

A composição estética de *A intrusa*, de Júlia Lopes de Almeida: uma visão do conjunto

MARCELO MEDEIROS DA SILVA

Doutor em Letras e professor de Literatura na
Universidade Estadual da Paraíba – Campus VI –
Monteiro.

Resumo: Considerando-se que se deve, no estudo da obra literária, dar relevância maior à análise de sua composição, sem descurar da comparação com o mundo, tendo-se, entretanto, o cuidado de não priorizar uma em detrimento da outra (CANDIDO, 2002), procuraremos, neste trabalho, voltar nossas atenções para os componentes estruturais que dão forma ao romance *A intrusa* (1994), escrito por Júlia Lopes de Almeida, notável escritora brasileira oitocentista.

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

Resumen: Teniendo en cuenta que hay que darle el relieve más grande al análisis de su composición sin desechar la comparación con el mundo, y evitándose que el énfasis a uno de dichos aspectos soslaye la mirada al otro (CANDIDO, 2002), buscamos en este artículo volver nuestra mirada hacia los mecanismos estructurales que le asignan forma a la novela *A intrusa* [*La intrusa*] (1994), de Júlia Lopes de Almeida, destacada escritora brasileña decimonónica.

Palabras clave: Júlia Lopes de Almeida. *A intrusa*. Novela decimonónica

A intrusa, assim como boa parte dos romances do século XIX e início do século XX, apresenta um narrador **onisciente de terceira pessoa, apesar de no primeiro capítulo da obra termos a impressão de que ela inicia-se sem a presença de um narrador a conduzir as ações, como se a história narrasse a si própria, visto que somos postos, de imediato, diante da fala das personagens:**

- Que temporal!
- E um friozinho! Conhecem vocês nada mais **gostoso do que ouvir-se o barulho da chuva quando se está agasalhado?** Eu estou me regalando...
- Sempre o mesmo egoísta! Como estás em tua casa... mas... desalmado, lembra-te de nós! São quase horas de me ir recolhendo aos meus penates. E ali o padre Assunção, caso não fique pelo caminho, terá também que marchar um bom pedaço a pé. Ao Teles, esse o bonde leva-o até o quarto de dormir! Nasceu empelicado (ALMEIDA, 1994, p.03).

Com essa abertura em forma de diálogo, tem-se a impressão de que a trama romanesca irá se desenvolver à **revelia de um narrador, permitindo-se, assim, que o leitor tenha acesso apenas ao que as personagens falam ou fazem.** Todavia, embora, conforme Kayser (1976), no século XVIII, **tenham sido compostos romances completamente dialogados**, essa técnica, fenômeno típico de apresentação dramática, é dificilmente sustentável em textos longos. Em virtude disso, talvez, em lugar desse narrador em modo dramático, segue-se um narrador onisciente que, ainda no primeiro capítulo, emerge logo após o diálogo transcrito anteriormente:

Por essa feia noite de chuva, conversam em casa do advogado Argemiro Cláudio, no Cosme Velho, o seu grande amigo padre Assunção, o deputado Armindo Teles e o Adolfo Caldas, homem de quarenta anos, sem profissão determinada, mas muito bem aceito nas rodas políticas e literárias, que frequentava assiduamente. Tinham jantado tarde, fumavam agora na biblioteca de Argemiro, sentados à mesa do pôquer.

Menos por virtude que por começo, padre Assunção não quisera tomar parte no jogo e andava pela sala sacudindo o pano da batina a cada impulso das suas largas passadas. Era alto, magro anguloso, de uma cor pálida; e nas suas feições acentuadas, em que melhor condiria o sarcasmo, havia uma tal expressão de candura [...] (ALMEIDA, 1994, p.03).

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

Aliás, a relevância da existência da focalização ou do ponto de vista como componente estrutural está no fato de que, mediante o foco narrativo, é possível perceber “[...] as relações que o narrador mantém com o universo diegético e também com o narratário, o que equivale a dizer que representa um fator de primordial relevância na constituição do discurso narrativo” (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 319). Em *A intrusa*, é pelas palavras do narrador, pelos seus pensamentos e sensações que somos guiados e levados à descrição das personagens, dos ambientes e dos espaços ficcionais. Assim, tomando

como exemplo o mesmo trecho que consta na página anterior, o uso de adjetivos (feia, grande, largas, pálida, acentuadas), de sintagmas nominais ou preposicionados (homem de quarenta anos, sem profissão determinada), além da utilização da descrição de personagens (Era alto, magro anguloso, de uma cor pálida; e nas suas feições acentuadas, em que melhor condiria o sarcasmo, havia uma tal expressão de candura) ou ambientes, revelam-nos a existência de um narrador que se interpõe entre o narratário e a ação romanesca com mais liberdade, mais independência e mais autonomia, embora o faça de maneira neutra, abstendo-se de intervir na história, procurando exilar-se em absoluto da narrativa. Em outras palavras, em *A intrusa*, o narrador é marcado por uma presença discreta e, por meio do contar e do mostrar equilibrados, ele dá-nos a impressão de que a narrativa desenvolve-se por si própria.

