

## “A MULHER E A ARTE”, NA VISÃO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Eliane T. A. Campello (FURG)

### O texto: fontes

Em pesquisa realizada no periódico riograndino *Corimbo*<sup>1</sup> (lá pelos idos dos anos 2000), deparei-me com a edição de 31 de julho de 1918, que noticia a presença da escritora Júlia Lopes de Almeida, na cidade de Bagé, do estado do Rio Grande do Sul, ocorrida em 13 e 14 de julho do mesmo ano. Essa notícia constitui-se, para mim, na fonte primeira da existência de uma palestra intitulada “A mulher e a arte”, conforme se lê em:

[...] Domingo, 14, a beletrista patricia, depois de visitar as igrejas, etc, etc, fez à tarde a sua esplêndida conferência *A Mulher e a Arte*, tendo uma vultuosa assistência, e sendo aplaudida com vivo calor (p. 3, 1ª. col.).

Depois de várias buscas pelo texto citado, somente em 2006, é que finalmente encontrei-me com o mesmo, ou melhor, ele me encontrou, pois chegou em minhas mãos como um presente gentilmente me dado por Rosane Salomoni. Durante a execução de seu projeto<sup>2</sup>, Rosane, já alertada por meu interesse neste texto, vasculhou o acervo “Lopes de Almeida”, e lá descobre as 16 páginas de papel ofício, datilografadas e corrigidas aqui e ali pela pena da autora, com o título de “A Mulher e a Arte”, porém sem indicação alguma de data ou lugar de publicação ou apresentação<sup>3</sup>.

Por indícios que o texto fornece, no entanto, verifiquei que, se esta foi a conferência proferida em 1918, o texto foi atualizado pela autora, para ser apresentado em outra ocasião, talvez, pois a referência explícita (em duas passagens: p. 1 e p. 2) à Grazia Deledda não poderia estar aí. Deledda recebeu o prêmio Nobel de Literatura em 1926, apenas.

Contudo, ao que parece, esta é a única cópia existente de um texto intitulado “A Mulher e a Arte”. Além disso, as demais referências ao mesmo, avançam muito pouco além do título, como é o caso do ensaio de Cátia Toledo Mendonça (2003, p. 280)<sup>4</sup>, que indica a data de 1910 e da “Resenha da pesquisa realizada no acervo da romancista no Rio de Janeiro”, por Rosane Salomoni (2007, p. 33), que informa ter sido a palestra “lida no Instituto de Música”<sup>5</sup>. Ambas as publicações, entretanto, não apresentam fontes, nem incluem detalhes. Infelizmente, nem mesmo em seu livro, *Jornadas no meu país*, em que a autora dedica o capítulo XXXV (1920, p. 231-242) à narrativa de sua passagem por Bagé, faz menção à conferência, embora por outras indicações do texto, é possível afirmar que a notícia do periódico e a descrição do livro tratam do mesmo fato, pois nas duas informações fica-se sabendo que a escritora ficou hospedada na residência do Dr. Milton da Cruz.

### O texto: assuntos

Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) alcançou sucesso no Brasil e no exterior, tendo sido homenageada em Portugal, França, Argentina e Uruguai. A obra prolífica da autora inclui contos, ensaios, poemas, dramas, romances e palestras ou conferências. Devido à celebridade alcançada pela autora, Júlia era seguidamente convidada para proferir conferências, seja no Rio de Janeiro ou durante suas inúmeras viagens, no país

ou fora dele, acerca de assuntos relevantes de seu tempo, como este que trata da relação entre a mulher e a arte.

