

Representações da modernidade em *A Falência*, *Cruel Amor* e *A Isca*, de Júlia Lopes de Almeida

Representations of modernity in *A Falência*, *Cruel Amor* and *A Isca*, by Júlia Lopes de Almeida

Rossana ROSSIGALI²⁹

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo estudar aspectos da modernidade em quatro textos da autora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): os romances *A falência* (1901) e *Cruel amor* (1908/1911) e as novelas *A isca* e *O dedo do velho*, pertencentes à obra *A isca* (1923). Tal análise é conduzida na perspectiva do entrecruzamento entre história e literatura, debruçando-se, majoritariamente, sobre a presença do cinema e do automóvel nos aludidos trabalhos, bem como sobre os fatores históricos que ensejaram as reformas urbanas na capital federal brasileira do início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Júlia Lopes de Almeida; História e Literatura.

ABSTRACT: The purpose of this work is to study aspects of modernity in four texts of the carioca author Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): the novels *A falência* (1901) and *Cruel amor* (1908/1911) and the novellas *A isca* and *O dedo do velho*, which belong to the book *A isca* (1923). Such analysis is conducted in the perspective of the interchange between History and Literature, considering, especially, the presence of the cinema and the automobile in these works, as well as the historical factors that originated the urban reforms in the Brazilian federal capital from the beginning of the twentieth century.

KEY WORDS: Modernity; Júlia Lopes de Almeida; History and Literature.

1. INTRODUÇÃO: A CIDADE MODERNA

De acordo com Maria da Glória Bordini, a cidade moderna tem sido objeto de estudo desde o século XVI. A autora identifica três momentos nas análises sobre o quadro histórico das teorias da cidade:

²⁹ Mestranda em Letras, Cultura e Regionalidade na Universidade de Caxias do Sul; Bolsista CAPES; E-mail: rossigali@yahoo.com.br.

o primeiro deles é [...] a proposição de formas utópicas, igualitárias, dirigidas por uma racionalidade humanista, derivadas de uma inconformidade com os padrões coetâneos das cidades existentes: poluídas, apinhadas, sem saneamento, regidas pelo poder e pela violência, sem sentido de vida em comum, tratando os trabalhadores como escória, que nem residência digna mereceriam. Num segundo momento, configura-se outro modo de pensar: trata-se de impor um traçado racional, progressista, limpo, sem, contudo, respeitar os anseios ou apegos dos cidadãos. Derrubam-se construções tradicionais, abrem-se ruas e avenidas retilíneas, busca-se a ordem e bem-estar na espacialização, nas linhas retas, nas áreas verdes, no saneamento [...]. Numa terceira etapa, mais pragmática, busca-se ajustar os desejos dos cidadãos ao planejamento, considerando histórias, ritos, identidades, integrando o fator cultural e identitário à estruturação urbana.” (BORDINI, 2012, p. 21).

As cidades literárias necessitam possuir espaços tanto no campo físico, como bairros e ruas, quanto no campo da ocupação humana, como habitações, indústrias e sedes governamentais. A organização desses espaços, que podem ser públicos ou privados, é o que irá fornecer à imagem da cidade literária suas características, as quais podem ser divididas em duas grandes espécies, a saber: a cidade realista, como a Paris de Balzac, e a cidade fantástica, como proposta por Italo Calvino.

No século XIX, em plena Revolução Industrial, eleva-se o número de moradores das cidades, atraídos pelos empregos nas fábricas, a despeito das péssimas condições de vida. Em Londres, por exemplo, os bairros operários convivem tanto com condições de moradia horríveis quanto com o problema da superpopulação. Outro fator que aumentou o contingente populacional foi a concentração das instituições públicas, com seus empregos burocráticos e enfadonhos, tão bem apreendidos pela literatura, que, igualmente, retratou assuntos recorrentes como os conflitos de classes, a decepção com as relações humanas e o isolamento na multidão. A multidão, aliás, configurou-se em um tema com o qual os escritores da época se comprometiam. Autores como Charles Baudelaire, Victor Hugo, Émile Zola, Charles Dickens, Edgar Allan Poe colocaram-se como observadores dos fatos ocorridos nas ruas, captando, portanto, a presença da multidão. Maria Stella Bresciani assinala que “o movimento de milhares de pessoas deslocando-se por entre o emaranhado de edifícios da grande cidade compõe uma representação estética da

sociedade. As populações de Londres e de Paris encontram-se com sua própria *modernidade* através dessa exteriorização: admiração e temor diante e algo extremamente novo.” (BRESCIANI, 1989, p. 8-9).

A respeito do termo “modernidade”, convém ainda trazer considerações de outros autores. Para Tom Gunning, por exemplo,

poder-se-ia argumentar que técnicas de circulação definem as transformações convergentes na tecnologia e na indústria que chamamos de modernidade. Por ‘modernidade’ refiro-me menos a um período histórico demarcado do que a uma mudança na experiência. Essa nova configuração da experiência foi formada por um grande número de fatores, que dependeram claramente da mudança na produção demarcada pela Revolução Industrial. Foi também, contudo, igualmente caracterizada pela transformação na vida diária criada pelo crescimento do capitalismo e pelos avanços técnicos: o crescimento do tráfego urbano, a distribuição das mercadorias produzidas em massa e sucessivas novas tecnologias de meios de transporte e comunicação. Embora o século XIX tenha testemunhado a conjunção principal dessas transformações na Europa e nos Estados Unidos, com uma crise aproximando-se na virada do século, a modernidade ainda não esgotou suas transformações e tem um ritmo distinto em diferentes áreas do globo. (GUNNING, 2004, p. 33).