Em *A intrusa*, a utilização de um narrador onisciente como expediente narrativo permite à sua escritora não só passear pela sociedade brasileira do final do século XIX e meados do século XX, como também pintar quadros de um Rio de Janeiro marcado pela necessidade imperiosa de civilizar-se, embora ainda apresentasse uma miríade de contrastes, frutos do antagonismo entre o que éramos e o que gostaríamos de ser. Nesse sentido, a exploração do espaço, a partir da óptica de um narrador de terceira pessoa, é bastante elucidativa em *A intrusa*, já que, recorrendo a essa modalidade de foco narrativo, a romancista fica muito mais livre para, dentro do espaço urbano, perscrutar os meandros da cidade do Rio de Janeiro, dos bairros aristocráticos, da gente fina fluminense, dos supercivilizados, ao mesmo tempo em que também pode ir delineando uma cartografia das áreas suburbanas, como aponta o excerto a seguir:

O trem dos subúrbios ia partir, quando Adolfo e Argemiro entraram na gare da Central. Adiante deles corria uma multidão pressurosa e atrapalhada, sobraçando embrulhos e arrastando crianças.

– Agora do jantar aqui é uma hora perigosa, Argemiro! E digam que o feijãozinho não tem prestígio!
Nesse instante sentiram-se empurrados. Eram umas senhoras que lhes tomavam a dianteira no assalto, muito nervosas, olhando para trás, a contar-se, com medo que não ficasse alguma extraviada.
– Isto é uma ignomínia. Obriga tua sogra a vir cá para baixo.
– Imagina se não lhe tenho pedido! Cada vez que vou ver minha filha é este horror! E perco um tempo! (ALMEIDA, 1994, p. 25).

Conforme é possível perceber no trecho acima, ao contrário de alguns escritores que superestimaram a modernização do Rio de Janeiro, ocorrida durante o limiar do século XX, e que, de acordo com Brito Broca (1960, p. 05), atribuíram, em suas crônicas, romances e contos, a essa cidade “[...] ambientes e tipos que aqui na realidade não existiram”, Júlia Lopes de Almeida, no romance em tela, vai, apesar de descrever os requintes de civilização, fazer também a descrição de um Rio de Janeiro completamente desglamourizado e marcado pela presença crescente de subúrbios:

O trem corria de estação em estação, com os seus guinchos ensurdecedores. Uma criança chorava no colo da mãe aflita; um grupo de rapazes amarelos e desdentados falava de eleições do Clube Riachuelo, ao pé de uma senhora de cabelos grisalhos, bem vestida, e que viajava só.
Lá fora a paisagem estendia-se larga, banhada de sol escaldante. Um véu fino de pó dourava a atmosfera. Laranjeiras pequenas, de grandes frutos dourados, alegravam aqui e acolá um ou outro ponto dos campos mal tratados, onde em gramados secos trilhas barrentas descreviam linhas tortuosas.
– Isto é desconsolador... – observou Argemiro, apontando para a extensa pradaria, onde em vários trechos se agrupavam casinhas feias.
– E este trem poderia rolar entre pomares cheirosos. O Brasil é a terra da flor esquisita e da fruta saborosa. De um lado e de outro

destas estradas, se tivéssemos camponeses e agricultores de bom gosto, veríamos, Argemiro, lindas orquídeas suspensas na galharia de árvores frutíferas. Olha bem para aquilo! É preciso não ter absolutamente gosto nem instinto, para se fazer uma cerca assim, de paus tortos, aqui no país do bambu. Do lindíssimo bambu! Ah! o japonês! que povo feliz e aproveitador... Vou lembrar ao Barreto instalarmos aqui uma colônia de japoneses, com a condição de fazerem eles mesmos as suas casas e trazerem muitas musmés bonitas... (ALMEIDA, 1994, p. 27).

Em *A intrusa*, a construção espacial sinaliza, portanto, para as mudanças por que vinha passando a cidade do Rio de Janeiro, representando, assim, os ares de modernidade que sopravam em direção do Brasil, os quais não só estavam modificando a geografia da cidade, com o alargamento e a urbanização de ruas e avenidas, como também estavam trazendo novos hábitos, redesenhando a vida social e cultural fluminense. Mesmo assim, a escritora não fica circunscrita a representar um Rio de Janeiro marcado pela opulência. Em muitos momentos de *A intrusa*, é uma cidade muito pouco maravilhosa que Júlia Lopes de Almeida cartografa. Na esteira dos ficcionistas oitocentistas, ela registra as paisagens da então capital da República sob os mais diversos ângulos: das ruas centrais e do comércio elegante aos arrabaldes cheios de cortiços e pobreza, passando também por espaços recortados da cidade, como os colégios internos semelhantes a *Oateneu*, de Raul Pompeia.

