconquistá-la. No que se refere à afirmação de que morrerá solteiro e que precisa de alguma coisa para entreter o tempo, falaremos adiante.

Uma das estratégias de Luciano Dias em sua “reconquista” está relacionada ao tempo. Passados quinze dias da primeira visita, quando ele conseguiu tirar a aliança do dedo de Ernestina, ele volta:

Quinze dias depois Luciano fez-lhe a segunda visita. A viúva lamentou-se da sua ausência e indagou dos lugares que ele mais frequentava.
 Ele, **muito calculadamente, mostrava-se frio**, disse ter estado fora, na fazenda de um amigo, e a visita corre, às vezes silenciosa e sempre constrangida.
 Quando Luciano saiu, **Ernestina fechou-se no quarto, a chorar**. (Almeida, 2020, p. 43, **negritos nossos**).

Para ele, que havia passado dezenove anos na Europa, em completa indiferença, o período de quinze dias não significava muito. Para Ernestina, no entanto, a história era outra. Tanto assim que, após o segundo encontro, em que Luciano “muito calculadamente, mostrava-se frio”, a viúva “fechou-se no quarto, a chorar”, confirmando que os idílios do passado haviam sido acordados, como ela receava: “passava os dias a pensar nele, nuns idílios de menina de quinze anos” (Almeida, 2020, p. 44).

Numa indefinição sobre a passagem do tempo, certa noite, quando a saudade e o desejo de ver o “namorado” apertaram, Ernestina e a filha foram ao teatro, na esperança de encontrá-lo, o que de fato ocorreu. Ele decide acompanhá-las em casa. Curiosamente, ele manteve distância de Ernestina, enquanto andavam pelas ruas mais movimentadas: “Passadas as ruas de maior movimento, ele deu-lhe o braço e curvou-se meigo para ela” (Almeida, 2020, p. 44). Essa

distância não significa necessariamente que ele estava preocupado com a reputação da viúva honesta. Podemos sugerir que, na verdade, ele não desejava ser visto de braços dados com ela, para não dar a entender que ambos estavam se relacionando.

No dia seguinte ao da ida ao teatro, Luciano visita novamente Ernestina. Inicialmente, senta-se entre mãe filha e Sara põe-se a falar do falecido pai. Neste momento, o narrador nos fornece traços importantes da índole do visitante: “Luciano **mordeu o bigode**, enquanto a viúva, muito corada, disfarçava, perguntando-lhe se não achava de bom gosto o seu bordado” (Almeida, 2020, p. 45, **negritos nossos**). Mais à frente, como a jovem continuasse a falar do pai, “**Luciano rufava** com os dedos na mesa, sem ocultar o seu enfado” (Almeida, 2020, p. 46, **negritos nossos**). Por fim, afetando uma sinceridade que ele não tem, diz a Ernestina: “— Decididamente, eu não posso tolerar a presença desta menina!” (Almeida, 2020, p. 46). Suas palavras seriam, segundo ele, “filhas do ciúme violento, tenaz, que se apoderou” dele, uma vez que a jovem é “continuação do pai” (Almeida, 2020, p. 47). Por conta desse clima, Ernestina decide mandar a filha, pela primeira vez sozinha, passar parte da noite na casa de uma amiga.

Distante de Sara, em um momento a sós com Luciano, a viúva, astutamente, provoca um diálogo sobre amor, provavelmente com intenção de “sondar” seus sentimentos.

— Dizem os psicólogos que duas criaturas que se **amaram** e que se **esqueceram** mutuamente **não se tornam a amar nunca mais!**

— Bravo! Não a imaginava tão letrada!... mas fique certa de que a psicologia é uma palavra tão enganadora como outra qualquer... E depois, **nós nunca nos esquecemos, não é assim?**

— Eu por mim... — Ernestina não teve coragem de concluir. A mentira não lhe saiu da garganta. Luciano aproximou para bem perto da dela a sua cadeira, tomou a mão da viúva e **beijou-a demoradamente na palma, nos dedos, nas unhas.**

— Que mãos bonitas!... — Como eu **adoro estas mãozinhas!**...

Ernestina sorriu; ele continuou a **falar amorosamente**, e **pediu-lhe que tirasse o luto. Queria vê-la de branco**, como uma noiva, e de cores claras e cantantes.