A autora apresenta suas idéias acerca da mulher-artista entremeada de exemplos ao evocar nomes, especialmente do século XIX e anteriores, períodos da história marcados por enormes dificuldades para a mulher que pretendia realizar-se no âmbito da arte. A afirmativa de abertura da conferência — “Por mais imperiosa que seja a vocação das mulheres na arte quando a professam ficam quase sempre em meio do caminho” (p. 1) —, dá o tom da conferência e indica os meandros dos raciocínios que a autora vai perseguir. Entre as razões arroladas para que assim seja estão o “excesso da emotividade da mulher”, “as contingências físicas do seu organismo, o sentimento perturbador da maternidade, cujos instintos se anunciam nela desde criança, e, mais do que tudo, a sua falta de instrução e de liberdade”. Escritora e educadora perspicaz, ela não poderia deixar de sublinhar a relevância da educação para a mulher de seu tempo como o meio mais curto para que, livre das imposições sociais, a mulher viesse a realizar-se no espaço público. Todavia, à mulher, o acesso à educação, foi por longos séculos, negado. Por isso, a autora argumenta que “Para uma mulher conseguir em arte metade do que consegue um homem, de igual talento e de igual vontade, tem que depender o décuplo do esforço...” (p. 1). Coincidentemente, é o que vamos ler, em tempo posterior, talvez, em *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf, quando a escritora inglesa, fabula a criação de uma irmã para Shakespeare, Judith, que, abençoada pelo mesma genialidade dele, foge de Stratford para tentar a vida artística em Londres. Seu fim trágico faz jus aos registros da história oficial sobre a mulher-artista, tanto no século XVI de Woolf, quanto no XIX, de Júlia.

Parece mesmo que Júlia antecipa enredos de Woolf. Esse desnível entre homens e mulheres de talento é justificado por Júlia porque “o mundo preparou melhor a competência masculina”, “porque ele conta com maior simpatia das populações” e porque isso é uma “força”. Em outras palavras, ela trás ao debate uma questão de poder, que se materializa nas “desvantagens” da mulher na “ingrata luta” entre o chamamento da arte e as imposições sociais, que exigem dela o desempenho de papéis predeterminados. O embate entre arte *versus* vida, entre o sublime (a realização pela arte) e o profano (o cotidiano doméstico) torna-se aparente, quando a mulher precisa escolher seu caminho, não “por fantasia nem por vaidade, mas por um pendor irresistível da sua natureza”.

Ao examinar o assunto numa perspectiva histórica, Júlia relembra que acovardadas por essa hostilidade, poucas eram as mulheres que se dedicaram à Literatura e às outras artes, além de terem se utilizado de pseudônimos masculinos, a fim de conquistarem o público. No seu tempo, entretanto (ela usa o advérbio “Hoje”, para indicar a mudança temporal), um número “enorme” de mulheres — escultoras, pintoras, escritoras — já não são olhadas com desdém pelos homens e recebem o reconhecimento da sociedade. Não por serem “senhoras”, mas devido à sua obstinação e ao seu talento. Nem as academias, nem os governos puderam deixar de reconhecer tais qualidades nas mulheres escritoras. Por essa época, duas delas, Selma Lagerlof (1858-1940) e Grazia Deledda (1871-1936), já haviam recebido o Prêmio Nobel de Literatura: a primeira, em 1909 e a segunda, em 1926.

Nesse ponto da conferência, o refinamento irônico, para não dizer o toque humorístico de Júlia, empresta uma leveza ao texto, enquanto revela o seu dom de escritora. Refiro-me à forma como ela conceitua o talento:

É evidente que nem estas escritoras nem todas as outras que de algum modo tenham recebido manifestações de apreço, quer das academias quer dos governos dos seus respectivos países, como muitas da França condecoradas com a Legião de Honra, foram agraciadas pelo simples motivo de serem senhoras, mas porque não lhes puderam negar o que elas conquistaram à força de *talento, que não tem sexo, embora o mundo teime em vesti-lo de calças quando o quer adular! O das mulheres, como disse o poeta Castilho —, foi atirado para a roda dos enfeitados... mas da roda ou do cárcere, quando tenha nascido com o filão luminosos do sonho, ele desertará cedo ou tarde, torcendo grades ou arrancando fechaduras* (ênfase acrescentada, p. 2).