Entretanto, em *A intrusa*, não são descritas apenas as mazelas sociais. Como a metaforizar os contrastes presentes na cidade do Rio de Janeiro finissecular, temos também a descrição de outro espaço: o das chácaras e jardins que marcavam uma etapa entre o campo e a vida cada vez mais dominadora das cidades. Nesse outro espaço, vivem os barões do Cerro Alegre, sob cujos cuidados estava Maria da Glória, filha de Argemiro. Devemos, porém, frisar que o fato de o barão e a baronesa morarem

em uma chácara, distante da cidade, não é algo que possa passar despercebido. Representantes de um antigo regime político, o Império, não caberia a eles outro espaço senão a parte campesina da cidade onde, “à sombra das suas mangueiras”, vivendo em um velho palacete, o barão podia sentir-se mais longe da República, e a baronesa podia manter o prestígio de outrora:

– Minha sogra tem razão; ela vive como uma abadessa de convento rico; tem um prestígio por toda aquela redondeza que nem calculas... Muito boa, muito esmoler, é o centro de uma população de pobres e de famílias que, se não dependem dela materialmente, acostumaram-se à sua tutela moral e não a dispensam (ALMEIDA, 1994, p. 25).

Ainda com relação à espacialidade, cumpre registrarmos as palavras de Ronaldo Menegaz (1994), impressas nas orelhas da terceira edição de *A intrusa*. De acordo com ele, Júlia Lopes de Almeida cria, no referido romance, um Rio de Janeiro com tintas europeias e de caráter primeiro mundista. Como exemplo disso, citemos o trabalho de descrição da competição de regatas realizada na praia do Botafogo:

A praia do botafogo regorgitava; era dia de regatas. Por todo o cais o povo apinhado olhava para o mar coalhado de barcas, palpitante de luz. Nas arquibancadas, à beira de água, as toaletes claras das moças despertavam a ideia de grandes flores variegadas, desabrochadas ao sol, e, na rua, carros e bondes arrastavam-se cheios, vagarosos, por entre a multidão. Mas a beleza era o mar, cuja superfície apenas enrugada de um azul violento, toda se paletava de escaminhas de ouro. Andavam pelo terceiro páreo. Baleeiras velozes, bem remadas, demandavam-se balouçar pela água, molemente, enquanto espalmavam as asas tranquilamente.

[...]

Os nomes dos clubes andavam no ar, como as gaivotas. Afinal, um deles ganhou o páreo.

Rompeu a música e a baleeira vitoriosa veio receber as saudações, que rebentavam em palmas por todo o cais, como uma onda.

[...]

À roda comentavam o páreo. Havia descontentes; moças indignadas, outras quase chorosas, rapazes amuados. Tinham perdido. Mas outros e outras gesticulavam com alegria por aquele triunfo, que dava mais uma medalha ao clube da sua simpatia. Falava-se alto nas arquibancadas. Os sons da banda de marinheiros no *Toureiro da Carmen* não permitiam segredos.

Em toda a linha do cais os guarda-sóis de cores diferentes, lembravam uma vegetação movediça de cogumelos fantásticos, desde os pequeninos, das crianças que assistiam à festa sentadas no paredão, com o olhar estúpido para o quadro policromo, até os grandes, protetores de velhos prudentes e amigos da sombra.

Corria uma aragem forte. Agitavam-se no ar os galhardetes vistosos e as bambinelas do pavilhão central, como a acenar a toda a gente que fosse para ali, gozar aquele quadro.

[...]

Voavam as flâmulas e os galhardetes; outra baleeira veio passear o seu triunfo, beirando o cais, onde a multidão estrondeava em palmas.

Na lindeza do céu, de um azul carregado e límpido, ressaltavam as cores maravilhosamente. Os perfis dos morros, rochosos uns, verdejantes outros, destacavam-se em todas as suas linhas, com surpreendentes minúcias. Nas arquibancadas as linhas das mulheres eram como orlas de flores de matiz viçoso que as ondas tivessem deposto na terra maravilhada (ALMEIDA, 1994, p.159; 160-162).

Ainda consoante Ronaldo Menegaz (1994), na descrição da regata, Júlia Lopes de Almeida, empregando um “todo colorido luminoso” e descrevendo “o movimento dos participantes e assistentes, apresentados em seus diferentes planos”, consegue recriar “[...] um quadro daqueles pintores expressionistas que costumavam fixar momentos de lazer”, um quadro que desperta no habitante

atual saudades de “[...] alguma coisa que ele aqui nunca viveu”. Nesse ponto, torna-se importante acrescentarmos, na esteira de Aguiar e Silva (1979), que a descrição, recurso bastante utilizado por Júlia Lopes de Almeida, não só se apresenta, na sintagmática narrativa, como uma pausa ou uma síncope, mas também como um elemento de que se vale a romancista para figurar o espaço em que ocorre a diegese¹ e para veicular informações sobre as personagens e objetos do universo narrativo, contribuindo, assim, para tornar verossímil aquilo que foi descrito, para enraizar o real na diegese.

¹ Por *diegese*, entendamos “[...] o universo espacial-temporal no qual se desenrola a história”, ou seja, “[...] o universo do significado, o ‘mundo possível’ que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história”. Esta diz respeito “à realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens)” e que constitui o significado ou conteúdo narrativo (REIS e LOPES, 1988, p. 26-27; 49).