— É preciso esperar...

— **Dê-me esta prova de amor**, tire o luto!... (Almeida, 2020, p. 47-48, **negritos nossos**).

À observação de Ernestina, sobre amar/esquecer/voltar a amar, Dias parece ironizar, pondo em dúvida a capacidade intelectual da viúva: “Não a imaginava tão letrada!”. Calculadamente, ele começa a iludi-la, fazendo-lhe elogios, porque tem um plano em mente. Vejamos que, na sequência da cena, falando “amorosamente”, ele pede que ela tire o luto. Notando a hesitação de Ernestina, pede-lhe que tire, como uma “prova de amor”. Sintetizando, o sujeito vai embora sem dá explicações, passa dezenove anos em total indiferença e, quando volta, quer prova de amor. Cumpre lembrar que, durante uma conversa com seu amigo Rosas, Luciano admitiu que Ernestina seria um passatempo.

A viúva resiste à proposta de tirar o luto e fala-lhe em casamento. Vale lembrar que, em conversa com o amigo Rosas, Luciano afirmou que morreria solteiro e que Ernestina seria um passatempo, durante sua estada no Rio de Janeiro. Diante do inesperado, o celibatário precisa ganhar tempo e o fará, argumentando que seria melhor se Sara casasse primeiro. Assim, “[...] viveríamos sós, sem ouvir referências a outro que me viessem estragar a felicidade” (Almeida, 2020, p. 48). Evidentemente, Ernestina mostra-se contrariada com a ideia. Face a essa resistência, Dias começa suas estratégias de sedução para fazê-la consentir, como vemos na cena a seguir:

— Conservaram-se por algum tempo afastados, mas as mãos uniram-se outra vez, os olhos procuraram-se e **ele beijou-a na frente, na face, na boca.**

Ernestina, meio oculta pela cortina de renda preta, **deixava-se abraçar amolecida, tonta, sem forças para resistir**; o busto vergado para Luciano, os braços pendentes, o **corpo trêmulo.**

[...]

Toda a energia da viúva tinha fugido. A luz? Que lhe importava a luz?! Ela não via, não pensava, resvalava sem pena nem cuidado, sentindo-se feliz, mais nada! (Almeida, 2020, p. 48-49, **negritos nossos**).

Estrategicamente, Luciano começa o beijo na testa, passando pela face e finalizando na boca, provavelmente para fazer Ernestina perder o controle de si. Ao que tudo indica, a estratégia funcionou.

O momento de intimidade é quebrado pela chegada repentina de Sara, quando a viúva reassume “toda a sua energia” e afasta Luciano, pedindo-o que vá embora.

Subitamente ouviram a voz de Sara, que se aproximava de casa, cantando alto.

— Vá-se embora, Luciano!

— Mais um momento...

— Minha filha aí vem!...

— Está ainda em casa da Gina... a voz vem de lá...

— Não, vem do jardim...

— Mais um beijo... Afirmo-lhe que ela está em casa da Gina!

— E que esteja... é tarde.

— É cedo...

Ele quis abraçá-la; ela resistiu: reassumira toda a sua energia.

Luciano saiu, cruzando-se com Sara já perto do terraço. A moça sorriu-se interrompendo o canto, deu-lhe as boas-noites; **ele resmungou umas palavras incompreensíveis e mal tocou o chapéu.** (Almeida, 2020, p. 49, **negritos nossos**).

Diante da pergunta de Sara: “Então, não me diz adeus?!”, Luciano nada responde, provavelmente contrariado porque perdeu o controle de situação, ou seja, Ernestina recobrou as forças e lhe negou um beijo.

Apesar da resistência e do receio de contrariar a filha, Ernestina dá a “prova de amor” que Luciano pediu, tira o luto e passa a vestir branco: “Principiou então uma vida toda diferente” (Almeida, 2020, p. 51). Ernestina passou a comprar joias e vestidos novos de tons claros, sair para eventos sociais e esbanjar o que o marido lhe deixara.