Para a autora, “Tudo se pode escravizar no mundo, menos o pensamento” (p. 2). Por essa razão, se a mulher possui o dom, sua genialidade, sem dúvida, em algum momento implodirá amarras e lhe trará visibilidade no mundo da arte. E, é assim que nomes “rutilantes” (p. 1) de muitas mulheres artistas tornaram-se conhecidos, enquanto “uma onda imensa de outros nomes significativos de merecimentos verdadeiros e de tenazes esforços [...] não chegaram nunca a atingir o zênite da arte [...]” (p.1). Ainda no primeiro parágrafo do texto, Júlia evoca Vigée-Lebrun (1755-1842), pintora francesa, Rose Bonheur (1822-1890), pintora francesa, que se vestia como homem, George Sand (1804-1876), pseudônimo da romancista francesa, Amandine Lucie Aurore Dupin, Madame Ackerman (1813-1890), a poetisa francesa que fez versos niilistas, Ada Negri (1870-1945), escritora italiana, membro da Academia, além das já citadas Grazia Deledda e Selma Lagerlof, ambas escritoras: a primeira, italiana e a segunda, sueca.

Para elucidar suas assertivas, Júlia passa a discorrer acerca de vidas de mulheres que se tornaram artista, bem sucedidas ou não, cuja experiência no campo da arte são modelos de devotamento, de resistência e de conquista. A autora elege nomes que considera símbolos do “desejo de realização de um ideal” (2). Aponta, nesse sentido, Maria Barshkirtseff (1858-1884), “russa, linda, rica e filha de pais nobres” (p.2), que desde os cinco anos já conquistava o aplauso dos convidados de seus pais, quando, instintivamente, “realizava um encantador esboço”, dos gestos de Isadora Duncan. Na adolescência, descobre-se cantora lírica, porém, como diz Júlia, sua “aspiração” faz “a pobre Maria delirar de gozo e de sofrimento” (p. 2). Quando está prestes a estreiar no teatro, um inverno frio a ensurdece e a faz perder a voz. Entretanto, “As lágrimas de desespero que chorou, não lhe apagaram a chama da inspiração, nem o seu amor cada vez mais absorvente pela arte” (p. 3). Maria dedica-se, então, à pintura. Estuda com afinco: “matricula-se numa escola de desenho e trabalha, e trabalha, e trabalha...” (p. 3). Quando começa a fazer sucesso, morre; aos vinte e dois anos: “o destino fechou-lhe rudemente a porta do templo no instante em que a viu pisar a pedra da soleira” (p. 3). O exemplo da Maria confirma que a genialidade está sujeita à dor das contingências.

São variados os aspectos em que a autora aborda e demonstram estar adiantada no seu tempo, como se dá quando se preocupa com a recepção da obra artística. Ela faz uma diferença entre a artista que compõe e a que interpreta. “A turba”, diz ela, “é preguiçosa, dir-se-ia que não sabe ir sozinha ao encontro da arte”, por isso, aprecia mais a intérprete do que “o maestro ou o escritor invisível” (p. 3). No entanto, o ponto fulcral da conferência situa-se na educação da mulher. Ela acredita que, e deu mostras disso em muitos outros trabalhos, é preciso aprimorar o sistema educacional a fim de que ocorra uma melhoria na capacitação feminina. Para emancipar-se e afirmar sua individualidade, é necessário educar-se. Quanto mais ela estudar e conhecer, mais

razões e confiança irá adquirir para fazer da arte uma profissão e enfrentar a sociedade e a concorrência no espaço público. A arte deixou de ser “uma prenda de salão”, por isso

... ela hoje encara o estudo com seriedade, chegou à compreensão de que arte não é aparato, não é brinquedo, não é luxo só para os momentos efêmeros da sociedade, mas outra coisa bem poderosa, bastante forte para encher uma existência inteira, consolá-la nos dias de amargura, fazê-la irradiar nos de felicidade (p. 3).