A ideia de construção de uma identidade nacional, mediante a literatura, é uma das marcas mais singulares do romance brasileiro desde a época do Romantismo, o qual foi responsável pela criação de paisagens brasileiras: cidade e campo, litoral e interior, norte-sul-leste-oeste. De Alencar a Jorge Amado, a paisagem brasileira tornou-se um elemento constitutivo da ficção brasileira. A preocupação com a representação de paisagens brasileiras atendia aos anseios do projeto, desencadeado no século XIX, de construção de uma identidade nacional (LAJOLO, 2004). Os intelectuais brasileiros – e talvez este seja um traço comum a todos os intelectuais latino-americanos – se atribuíram a missão de construir e organizar a nação. Nesse período, essa missão se traduzia no trabalho de documentar e descrever a natureza, os hábitos e os costumes das regiões. O melhor exemplo desse projeto é a obra de José de Alencar, a qual buscava abarcar a totalidade e a diversidade da sociedade e das manifestações culturais brasileiras, e na qual encontramos representadas e documentadas as regiões, e descritos os hábitos e costumes do sertanejo e do gaúcho, do mundo urbano e do mundo rural. No projeto de construção de uma identidade nacional, o abasileiramento da paisagem foi uma das estratégias de que mais se valeram nossos ficcionistas.

Sob o aspecto do abasileiramento da paisagem, Júlia Lopes de Almeida está dialogando com uma

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

Voltando aos elementos estruturais constituintes do referido romance, o enredo de *A intrusa* é simples. Argemiro, advogado, enviudara e, em virtude disso, deixara sua única filha, Maria da Glória, com os seus sogros, os barões de Cerro Alegre. Contudo, querendo ter a filha mais perto de si e preocupado com a formação dela, já que, distante da cidade e sob a tutela dos avós, ela estava se tornando uma “selvagenzinha”, Argemiro resolve contratar uma governanta que não só pudesse servir de preceptora de Maria da Glória como também colocar em ordem a sua casa, até então entregue aos desmandos e desmazelos de Feliciano, ex-escravo e cria da baronesa.

Apesar de alguns amigos tentarem demovê-lo da ideia, argumentando que a presença de uma mulher em casa poderia colocar a sua reputação em risco e, portanto, ele estaria chamando o perigo para dentro do seu lar, Argemiro mantém-se irresoluto, contra-argumentando que “[...] uma casa sem mulher [...] é um túmulo com janelas: toda a vida está lá fora” (ALMEIDA, 1994, p. 03). Por isso, justificava-se:

– Preciso de uma mulher em casa, que não seja boçal como uma criada, mas que não tenha pretensões a outra coisa. Saberei indicar-lhe o seu lugar. Nem quero vê-la, mas sentir-lhe apenas a influência na casa. É a minha primeira condição.

[...]

Quero uma mulher que tenha boa vista, bom olfato e bom gosto. São as qualidades que eu exijo, por essenciais, numa boa dona de casa. Quero uma moça educada (ALMEIDA, 1994, p. 10-11).

Possuindo as qualidades necessárias para ocupar o lugar vazio na casa de Argemiro, Alice Galba, posto que vista como “uma mulher mercenária, uma alugada, pouco mais do que uma criada” (ALMEIDA, 1994, p. 35), vai, pouco a pouco, promover visíveis mudanças no lar de Argemiro. Se este, antes da chegada da governanta, podia ser descrito como uma “ode do desperdício”; com a presença dela, vai sendo transformado. Para Argemiro,

A verdade, que ele sentia, que o penetrava por todos os poros, era que a sua casa nunca lhe soubera tão bem. Havia um conforto novo, um aroma de malva ou de pomar florido, melhor luz, melhor ar, por aqueles compartimentos que o Feliciano, quando sozinho, enchia do cheiro dos cigarros e dos charutos (ALMEIDA, 1994, p. 61).

E as alterações não ocorrem apenas no âmbito material, do conforto no lar. No plano afetivo, também se fazem notar algumas transformações. Desde a chegada de Alice Galba à casa de Argemiro, ele pôde, todos os sábados, desfrutar da companhia da filha:

Num belo sábado, o Barão do Cerro Alegre trouxe a neta à cidade e foi depô-la no escritório do pai, que a esperava, já impaciente.

[...]

Maria da Glória agarrou-se ao pai, atordoada com o burburinho do povo com que ia esbarrando [...]. Queria ver tudo, retinha Argemiro em frente das vitrines, embarafustava pelas lojas; e como via em exposição muitas coisas que não tivera nunca, exigia-as do pai, que, dócil como a cera mole, ia comprando tudo, sentindo-se ainda feliz por satisfazer assim a sua Maria, só dele, nesse sábado bendito.

[...]

– Seja boa e é o que se quer... precisas tratá-la [a Alice] com delicadeza e amizade; ouviste? É graças a ela que te tenho hoje aqui... [...] Ora, minha Glória! Tomara já ver-te moça e tomando conta definitivamente disto tudo, para ter-te sempre aqui... sempre!

[...]

Argemiro não cessava de olhar para a filha, num embevecimento de noivo, muito solícito em servi-la, provocando-lhe as expansões, com uma alegria de moço (ALMEIDA, 1994, p. 37; 39-40).