Estando completamente apaixonada, “Todas as pessoas que elogiassem Luciano tornavam-se logo para ela muito simpáticas” (Almeida, 2020, p. 51). Assim sendo, começou a consagrar amizade a Rosas, o amigo para o qual Luciano confessou que morreria solteiro e que Ernestina seria apenas um passatempo, durante sua estada no Rio de Janeiro. É preciso lembrar que Rosas foi inimigo do falecido marido de Ernestina e Sara detesta-o.

Mesmo ciente dos sentimentos da filha, a viúva o convidou para ir em sua casa. Ao vê-lo, a jovem tornou-se lívida, seus lábios começaram a tremer e ela saiu sem dizer palavra alguma. Diante do comportamento indesejado de Sara, Ernestina tenta impor sua autoridade, nos seguintes termos: “– Se não deseja sujeitar-se à minha vontade, **case-se!**” (Almeida, 2020, p. 56, **negritos nossos**). Com esta imposição, ela está fazendo exatamente o que Luciano havia pedido, ou seja, providenciar o casamento de Sara, pedido este por ela contestado. Por conta dos idílios que o celibatário fez acordar no coração da ex-namorada, a jovem passa a ser um empecilho à felicidade da mãe. Irresponsavelmente, o sedutor criou uma animosidade entre mãe e filha.

Depois desse entrevero entre as duas mulheres, Luciano vai à casa da viúva e protagoniza a seguinte cena:

Ernestina levantou-se e disse-lhe, mal o viu aproximar-se:
 — Sei por que vem. O seu amigo Rosas contou-lhe tudo!
 — É verdade: e já que abordou a questão tão abruptamente, deixe-me dizer-lhe que **venho indignado!**...
 — Não sei por quê!...
 — Não sabe por quê!?
 — A culpada fui eu... Sara não tinha sido prevenida, e...
 — Não a desculpe, pelo amor de Deus!
 — O Rosas não devia ter vindo... eu estava louca quando o convidei!...
 — Veio porque eu lhe pedi também que viesse. **É tempo de se acabar com inimizades insensatas.** Ele é um bom homem.
 — Será, mas...
 — Mas?
 — Sara teve razão.
 — Não diga isso! **Uma menina de educação não faz o que ela fez.** Foi insolente!
 Ernestina levantou-se, muito ofendida; mas Luciano **não lhe deu tempo de falar;** continuava, **muito nervoso:**
 — O Rosas descreveu-me bem nitidamente a cena... saiu envergonhadíssimo e furioso! Quando eu digo que precisamos arranjar um casamento para sua filha! (Almeida, 2020, p. 56-57, **negritos nossos**).

Como vemos, ele se apresenta na casa de Ernestina muito indignado e nervoso, não dando tempo para ela falar. Covardemente, abandonou a namorada sem explicações, passou dezenove anos de completa indiferença, mas se acha no direito de determinar que é tempo de “acabar com inimizades insensatas”. Ele não tem conhecimento de causa para julgar a desavença ocorrida entre Rosas e o falecido comendador. Sem haver gerado filho algum, se acha no direito de criticar a educação que Ernestina e Simões deram a Sara. Ele diz a Ernestina

que o amigo “saiu envergonhadíssimo e furioso!”, porém, o narrador não mostra a cena do diálogo entre eles, para conferirmos a veracidade de suas palavras. Enfim, o que vemos na cena é um homem descontrolado e autoritário, tentando acuar uma mulher dentro de sua própria casa, mulher esta que ele abandonou covardemente, para quem ele mentiu e a quem ele está iludindo, como fica evidente no trecho abaixo, uma espécie de reflexão do personagem acerca de seus planos:

Como dissera ao Rosas, **furtava-se ao casamento**, procurando no amor da viúva uma **dessas páginas de paixão**, frequentes na vida dos homens. Ernestina, porém, sabia defender-se, era muito mais forte do que ele poderia supor, **os planos de amor fácil iam-se desmoronando** e ele revolvía-se desesperado entre o desejo de possuir a mulher e a **má vontade de a chamar esposa!**

Não era positivamente **como marido que ele queria beijar a boca pequena e rubra** da viúva Simões! O corpo esbelto e ondeante da moça, o negro azulado do seu cabelo farto, a doçura dos seus olhos rasgados e úmidos o moreno quente da sua pele rosada, acendiam-lhe no coração, **não o amor puro e casto** que o homem deve dedicar a companheira eterna, mas o fogo sensual de uma **paixão violenta e transitória**. Ele amava-a, amava-a, sim; **tinha ciúmes do passado**, era sincero na sua cólera, **odiava o Simões e a filha do Simões**, porém à sua imaginação o vulto de Ernestina aparecia, teimosamente, engrinaldado de pâmpanos e de taça em punho, **como uma bacante!** (Almeida, 2020, p. 58-59, **negritos nossos**).