Logo a seguir, contudo, Júlia pondera: “Mesmo assim ainda não se olha com extremos de simpatia para a mulher artista de quem se acha sempre prudente desconfiar um pouco...” (p. 3). Porém, ela não se abate e, ao contrário, se diferencia de todas as outras mulheres, porque olha para o mundo com admiração e retira de coisas vãs ou insignificantes “um entusiasmo que a arrebata” (p. 3). É na arte que seu universo se organiza; porém, é também devido à arte que ela se torna incompreendida, “como filha de uma outra raça, à qual nada se deve perdoar” (p. 4). O público é implacável: julga-a constantemente. Mais do que isso: a teme. Mais do que à artista em geral, teme a escritora.

A escritora é tida como uma pessoa complicada e pedante, de linguagem “erriçada de termos preciosos e de citações eruditas” (p. 4). Por isso, é temida. Júlia, no entanto, resgata esta figura, na medida em que afirma que há muito as *bas-bleus* (tradução literal de *bluestockings*) já não se encontram na sociedade de seu tempo. Isso é pertinente à segunda metade do século XVIII, quando uma escritora reunia uma vez por semana em seus salões uma roda de amigos e amigas que partilhavam o mesmo gosto literário. Entre esses, distinguia-se o Sr. Stillingfleet, que só usava meias azuis, o que atestava sua extravagância e motivou aqueles que não eram convidados a nomearem as reuniões de *Círculo Bas-bleus*<sup>6</sup>, com sentido pejorativo. Júlia pergunta-se por que apenas as escritoras foram alvo de tal epigrama. E, filosofa: a mulher não será melhor ou pior devido à sua profissão. “A arte aperfeiçoa, não perverte ninguém” (p. 6), conclui ela. Para a mulher, especialmente, ser artista é uma compensação. Ela nos fala baseada em sua própria experiência de vida: deixou uma obra numerosa e invejável, escrita com uma mão, enquanto com a outra acalentava um dos seis filhos. Na passagem seguinte, Júlia presta seu testemunho:

A febre de produzir, de poder sucessivamente criar um filho da sua carne e um filho do seu sonho, fazer o homem e criar a ficção, desfraldando a bandeira da pátria duas vezes, no culto da família e no da arte, é uma sensação nobre e que oferece à consciência da mulher uma tranqüilidade perfeita (p. 6).

Eis a razão de ela não lamentar a perseguição às escritoras, embora para “viajar pelo país da arte” é preciso “coragem, uma fé inextinguível, uma vontade de ferro de caminhar, de caminhar com os olhos no seu ideal”, porque “os caminhos do ideal são infinitos...” (p. 6-7). Mais uma vez, de forma simples, porém acurada e até sedutora, Júlia consegue comover sua audiência, pressuponho, no afã de qualificar a profissão de escritora.

Júlia abre também a discussão acerca das atrizes de teatro, conjeturando sobre a beleza física feminina e aquela que lhe vem da alma, por força do gesto dramático. Ela as considera feias, pois “falta perfeição a esses perfis e linhas de estética rigorosa aos seus corpos”, embora, em compensação, elas tenham um “fulgor que as ilumina”. Isso

porque elas “só começam a ser verdadeiramente senhoras da sua arte quando a sua mocidade começa a desaparecer” (p. 7). É uma injustiça da natureza.

Da mesma forma, a autora enumera pontos e contrapontos entre a mulher que se dedica à ciência e a artista. A primeira é mais calma e inspira maior confiança, mas não menos sensível, enquanto que a segunda, a artista, é mais perturbadora, uma “espécie de interrogação viva que não renega, antes requinta as qualidades de seu sexo” (p. 7). Acresce a essas mais uma qualidade: a bondade, marca de George Sand — *la bonne dame* —, que respeitava “em cada indivíduo a humanidade” (p. 8) e, em consequência, tão bem soube retratar os humildes e os camponeses.