Entretanto, a princípio, são as mudanças no interior de sua casa, revestida, agora, de outra atmosfera mais agradável, que fazem com que Argemiro passe a admirar Alice:

Desde que esta mulher entrou em minha casa eu sou outro homem, muito mais tranquilo e muito mais feliz. Nunca a vejo, mas sinto-a; a sua alma de moça como que enche estas salas vazias de juventude e de alegria. Sozinho com os criados, eu abandonava-me. Ia às vezes para o almoço de chambre e de chinelos; passava pelo jardim sem olhar para os canteiros; e, no escrúpulo de alterar as coisas da antiga ordem em que as dispusera minha mulher, deixava-as envelhecer monotonamente, sem uma reforma que as alegrasse. Eu estava mofado, tinha bolor na alma. [...]

A pouco e pouco as coisas mudas que me rodeavam, e que só sugeriam ideias saudosas e melancólicas, foram se despedindo desse aspecto doentio e talvez tolo e animando-se em novos polimentos ou cores risonhas, que me davam saúde. Cadeiras velhas, esgarçadas no estofado, atiradas para uma alcova do porão, subiram lustradas e estofadas de novo para os cantos desguarnecidos das salas, onde o conforto é muito maior do que foi sempre! [...] (ALMEIDA, 1994, p. 108-109).

Se Argemiro está contente por sua vida ter se tornado agradável, fácil e boa, a presença de Alice passou a desagradar à baronesa, sua sogra, e a Feliciano,

empregado de confiança da família, que deixou de ter o controle sobre as lides e os gastos domésticos, função da qual tirava bastante proveito:

Desde que aquela senhora entrou lá em casa, não fui mais senhor de arrumar uma camisa do patrão nas gavetas, nem de mexer nos seus papéis. Eu tenho de levar o tabuleiro da roupa para perto da cômoda e ela é quem ajeita tudo. Outro dia pareceu-me, não afirmo, vê-la pôr um raminho verde embaixo das camisas de meia... a senhora sabe que há certas artes de feitiçaria que só o diabo as entende... ela depois fecha tudo a chave... Quem poderá livrar o patrão? (ALMEIDA, 1994, p. 91).

Na fala de Feliciano, podemos perceber não só que ele não se apresenta como um escravo, mas como alguém que desfrutava de regalias dentro da casa de Argemiro, antes da chegada de Alice; mas também como personagem que, “[...] revoltado contra a natureza que o fizera negro, (detestando) o branco com o ódio da inveja, que é o mais perene” (ALMEIDA, 1994, p.115), atua como uma espécie de “demônio familiar”, já que, demasiado imiscuído nas intimidades domésticas, é responsável pelos gastos vultosos na casa de Argemiro e pela criação de intrigas contra Alice, as quais, depois, se revelam falsas. A baronesa, por sua vez, arvorando-se do direito de preservar a memória e o lugar da filha morta, cujo retrato já estava muito desbotado e esvaindo-se, via em Alice a figura de uma usurpadora:

- Os retratos de tua mãe ainda estão nos mesmos lugares?
- Estão... um em cima do piano... outro no escritório... outro no quarto de papai...
- [...]
- Minha pobre filha!
- O do quarto de papai está ficando branco...
- Até desaparecer! É que a imagem de Maria está sumindo ao mesmo tempo da memória e do papel!
- disse a baronesa abafando um suspiro.

[...]

– Está tudo acabado! Venceu e domina a todos. Glória, a filha da minha filha, talvez já ame à outra mais do que a mim!... Tem trabalhado, a maldita... e não há quem defenda a minha pobre Maria! Nem o Assunção... ninguém!...

[...]

Maria morreu sorrindo, com os dedos embaraçados nos cabelos do esposo... Não falara na filha... não olhara para a mãe. Fora toda dele [Argemiro]... e ele repelia aquela imagem angelical, para substituí-la pela de uma mercenária! Aquela amaldiçoada.

Como expulsá-la dali! Não estaria perdendo muito tempo?... (ALMEIDA, 1994, p. 122-123).

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

Embora pouca coisa se saiba sobre a sua vida e o que dela é apresentado advenha dos juízos descontraídos das outras personagens, Alice Galba constitui a personagem principal de toda a trama do romance escrito por Júlia Lopes de Almeida, já que, mesmo invisível, é ela que move a história e as demais personagens. Por isso, em um romance como *A intrusa*, a análise de personagem, sobretudo a da protagonista, precede as outras categorias, embora o espaço e o narrador possam ser também categorias priorizadas.

Em *A intrusa*, a protagonista não é apenas central e decisiva para a compreensão das visões coexistentes na obra. A construção da protagonista representa o acabamento formal mais bem realizado do romance. Isso faz com que, em uma classificação tipológica do romance, como a proposta por Kayser (1976), segundo a qual, considerando-se o tratamento dado ao evento, à personagem ou ao espaço, teríamos, respectivamente, três gêneros de romance: o de ação, o de personagem e o de espaço, *A intrusa* insira-se em uma tradição romanesca bastante pródiga em nossa literatura: a de romances de personagem.

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

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

fornecidas pela narração, pelas descrições e pelo diálogo, o perfil das personagens que transitam pela intriga e sinalizam o mundo que ela quer representar. A presença de um narrador onisciente permite que se simule “[...] um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que vivem” (BRAIT, 1990, p. 56).