O grau de complexidade do personagem é tanto que ele desenvolveu ciúmes pela vida pregressa de Ernestina, vida para a qual, com seu procedimento covarde, ele mesmo contribuiu. Como sabemos, o casamento dela com o comendador se deu por despeito, depois que Luciano foi embora, sem dá explicação alguma. Curiosamente, ele deseja a ex-namorada apenas para amores efêmeros. Em vários momentos da narrativa, diz ter medo dos olhos da viúva: “A verdade era que os olhos de Ernestina inquietavam-no mais do que ele desejava” (Almeida, 2020, p. 58). “— Aqueles olhos põem-me tonto! A verdade é esta: eu amo Ernestina, mas não quero casar com ela...” (Almeida, 2020, p. 73). Sobre o ódio que o aventureiro devota a Sara, falaremos adiante.

Em um dos momentos em que Luciano veste a máscara de namorado ciumento, queixa-se do fato de Ernestina não se preocupar em lhe poupar de desgostos. Surpresa com a fala do “namorado”, ele esclarece como seriam os tais desgostos:

— Referindo-se constantemente ao seu finado marido, não reprimindo o modo desabrido da senhora sua filha, conservando na sala, bem em frente ao seu, **o retrato do Simões como senhor legítimo de sua casa e ao seu coração... Por que não retira dali aquele quadro? Não calcula o ciúme**, o ódio que lhe tenho e o mal que ele me faz! (Almeida, 2020, p. 58, **negritos nossos**).

Já mostramos que no primeiro encontro entre Ernestina e Luciano, depois de dezenove anos de completa indiferença, ele tira-lhe a aliança do dedo e ela consente. Em outro encontro, pede-lhe que tire o luto, como prova de amor, e ela atende. Agora vemos que ele está incomodado com o retrato do comendador, que lhe faz mal. Mais uma vez, ela atenderá seu

pedido e manda retirar o quadro, sem se preocupar em contrariar Sara, que idolatrava o pai e ainda estava de luto. Era o mês de agosto, ou seja, apenas dois meses após a chegada de Luciano ao Rio de Janeiro.

Desde o primeiro contato com Sara, Luciano se mostrou pouco simpático. Após ser apresentado à jovem, Ernestina indagou acerca de suas impressões sobre a jovem. Numa demonstração do que ele chamaria de sinceridade, diz: “Acho-a feia!” (Almeida, 2020, p. 20). Observa ainda que Sara é a cara do pai e “Parecia um rapaz vestido de mulher [...]” (Almeida, 2020, p. 19). Mais tarde, na casa do amigo Rosas, volta a falar da fealdade da jovem e de sua semelhança com o pai. Em outro momento de “sinceridade”, quando fez um escândalo porque Sara estava falando sobre o falecido pai, disse a Ernestina que não podia tolerar a presença da menina. Ainda argumentou:

— Pois não vê, Ernestina, que se eu **odeio a filha**, é porque adoro a mãe?! Perdoe as minhas palavras, **são filhas do ciúme violento**, tenaz, que se apoderou de mim desde que vi Sara! **Ela é a continuação do pai**, o beijo vivo, ardente, trocado pelas vossas bocas! E é essa ideia que me martiriza e que me perde! (Almeida, 2020, p. 47, **negritos nossos**).

Neste mesmo diálogo, disse ainda que Sara é autoritária, caprichosa, insolente e mal-educada e, para que pudessem ser felizes (ele e Ernestina) era preciso realizar primeiramente o casamento de Sara. Decorre o tempo e Sara vai a Friburgo passar uns dias na casa de uma tia. Quando volta, vemos a seguinte cena:

Nessa tarde, quando Luciano abriu o portão do jardim, deparou com Sara que ia muito risonha ao seu encontro. Estranhou-a. **A moça parecia-lhe agora mais alta e mais elegante. Usava um vestido branco transparente**, que mostrava numa sombra tênue a sua carnação de loura, alva e rosada. Aquele traje dava-lhe um ar encantador de **alegria e de ingenuidade**. Até então vira-a sempre de escuro, vacilando entre o cinzento e o preto tristonho do luto; os tons claros iluminavam-lhe a fisionomia **numa doce irradiação de poesia e de graça** (Almeida, 2020, p. 78, **negritos nossos**).