Júlia entremeia seu discurso com exclamações, novamente, sobre o talento e sua repercussão, positiva ou não na vida de artistas que se perpetuaram, como é o caso de Safo de Lesbos. A intenção da autora é a de refletir acerca do suicídio de mulheres intelectuais e as relações entre essas e a vitimização por amor. Nesse percurso, o do talento, ela relembra a vida de Madame Tencin (1681-1749), romancista francesa, que abandonou o filho nos degraus de uma catedral, da rainha Cristina da Suécia (1626-1689), que no século XVII, trocou o trono pela arte, de Carmen Sylva (1843-1916), pianista, organista, cantora, poeta e filósofa, que substituiu “o manto régio pela túnica de trabalho” (p. 9) e da rainha Vitória da Inglaterra (1819-1901), que, “quando se queria aproximar da verdade, fechava-se no seu gabinete a escrever livros” (p. 10). Seu texto ecoa a voz dessas mulheres e o que resulta é ousadia e transgressão, seja nas escolhas feitas por elas, seja nos estudos psicológicos de tais personalidades e a discussão sobre centro/marginalização da artista que Júlia provoca.

Um dos ângulos do pensamento de Júlia a respeito da repercussão da obra de arte, a literatura, mais precisamente, diz respeito à tentativa que ela descortina, em muitos romances, de correção de injustiças sociais. Nesse terreno, as referências mais impositivas são a da *Cabana do Pai Tomás*, em que Harriet Beecher Stowe (1811-1896), mostra como a mulher excede em crueldade ao homem com relação ao escravo e, por isso, clama por reparação e *Adam Bede*, um livro de combate, mas que desvela a fé de George Elliot (1819-1880) na humanidade.

Em contrapartida, o mesmo não acontece com a música, uma vez que poucas a ela se dedicam profissionalmente, embora, por tradição, em todos os tempos, tem sido uma das artes imposta às mulheres. Júlia mostra-se também preocupada com a situação social da mulher pobre, porém talentosa. Para essa, ela não vê possibilidade de sucesso. Juana Romani (1867-69-1923) é a exceção. Por um acaso feliz, foi encontrada, na rua, vestida de trapos, pelo escultor Falguiere (1831-1900), que lhe “copiou as formas numa das suas estátuas” (p. 12). Depois, serviu de modelo ao pintor Henner (1829-1905), para finalmente vir a descobrir-se ao mesmo tempo belíssima e com talento para a escultura.

De todas as formas de arte, a mulher só se iguala ao homem, no teatro, pondera Júlia, porque ele precisa dela. Ela, como resultado, expande-se e alcança posições elevadas, haja vista, as presenças inigualáveis da italiana Duse (1858-1924) e das francesas Réjane (1857-1920) e Sara Bernhardt (1844-1923).

Quanto a esta última, Júlia encontra um estilo próprio e pleno de fino humor para defini-la:

[...] ninguém igualou Sara Bernhardt, que já na idade em que nós outras murchas e moles não pedimos à vida senão um colchão fofo para os ossos e um alimento brando para a boca, trabalhava ainda e dizia com a mesma frescura de memória dos vinte anos longas tiradas dos escritores do seu país (p. 13)

A exceção aqui fica com o Japão que não admitia a presença feminina nos palcos, até que Sado Yaco impõe sua voz ao país e o revela “à Europa e conseguintemente a todo o Planeta” (p. 13). Sua atuação nos palcos europeus é mais patriótico, característico e nacional do que o Japão veiculado pelos soldados: “A guerra que a celebrizou não teve o mesmo poder de sugestão e poesia” (p. 13).

No palco, as individualidades e aptidões das atrizes são mais facilmente reveladas e o “acoroçoamento da turba”, para usar os termos da autora, “estimula o talento” (p. 14). Com a mulher de letras, entretanto, essa afirmativa não se confirma. São muitas as mulheres que sufocam e sacrificam o espírito criador, devido ao preconceito, ou ao pavor e ao medo de que os maridos deixassem de amá-las. Por outro lado, a própria autora contra-argumenta, há inúmeras mulheres que descobriram suas aptidões para a ciência ou para a arte, apenas porque tiveram a oportunidade de viver em laboratórios e gabinetes de sábios e foram por eles, pais e maridos, estimuladas a produzir. A descoberta de Madame Curie e as obras de Vigée Lebrun e de Rose Bonheur confirmam esta regra.