Sendo o narrador, portanto, um dos elementos a partir do qual é possível caracterizar a personagem, é ele que se encarrega de nos apresentar, primeiramente, Alice Galba, a qual é descrita como uma moça que “[...] desceu para a rua, com ar vexado” e vestia um vestido de lã preta e calçava umas “botinas esfoladas, tortas no calcanhar”, indícios de sua condição humilde e carente. Para Argemiro, a impressão que Alice lhe causou foi a de ser ela “[...] uma figura meio encolhida, que lhe pareceu ter um ombro mais alto que o outro e cujas feições [Argemiro] não viu, porque vinham cobertas com um véu bordado [...]” (ALMEIDA, 1994, p. 13).

Sendo plana, assim como as demais personagens do romance em análise, Alice Galba é construída, sobretudo, a partir das descrições do narrador e de outras personagens:

‘Decididamente, esta rapariga não é uma rapariga vulgar’ – pensava de si para si Assunção, olhando para a moça. Havia no seu vestido pobre, de lã barata, uma elegância reservada e distinta. O cabelo, sem frisados, de um castanho escuro, desnudava-lhe a testa clara, enrolando-se num penteado de uma graça discreta. As mãos bem tratadas, longas e pálidas, traçavam os gestos com firmeza de quem conhece o seu valor; e a sua voz, um pouco grave, tinha a doçura de uma queixa disfarçada. As feições vulgares não lhe ofereciam nenhum traço característico, e o padre Assunção impôs-se penitências, para castigar sua vaidade, presumindo que na curta convivência de duas horas, pudesse conhecer bem uma mulher! Começava a ter medo de simpatizar com esta, e que esse sentimento lhe tolhesse mais tarde ações

imprescindíveis para a salvação do amigo e de Maria... (ALMEIDA. 1994, p. 46).

No fragmento acima, podemos visualizar a figura da protagonista do romance de Júlia Lopes de Almeida. A visualização, oferecida pelo olhar do padre Assunção, amigo de Argemiro, reitera o caráter ilibado da governanta, afirmando não ser ela uma “rapariga vulgar”, ao mesmo tempo em que descreve minuciosamente os aspectos físicos e os trajes dela, o que não só acentua os traços de humildade, de probidade e de pobreza de Alice Galba como também faz com que ela, desprovida de voz, porque invisível, ganhe forma e existência a partir de um meticuloso trabalho de descrição a partir da linguagem. Alice acaba sendo uma construção discursiva elaborada pelas outras personagens, de forma que, para Argemiro, “[...] ela [...] não é uma mulher, mas uma alma. Não a vejo, não lhe toco, a sua imagem material é-me tão indiferente como um pedaço de pau ou uma pedra”. Mesmo assim, ele contentava-se com “[...] a sua representação, neste aroma, peculiar dela e que erra sutilmente por toda a minha casa [...]” (ALMEIDA, 1994, p. 142).

Embora seja vista apenas como uma sombra, “[...] uma mulher singular que se sujeitava ao papel de governanta da casa de um viúvo só”, Alice Galba, “sempre bem arranjadinha nos seus vestidos surrados, sempre sorridente e sempre simples”, torna-se uma *persona non grata* para outra personagem, além da baronesa e do negro Feliciano – a Pedrosa. Para esta, Alice representa um empecilho ao desejo de casar a filha com Argemiro. Ardilosa, a Pedrosa esmerava-se na conquista do advogado viúvo, ao mesmo tempo em que procurava tornar a filha, recentemente saída de um colégio interno, mais perspicaz. A Pedrosa representa, portanto, um outro perfil de mulher que, sendo “atilada e corajosa”, palavras da própria personagem, vale-se mais da inteligência do que da sedução, a partir de certos predicados femininos, para atingir os seus objetivos, conforme ela mesma diz em conversa com a filha:

[...]

– Tontinha! Só pelos merecimentos, sem um pouco de manha, ninguém faz nada neste mundo!...

[...]

– [...] Quando me casei, teu pai não passava de um advogado pobre... Quem o lançou na política? Fui eu. Quem trabalhou para a sua eleição de deputado e que maior número de votos alcançou? Fui eu. Quem o levou pela primeira vez ao paço de Suas Majestades? Fui eu [...]. Quem o fez ministro agora? Eu. Eu sempre, servindo-me destas estratégias, aproveitando todas as ocasiões e todas as simpatias, obsequiando um dia para insinuar no outro uma proteção que parecesse vir espontaneamente, realçando os méritos de teu pai, quer de espírito quer de coração, seguindo-o como um cão de caça segue o caçador, através de todos os perigos, corajosamente.

[...]

– Ah! eu não havia de ser tola que me cassasse com insignificante. Casei por amor, mas também por ver em teu pai um homem de altas tendências. As mulheres são mais ambiciosas e mais ativas. Homem que casar com mulher acomodada, está perdido. É outra máxima das minhas. Toma nota (ALMEIDA, 1994, p. 78-79).