Quase como num passe mágica, Sara deixou de ser feia, antipática e insolente. Vejamos que ela está usando branco. Lembremos que, ao pedir que Ernestina tirasse o luto, Luciano pediu também que ela usasse branco. Fetiches de um sedutor?

Neste mesmo dia, Luciano leva Ernestina e a filha para conhecerem sua coleção de obras artísticas, em sua casa, localizada na Rua do Riachuelo:

Ernestina sentara-se num divã, procurando prender toda a atenção de Luciano; mas este respondia-lhe apenas, **lisonjeado com a observação que Sara prestava a tudo**, comentando os objetos, indo e vindo de um para outro lado, **fazendo-lhe perguntas**, apontando como feias, antiguidades que ele achava lindas, extasiando-se às vezes em frente de outras coisas que considerava medíocres! Tudo que tivesse um ar de alegria ou de saúde, era o que vibrava na moça maior entusiasmo (Almeida, 2020, p. 79, **negritos nossos**).

Pelo trecho, fica claro que as observações de Sara envaidecem o dono da casa, mas sugerem também uma mudança no curso da narrativa, como podemos ver na sequência:

E parecia-lhe então que Sara fora momentaneamente **a alma daquele ninho que ele enfeitava, amava**, e que encontrava sempre mudo, frio, morto, incapaz de corresponder ao seu carinho!

Enquanto Ernestina:

[...] **Parecera-lhe nesse dia um pouco avelhentada, medrosa de expressão**. E teve **pena daquela alma de criança**, fechada em um **corpo já em decadência**... entretanto ela era mais formosa do que a filha, e não era a filha certamente que ele amava! (Almeida, 2020, p. 81, **negritos nossos**)

Depois da visita à casa de Luciano, ambos compareceram a um baile de máscaras promovido por um amigo da família, em que Sara atrai interesses de alguns rapazes, entre eles, Eugênio Ribas, que passa a cortejá-la, enciumando Luciano: “Ernestina soube depressa da resolução de Eugênio e **sentiu um alívio inexplicável**. Entretanto, Luciano, **num zelo de pai**, começava a achar emburrativa a assiduidade do outro”, (Almeida, 2020, p. 84, **negritos nossos**). Sobre o alívio sentido por Ernestina, falaremos adiante. Por ora, chamamos atenção para o zelo de Luciano em relação a Sara. Mais à frente, vemos:

Luciano contemplava-a assim, achando-a bizarra naquele traje quente que envolvia, como uma injúria, **o seu corpo delicado e virginal**, sentindo-a ao mesmo tempo mais cândida, mais ideal, mais doce do que nunca! Aquela cisma e súbita melancolia da moça tornavam-na como que uma imagem de **santa milagrosa**, que ele tivesse visto surgir por encanto daquelas flores ou daquele mar. **Ora desejava vê-la sempre assim, imóvel e serena, ora sentia ímpetos de a beijar, de a morder, de lhe dizer que a amava!** (Almeida, 2020, p. 85, **negritos nossos**).

O homem que, há pouco, sentia um zelo de pai por Sara, agora sente desejos sexuais por ela. Algumas linhas à frente, temos o seguinte trecho, relativamente ao momento em que a jovem fala do falecido pai para Luciano:

Luciano ouvia-a com uma atenção silenciosa simpatizando a pouco e pouco com esse homem, que ainda havia alguns dias odiara e que parecia agora outro através das saudades e das palavras de Sara!
Não analisava os seus sentimentos; esquecia todo o passado ao influxo daquela ternura filial; daquela voz argentina, molhada de lágrimas, que vibrava no ar perfumado da noite com uma doçura de sonho. Compreendia agora bem o coração extremoso e leal da moça; sentia-a forte, fiel, sincera e justiceira, **alma feita para esposa e para mãe**, capaz de todas as lutas, digna de todas as glórias! (Almeida, 2020, p. 86, **negritos nossos**).