Ao aproximar-se do fim de sua conferência, Júlia reafirma a idéia de que a artista “não é uma desertora do Lar” (p. 15). Ao contrário, sua produção artística depende de seu recolhimento — “[d]o remanso da sua casa” (p. 15) —, onde os objetos familiares servirão de testemunho de sua amargura ou de seu entusiasmo. Novamente, há sinais de que Júlia precede a descoberta de Woolf, no que tange à necessidade de a mulher encontrar um quarto próprio.

Júlia surpreende mais uma vez, quando desmitologiza a figura de Penélope, conforme se percebe em:

Só por tecer e não fazer mais nada, transmitiu-nos a história o nome de Penélope, mulher de Ulisses, que a Odisséia tornou símbolo da fidelidade conjugal. Sem querer desprestigiar essa figura lendária tantas vezes evocada, como exemplo, penso que se essa senhora com o tempo de que dispunha e aquela paciência de que deu prova, destramando à noite o que tecera pela manhã, melhor perpetuaria a sua esperança se nessa trama procurasse reproduzir alguma idéia original e de longo desenvolvimento. Suavizaria assim com os enlevos da arte a sua viuvez temporária e teria criado alguma coisa... O contrário foi viver para trás (p. 15-16).

É na escritura, na pintura ou na escultura que a artista se realiza, pensa a autora. É preciso criar alguma coisa útil para si ou para os outros. Segundo Júlia em seus dias a mulher compreende isso perfeitamente, pois é capaz de ser prática, por um lado e por outro, de perceber a “essência desse perfume misterioso que anda no ar, a poesia, alma da arte!” (p. 16).

Júlia, nesta conferência, é por vezes bastante cerebrina na análise e na compreensão do lugar da artista na sociedade. Em outros momentos, porém, seu discurso atinge ápices que se assemelham a composições líricas e obtém efeitos que, ousado dizer, emocionam. É o que se pode ler em:

Tivesse eu poder e força evocativa para fazer deslizar diante dos vossos olhos sossegados a longuíssima procissão de mulheres artistas de todos os tempos! Iria buscá-las pela mão às lajes frias dos conventos, aos salões dourados dos palácios, ou às humildes cozinhas das aldeias, onde como a mulher de Thomas Carlyle<sup>7</sup>, faziam pão nas horas desertas e silenciosas da noite...Se entre elas há muitas figuras desinteressantes, quantas como essa

amorosa anêmona que se chamou Mariana Alcoforado<sup>8</sup> ou como a virgem do Carmel, St. Tereza<sup>9</sup>, a quem os papas concederam o título de doutor e cujos escritos a Academia Espanhola tem como os mais belos monumentos da língua castelhana, vos dariam um arrepio de comoção e de interesse! (p. 10-11).

É importante salientar, nessa passagem, a intenção da autora em prestar sua homenagem à mulher artista. Entretanto, mais contundente do que isso, é que ela deseja procurá-la tanto no silêncio de espaços fechados, distantes do coro e aplausos da multidão, para daí resgatá-la do anonimato, quanto em meio à aristocracia. Uma vez mais, a aproximação com Woolf se impõe. Assim como Júlia, Woolf crê que a artista é uma mulher comum. Ao finalizar *Um teto todo seu*, ela relembra novamente a irmã de Shakespeare — “uma poetisa que nunca escreveu uma palavra” — mas que “ainda vive. Ela vive em vocês e em mim, e em muitas outras mulheres que não estão aqui esta noite, porque estão lavando a louça e pondo os filhos para dormir” (2004, p. 123).