Para a Pedrosa, o casamento assume, portanto, importância capital, porque ele é um meio de enriquecimento, sendo conduzido muito mais por interesses financeiros do que afetivos. Graças ao fato de se casar com um homem de “altas tendências”, a Pedrosa pôde obter *status* social não só para si como para o próprio marido, um simples advogado em início de carreira. O casamento serviu para ela, ironicamente chamada pelo narrador de “a ministra”, em uma inversão de papéis com o seu marido que, de fato, era quem ocupava o cargo de ministro, não só constituir família como também criar uma área própria de atividade que lhe garantisse aceitação e ascensão social.

Júlia Lopes de Almeida, ao construir essa personagem, parodia o modelo de relação matrimonial

vigente à sua época, o qual conferia poder ao marido para ser o cabeça das decisões e da família. Todavia, no caso da Pedrosa, é ela quem está na posição de mando e detém, a partir de sua engenhosidade de mulher “atilada e corajosa”, o poder decisório no âmbito familiar, o que determina os sucessos do marido no espaço público e faz com que a Pedrosa possa ser vista como “uma espécie de homem de saias, para o contexto da época” (XAVIER, 1994, p. III).

A situação vivida pela Pedrosa, que procurava vingar-se do destino por tê-la feito nascer mulher, não era, porém, a de muitas outras mulheres. Ainda que o casamento lhe tenha sido a alternativa de ascensão social, mais fácil e possível na sociedade brasileira de então, ele vem acentuar a carência do poder político e econômico delas, já que as mulheres, casadas ou não, permaneciam à mercê do jugo masculino e eram obrigadas a se casarem para não ficarem desamparadas.

Escrevendo em uma época em que os interesses econômicos e os desejos de ascensão social determinavam os rumos do matrimônio, Júlia Lopes de Almeida, em *A intrusa*, vai inverter os extremos dessa relação, trazendo para o primeiro plano aspectos como a atração, não necessariamente sexual, e o afeto entre os futuros cônjuges. É por sentir-se atraída por um rapaz, durante o passeio à competição de regatas, que Sinhá, a filha da Pedrosa, contrariando os desejos da mãe, vai deixar-se envolver pelo lado romântico da ligação e casar-se por amor. Esse também será o destino de Argemiro que, sentindo afeto por Alice e tendo sido, aos poucos, seduzido pelos seus encantos morais, se casará com ela ao final da narrativa. Ao tornar presente o amor romântico, destituído de interesses econômicos, “[...] o romance ameniza (o) materialismo de transação matrimonial revelando, através dos pensamentos de Argemiro, seu envolvimento com aquela sensação prazerosa que uma casa bem administrada proporciona” (XAVIER, 1994, p. VI). O casamento, em *A intrusa*, desponta como marcado

por felicidades para ambos os cônjuges. É mais uma união emocional do que formal, sinalizando que o enlace entre Alice Galba e Argemiro será bastante venturoso:

Dois meses depois, numa linda manhã, os barões assistiram ao casamento de Argemiro e de Alice, feito por Assunção, testemunhado por Adolfo Caldas, Teles e d. Sofia.

A cerimônia foi simples e sem lágrimas (ALMEIDA, 1994, p. 193).

Representando as relações matrimoniais como movidas por interesses financeiros ou por desejos do coração, Júlia Lopes de Almeida, ao final de *A intrusa*, pende para a representação do casamento como concretizador do amor calcado na admiração recíproca, em uma atitude contrária à realidade negativa dos vínculos conjugais durante o século XIX e início do século XX, os quais eram contraídos a partir de manipulações ou interesses alheios à afeição dos noivos. Por essa época, o matrimônio era, portanto, visto como um contrato de natureza sócio-político-econômica feito, muitas vezes, à revelia das partes envolvidas e não pressupunha afinidades nem afetivas, tampouco sexuais. Porém, de acordo com Xavier (1998), com o advento da burguesia, emerge, dentre outras coisas, o conceito de amor conjugal e, neste caso, casa-se não mais por interesses políticos, econômicos e sociais, mas por demandas do coração. Nesse sentido, o enlace matrimonial constitui, dentro da diegese narrativa de *A intrusa*, uma forma lícita de ascensão e de reafirmação dos tradicionais papéis femininos de dona de casa, esposa e mãe, como podemos entrever, abaixo, no excerto de um diálogo entre Argemiro e sua sogra:

- Eu não compreendo... mamãe!
 - Argemiro! a minha convivência nesta casa com essa mulher provou-me que as minhas suspeitas tinham fundamento. Ela ama-o.
- Argemiro não conteve um movimento de surpresa:
- É impossível!

– Antes eu tinha a intuição disso; tive depois as provas, toda a certeza. Encontrei-a muitas vezes aqui, olhando para o seu retrato; vejo a ternura com que ela aperta nos braços sua filha, o desvelo exagerado com que trata tudo o que diz respeito à sua pessoa e como enrubesce ao pronunciar o seu nome. *Afirmo-lhe que o ama. Eu nunca me enganei* (ALMEIDA, 1994, p. 185).