Como vemos, Luciano já esqueceu o ciúme e agora sente simpatia pelo defunto. No que se refere aos sentimentos por Sara, em uma sequência narrativa curta, o personagem vai de um extremo a outro, revelando, a nosso ver, sua inconstância.

Voltemos agora ao “alívio inexplicável” sentido por Ernestina ao tomar conhecimento do interesse de Eugênio Ribas por Sara. Percebendo o interesse do amante pela filha, a viúva, que relutava contra a ideia de casá-la, decide dar sua mão a Eugênio Ribas, e incube Luciano de falar com o rapaz sobre o casamento.

- Devemos casar Sara quanto antes.
 — Casá-la... — **balbuciu Luciano como um eco.**
 — Sim! Eugênio Ribas ama-a, e como é seu amigo lembrei-me de uma coisa...
 — É verdade?!
 — É certo; e o que o senhor tem a fazer é o seguinte: — Vá ter com o Eugênio, prontifique-se a pedir a mão de minha filha, depois....
 — Depois?
 — Vá à minha casa e consulte a opinião de Sara; elogie o rapaz, que é na verdade digno. Em seguida poderemos declarar lhe as nossas intenções.
Ernestina falava com uma linguagem estudada, reprimindo os sentimentos, domados por um esforço de vontade que já não podia sustentar.
 Contemplaram-se por algum tempo silenciosos. **Luciano com espanto. Ernestina com altivez**: por fim, ele disse **baixo, num tom magoado**:
 — **É impossível!**
 — Impossível! Por quê?! Não tem sido o senhor mesmo a insinuar, a aconselhar, a exigir mesmo, que eu case minha filha?! Além de tudo, **ela ama o Eugênio...**
 — Ah!
 — **Adora-o!**
 — Confessou-lhe isso já? perguntou Luciano.
 A viúva não teve coragem de sobrecarregar sua impiedosa mentira e, corando um pouco, acrescentou:
 — Sei que ela o ama... vive a falar nele a propósito de tudo... basta ouvir-lhe o nome para embaraçar-se... surpreendi-a pedindo a Georgina notícias dele... É natural, **são ambos moços... são ambos bonitos...**
 — Sim... são ambos moços... **Luciano baixou a cabeça entristecido por aquela confiança, pensando na felicidade do outro.** Ernestina compreendeu-o talvez e agarrou-lhe na mão com doçura, falando-lhe baixinho e tratando-o por tu, pela primeira vez. (Almeida, 2020, p. 91-92, **negritos nossos**).

Diferentemente de outras cenas, em que Luciano se mostra ríspido e autoritário, aqui ele parece acuado, diante da altivez de Ernestina. A sequência do diálogo nos faz pensar que, ao dizer “baixo, num tom magoado” que seria impossível fazer o que a viúva mandava, Luciano iria confessar seu amor por Sara. No entanto, Ernestina, que “falava com uma linguagem estudada”, astuciosamente, inventou que Sara amava o pretendente e, em seguida, lembrou que ambos são jovens. Luciano logo entendeu que, indiretamente, a viúva estava lembrando-o de sua idade: 39 anos.

Em um primeiro momento, Luciano Dias promete falar com Eugênio Ribas, mas depois, por meio de uma carta dirigida a Ernestina, alegou necessidade de ir a Minas Gerais, atender ao chamado de um parente moribundo. Claro está que era mentira. Covardemente, ele estava fugindo, para tentar ganhar tempo e refletir sobre a situação.

Ao saber que a mãe deseja casá-la com Eugênio Ribas, Sara diz que não aceita e confessa para a Ernestina que ama outro. Ocorre então uma cena bastante tensa entre as duas, com a mãe implorando para a filha deixe o caminho livre:

— Quem é esse outro? **perguntou Ernestina com medo**, com uma voz abafada, segurando-se ao braço da filha.

— Luciano.

— É mentira! exclamou Ernestina já de pé e **com raiva, é mentira!** Sara olhava-a com pasmo; a viúva deteve-se um minuto, depois puxou-a para si, beijou-lhe a tranças, as faces, os olhos e murmurou quase **numa súplica**:

— Ah... dize-me que é mentira!