A recuperação desta conferência é de grande relevância para diversas áreas dos estudos literários. Sem dúvida, ela amplia as fronteiras historiográficas, em especial no que diz respeito à crítica literária feminista, pelos enfoques acerca da “mulher e da arte”<sup>10</sup> oferecidos pela autora. O discurso de Júlia apresenta uma tessitura complexa que atrai leitoras e leitores do século XXI. Como num palimpsesto, o texto mostra-se comprometido com uma análise sociológica de seu tempo, enquanto descortina e desvela uma história da mulher artista, em muitos casos, apagada dos registros oficiais. Filtrada pelo tecido superficial, esta tradição da mulher na arte é reconstituída, o que permite a redescoberta de experiências de vida caracterizadas pelo amálgama entre o doméstico e o estético. As múltiplas referências intertextuais, além de demonstrarem a vasta erudição da autora, são provocativas e questionadoras. Decifrá-las desperta a curiosidade e o interesse, pois constitui-se em um exercício de busca do inusitado que remete a tempos anteriores e posteriores à escritura do próprio texto.

Parece adequado transpor a percepção de Peggy Sharpe acerca da obra de Júlia, esposa/mãe e artista/escritora, para a sua contribuição, em particular, com “A mulher e a arte”. Por meio desta conferência, não é exagero afirmar que a autora

oferece-nos a possibilidade de preencher mais um vazio na história da literatura brasileira. Com uma releitura das múltiplas vozes femininas de sua obra, podemos concretizar uma investigação mais aprofundada da mulher como sujeito do seu próprio percurso e analisar com mais especificidade o que tem sido denominado pela história como “o feminino” (2004, p. 207).

“A mulher e a arte”, este documento que nos é legado por Júlia Lopes de Almeida há um século, soa ainda assustadoramente atual.

Referências:

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A mulher e a arte**. [mimeo, s/d].  
Júlia Lopes de Almeida. **Corimbo**. Rio Grande do Sul, nº 113, 31 jul. 1918. p. 1-3.  
SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. v. 2. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p. 188-238.  
WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. de Vera Rineiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

---

<sup>1</sup> O *Corimbo*, de propriedade de Revocata Heloísa de Mello (1862-1944) e Julieta de Melo Monteiro (1863-1928), circulou de 1883 a 1943, semanalmente (com algumas breves interrupções), na cidade do Rio Grande (RS).

<sup>2</sup> O projeto de Rosane intitula-se "Para a implementação do cânone literário brasileiro: inventário e resgate da produção romanesca da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida".

<sup>3</sup> Aproveito a oportunidade para agradecer a Rosane, pelo presente, e ao Sr. Cláudio Lopes de Almeida, neto de Dona Júlia e curador do acervo, pela autorização para publicar este texto.

<sup>4</sup> MENDONÇA, Cátia Toledo. Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. *Revista Letras*, Curitiba, n. 60, p. 275-296, jul./dez. 2003. Editora UFPR. p. 280, disponível no site <http://calvados.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/viewFile/2869/2351>, consultado em 15/08/2007.

<sup>5</sup> Rosane informa por e-mail que se refere ao Instituto de Música, do Rio de Janeiro.

<sup>6</sup> Participaram do *Bluestockings*: Frances Burney, Elizabeth Carter (1716-1806), Elizabeth Robinson Montagu (1720-1800), "Queen of the Blues", prima de Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762).

<sup>7</sup> Jane Baillie Welsh Carlyle (1801-1866), memorialista inglesa, é reconhecida pelo volume de cartas, especialmente as trocadas com o noivo e futuro marido Thomas Carlyle. Durante o período em que ele lhe fazia a corte mostrava-se muito amável, mas depois do casamento tornou-se irritadiço.

<sup>8</sup> Soror Mariana Alcoforado (1640-1723), nasceu e faleceu em Beja.

<sup>9</sup> Carmelita espanhola (1515-1582). Em 1567, fundou o convento de São José, em Ávila.

<sup>10</sup> O assunto é de particular importância para a minha pesquisa atual acerca do *Künstlerroman* de autoria feminina.