Todavia, a baronesa, cuja descrição é bastante primorosa e dá “a medida do declínio de uma classe e de seu desespero diante da perda do poder” (XAVIER, 1994, p. III), antes de permitir que Argemiro case-se com a governanta, a sogra dele empreendeu um conjunto de ações contra Alice que, na opinião da própria baronesa, representava uma intrusa que veio não só tomar posse dos bens do advogado, como também fazê-lo esquecer que havia prometido à mulher, em seu leito de morte: jamais voltar a se casar. Em outras palavras, para tornar a promessa ainda acesa, a baronesa, com a ajuda de Feliciano, outro para quem a presença de Alice é indesejável, articulou um conjunto de manobras que “[...] não só a tornam mais vulnerável como anulam sua antiga dignidade; no afã de não perder o prestígio, ela causa pena e repulsa ao mesmo tempo” (XAVIER, 1994, p. V). Apesar das tentativas de encontrar em Alice um único senão – “[...] deve ter ao menos um defeitozinho, e olha que o da curiosidade é quase virtuoso” –, o que se encontra nela são apenas virtudes, conforme reconhece o próprio Argemiro:

[...] esta mulher é uma mulher educada, desenha, aí está esse lírio, que o prova; sabe música e escreve com firme caligrafia. Glória tem aqui uma excelente companheira e a minha casa uma alma inteligente, que lhe faltava desde a morte de Maria, que aliás não era tão prendada... [...] (ALMEIDA, 1994, p. 62).

As virtudes de Alice Galba serão confirmadas pelo padre Assunção, que, elemento importante na trama romanesca por ter sido imbuído da missão de

investigar a vida da governanta para ter a certeza de que ela era capaz não só de administrar a casa de Argemiro como também de cuidar da educação de Maria da Glória, lhe descobre o passado que, em nenhum momento, desabona o caráter dela:

– Esta moça, que toda a gente recebeu com certa malignidade, de que eu não fui isento, exerce o cargo de governanta desta casa para manter uma velha parálitica e um velho cego, verdadeiros cacos humanos, que ela visita todas as quartas-feiras piedosamente e de quem é o amparo. Filha única de um advogado brasileiro, Constantino Galba, e neta materna do General Vitalino Ortiz, logo que perdeu a mãe, foi mandada a educar num dos melhores colégios da França, onde viveu até que, por morte do pai, ficando quase reduzida à miséria, voltou ao Brasil. Aqui, por toda a família viu-se entre dois criados, uma velha que já fora ama do pai, e o marido, antigo camarada do avô. Bens, só tinha uma casinhola velha em que se acomodou com o casal dos derradeiros amigos. Encararam os três a vida com ânimo. O homem trabalhava ainda e viveram quase sete anos dos recursos desse trabalho e de outros, incertos, de d. Alice: costuras... pinturas... bordados... Afinal lá chegou um dia em que o velho teve de sair de cena. Cegou. Trabalha demais. Com o desgosto e outras fadigas da idade, fica-lhe a mulher parálitica; e eis a nossa d. Alice entre esses dois seres de redobrado peso. Redobrou também ela de atividade nos trabalhos manuais... propôs-se a dar lições... mas não lhe apareciam discípulos; os trabalhos, mal remunerados, não matavam a fome aos seus velhos... Foi por essa ocasião que apareceu no *Jornal do Comércio* um anúncio oferecendo um bom ordenado a uma senhora para governar a casa de um viúvo. Ela não hesitou. Os seus velhos teriam pão, ela um pouco mais de descanso... A filha do advogado, a neta do general, sujeitou-se a esse emprego para matar a fome aos seus criados.

[...]

– A pobreza apura os dotes naturais da criatura; ela trouxe para aqui a experiência do sacrifício...

Ouçam agora: quando leva o dinheiro para casa, o velho, zeloso, apalpa-lhe o pescoço, os pulsos, os dedos, a ver se ela tem joias... A velha acha tudo pouco! Ele prega-lhe moral... desconfia... a outra queixa-se de necessidades. Ela sossega a um, promete à outra e volta para os sarcasmos dessa situação e para as pircinhas do Feliciano (ALMEIDA, 1994, p. 187-188).

Digna de consideração e possuidora de “uma perfeição moral difícil de atingir”, Alice Galba, ao final da narrativa, consegue não só se livrar das desconfianças dos demais personagens e inocentar-se das intrigas tramadas por Feliciano e pela baronesa, como também se casar com Argemiro. E, assim, a narrativa encerra-se com sabor de *happy end*.

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

Referências

AGUIAR e SILVA, Victor Manuel. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A intrusa*. [1908]. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, 1994.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios).

BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7. ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1976.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MENEGAZ, Ronaldo. Orelhas da reedição de *A intrusa*. Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

RAGO, Margareth. Cultura feminina e tradição literária no Brasil (1900 – 1932). In: SWAIN, Tânia Navarro; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (orgs.). *Mulheres em ação*. práticas discursivas, práticas políticas. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: PUC-Minas, 2005, p. 195-216.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1988.

XAVIER, Elódia. A mulher no banco dos réus. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A intrusa*. [1908]. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 1994. (Coleção Raul Pompeia; v.3), p. III-VII.

_____. *Declínio do patriarcado* a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.

[Recebido em 30 de julho de 2012
e aceito para publicação em 08 de agosto de 2012]