Sara não respondeu: olhava-a sempre com o mesmo olhar espantado e mudo.

A mãe levou-a até o sofá, fê-la sentar-se, sentou-se ela também e segurando-lhe nas mãos deixou-se resvalar até ficar quase de joelhos aos pés da filha. E foi assim, com os **olhos empanados de lágrimas** que ela disse:

— **Eu também o amo, Sara, eu também o adoro!** A moça teve um gesto de horror e de susto a mãe prosseguiu:

— Escutai para ti ele é um amor que começa, um capricho de criança talvez, que se apagará depressa; e **para mim ele é a vida**, toda a minha mocidade! Eu era ainda mais nova do que tu e já o amava!

Abandona essa ideia! Tens um futuro tamanho!.. amarás depois outro homem, mais novo, mais belo, mais digno de ti! Eu é que estou no fim... eu e que já não tenho esperança e que morrerei se ele me desprezar!

Sara, com o rosto voltado para fora, não respondia. Ernestina suplicava-lhe:

— Olha para mim! Não imaginas o sacrifício que tenho feito para te esconder este amor! E ele é tão velho em meu coração! Quando eu te gerei, quando te sentia nas minhas entranhas ou que te suspendia no meu seio, ele já palpitava em mim, com o mesmo fogo, com a mesma violência!

Sara voltou os olhos para o retrato do pai e **duas lágrimas grossas deslizaram-lhe devagar pelas faces** (Almeida, 2020, p. 96-97, **negritos nossos**).

Após esse confronto com a mãe, Sara é acometida por uma febre cerebral que a deixa inconsciente e acamada. Vale lembrar que, no momento em que ocorre o confronto entre as duas, Luciano Dias está em Minas Gerais, para onde fugiu, com a desculpa que iria visitar um parente moribundo. Ao voltar ao Rio de Janeiro, e tomar conhecimento do ocorrido, o aventureiro passa a visitá-las todos os dias. No trecho abaixo, vemos um esboço de arrependimento pelo mal causado às duas mulheres, mas vemos também uma tentativa de minimizar suas responsabilidades, “Ele não era mau, afinal”:

O arrependimento de Luciano crescia, à vista da doente. Já nada esperava, não podia à força de amor resgatar culpas as antigas... Todas as noites saía daquela casa pensando em não voltar... que ia fazer ali, entre duas mulheres, **vítimas do seu capricho de homem gasto pelos prazeres e pelas dores da vida?** Ele não era mau afinal... como se tinha deixado levar tão levemente, em tudo aquilo?! Julgara talvez todas as mulheres iguais... Habitara-se à vida frívola longe da família, do meio de que se afastara para correr boemianamente, alegremente, dos salões fáceis para os cafés, e os teatros, sem afeições sérias, sem preocupações, sem trabalho, gastando as forças e adquirindo vícios.

Depois toda aquela história tinha começado como uma simples *flirtation* leve e risonha... **Este desenlace agora enchia-o de pavor e procurava salvar a sua consciência sem encontrar auxílio...** Outras vezes exagerava as suas faltas, revolvendo ideias, penitenciando o seu espírito decaído... (Almeida, 2020, p. 122, **negritos nossos**).

O arrependimento não cresceu o suficiente para impedir que Luciano voltasse para a Europa, deixando suas vítimas sozinhas.

Dias depois, a viúva Simões acompanhava com a vista, do seu terraço de ladrilhos cor de rosa, um paquete transatlântico, que demandava a barra, levando Luciano para a Europa.

O tempo estava esplêndido, de um azul glorioso, o mar desenrolava o seu manto, sem rugas, com uma serenidade de sonho, e as flores desabrochavam numa alegre ansiedade de luz e de vida, perfumando tudo...

Ao lado da mãe, **numa cadeira de rodas**, Sara, com o seu eterno e doloroso sorriso, fazia e desmanchava a única coisa bela que lhe ficara: a sua trança loura. (Almeida, 2020, p. 127, **negritos nossos**).

Antes de Luciano seguir viagem, em uma das visitas, recebeu um recado de Ernestina para que não voltasse mais à sua casa. O rapaz aceitou a decisão sem contestar. Quanto à filha, “idiota embora, respirava, deixava-se beijar! Estava nisso o seu resto de ventura materna!” (Almeida, 2020, p. 124). Antes mesmo de ser despachado pela viúva, concluindo “uma série de reflexões quaisquer”, o celibatário murmurou para si mesmo: “– Decididamente hei de morrer solteiro...” (Almeida, 2020, p. 126).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber no decorrer da análise, o personagem Luciano Dias apresenta características e comportamentos de um sedutor que não calcula o impacto dos seus atos. Primeiro, ele abandona Ernestina ainda jovem, fazendo-a casar com outro homem por despeito e sem amor. Passou dezenove anos na Europa, em completa indiferença. Quando ela está viúva e resignada com a própria vida, cuidando de sua única filha, ele volta inesperadamente, procura-a e tenta transferir, de maneira dissimulada, a culpa da sua covardia, para ela, afirmando que desejava “pôr a prova o seu afeto”. Conseguindo reconquistá-la, Luciano mente sobre suas verdadeiras intenções (Ernestina era apenas um passatempo para ele, que pretendia morrer solteiro). Dá à viúva esperanças de casamento e utiliza-se disso para impor suas vontades: inicialmente, tira-lhe a aliança do dedo; em seguida, pede que tire o luto, como prova de amor e, por fim, pede que retire da sala o retrato do comendador, do qual teria ciúmes. Ela cede aos desejos do amado, mesmo entrando em conflito com a própria filha, que idolatrava o pai.

Inicialmente, Luciano dizia não suportar a presença de Sara, por ser parecida com o comendador, de quem teria ciúmes, reiteramos. Chegou a propor, como condição para oficializar a união com Ernestina, que ela casasse primeiramente a filha. Num dos acessos de autoritarismo, se achou no direito de criticar a educação que Ernestina e Simões deram à filha. Depois de algum tempo, quando Sara tirou o luto e se apresentou de roupa branca, ele passou a desejá-la, criando uma rivalidade entre mãe e filha. Quando recebeu a incumbência de acertar o casamento da jovem com Eugênio Ribas, fugiu, para ganhar tempo. Em sua ausência, ocorre o atrito entre Sara e Ernestina, ao descobrirem que amavam o mesmo homem. Como

consequência, Sara, que se sentiu traída, foi acometida por uma febre cerebral que a deixou inválida. Após isso, ele retorna tranquilamente para a Europa, abandonando mãe e filha. Luciano é, portanto, um sedutor mentiroso, covarde, irresponsável, indolente, autoritário e desequilibrado, que causou grandes males a Ernestina, uma espécie de mulher-objeto em suas mãos, submetendo-se a todas as suas vontades, quase sem contestação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A viúva Simões**. São Paulo: Lanfonte, 2020.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRASIL. Senado Federal. **Escritoras do Brasil**. Disponível em: <https://livraria.senado.leg.br/livros/escritoras-do-brasil>. Acessado em: 10 de jul. 2025.

BROCA, Brito. **A Vida Literária no Brasil 1900**. 5 ed. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 2005.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre, RS, ZOUK, 2020.

HEROI, Elói, o. De palanque. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 550, p. 01, 02. col., 10 dez. 1886.

LUCA, Leonora de. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). **Cadernos Pagu**, Campinas-SP, n. 12, p. 275-299, 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634918>. Acesso em: 17 jun. 2025.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira (1877-1 896)**. 2. ed. v. IV São Paulo, T. A. Queiroz, 2001. v. IV.

_____. **História da Inteligência Brasileira**. 2ª ed. (1897-1914). São Paulo, T. A. Queiroz, 1996. v. V.

_____. **História da Inteligência Brasileira**. 2ª ed. (1915-1933). São Paulo, T. A. Queiroz, 1996. v. VI.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: realismo e simbolismo**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2001, v. II.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da Literatura Brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920**. Itatiaia, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ROMERO, Sílvio; RIBEIRO, João. **Compendio de Historia da Literatura Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1909.

ROMERO, Sílvio. **Outros Estudos de Litteratura Contemporanea**. Lisboa: Typographia da A Editora, 1906.

STEGAGNO, Picchio Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro, H, Garnier, 1905.

ZOLIN, Lúcia Osana. Críticas Feministas. *in*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.