Miriam Bratu Hansen, referindo-se a Marshall Berman, afirma que ele

endossa expressamente uma visão de modernidade baudelaireana, que chama de ‘modernismo nas ruas’, fazendo dela um programa político-cultural para o presente. Tal como proclamado por Berman: [...] a lembrança dos modernismos do século XIX pode nos dar a visão e a coragem para criar os modernismos do século XXI (HANSEN, 2004, p. 405).

E Berman ainda ressalta o “quanto de modernismo – Baudelaire, [...] Joyce [...] e outros – se nutriu da verdadeira perturbação das ruas modernas, transformando seus ruídos e dissonância em beleza e verdade. (BERMAN, 2007, p. 43).

Perry Anderson, ao analisar *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman, resume três termos importantes, quais sejam: “modernização”,

“modernismo” e “modernidade”. Para Anderson, entre a modernização e o modernismo “encontra-se o termo-médio chave – *modernidade* -, nem processo econômico nem visão cultural, mas a *experiência histórica*, que faz a mediação entre um e outro.” (ANDERSON, 1986, p. 3).

Continuando a discorrer sobre o aspecto estético da urbe, Bresciani assevera que

a experiência estética do *sublime* foi proporcionada, no campo da arquitetura, pelas máquinas, fábricas, lojas, armazéns, viadutos, usinas geradoras de gás, asilos de loucos, prisões, estações ferroviárias, túneis [...]; e, no plano da potencialidade transformadora e assustadora do homem, pelas multidões em movimento, pelo tráfego contínuo de veículos, pelos bairros operários e pelos canteiros de construção de grandes obras públicas. [...] Fascínio, espanto, temor e devoção: sentimentos solidários expressando o reconhecimento do poder assustador das máquinas, do dinheiro e da tecnologia” (BRESCIANI, 1984-1985, p. 42-43).

No século XX, os países periféricos foram paulatinamente tornando-se independentes das metrópoles, de quem, entretanto, copiam, geralmente, a concepção de cidade. No Brasil, reproduzem-se os modelos portugueses, propensos mais à política e ao comércio que à tecnologia e à indústria. Maria da Glória Bordini observa que há um contraste “entre um passado fixado nas atividades rurais e o ímpeto de modernização à medida que buscam igualar-se às metrópoles mais avançadas, de modo que a literatura das cidades nessa área do Terceiro Mundo acolhe tanto os problemas e traumas da modernidade urbana quanto o peso e preconceitos das sociedades tradicionais.” (BORDINI, 2012, p.24).

Destarte, é nessa perspectiva de integração entre história e literatura que serão conduzidas as observações acerca de alguns trabalhos de Júlia Lopes de Almeida, selecionados para este estudo. Antes, porém, é conveniente tecer breves considerações acerca da autora e de sua obra.

2. JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: REPRESENTAÇÕES DA MODERNIDADE

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida nasceu em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, cidade onde também faleceu, no dia 30 de maio de 1934. Sua produção espalhou-se por vários campos literários: romance, conto, poesia, ensaio, crônica, teatro.

A referida autora, que em vida foi muito festejada, hoje caiu em relativo esquecimento, salvaguardadas as pesquisas acadêmicas de que a ficcionista tem sido alvo. Em outras palavras, a citada romancista não integra o cânone literário brasileiro, o qual, além das mulheres, também exclui outras parcelas de escritores. No Brasil, as poucas mulheres que conseguiam publicar estavam confrontando as normas vigentes, que as circunscreviam ao âmbito privado. Desse modo, é difícil localizar uma mulher nos manuais de literatura e nas antologias mais renomadas antes dos anos 1940.

Assim, observa-se a relevância de se realizar um estudo acerca de uma autora que, incrivelmente, era aceita como parte integrante legítima da elite literária do Brasil. A despeito desse fato, como lembra Vanina Eisenhart (2006), a autora escrevia não apenas sobre a classe burguesa, porém também acerca dos pobres e marginalizados.

Peggy Sharpe destaca que “os críticos mais recentes observam que Júlia Lopes [...] desempenhou um papel progressista importante, especialmente no que diz respeito à educação feminina e às transformações do papel da mulher burguesa na mentalidade familista da Primeira República”. (SHARPE, 2004, p.188).

Cátia Toledo Mendonça assinala que, se por um lado a obra de Júlia Lopes de Almeida não foi revolucionária sob o ponto de vista estético, por outro apresentava, corajosamente, personagens femininas questionadoras - como Ruth, de *A Falência*, e Ada, de *Cruel Amor*, procurando discutir “a situação da mulher não só

na família, mas sua cidadania, sua possibilidade de ter voz e vez.” (MENDONÇA, 2003, p. 293).

Passa-se, a seguir, à análise de alguns aspectos da modernidade presentes nas obras *A falência*, *Cruel amor* e *A isca*.

A falência (1901) foi, primeiramente, um conto de *Traços e Iluminuras*, que depois foi ampliado para romance. A trama passa-se no Rio de Janeiro, então capital federal, nos anos que se seguiram à Proclamação da República, ou seja, em pleno Ciclo do Café.

O primeiro espaço a ser caracterizado é o dos armazéns da rua S. Bento, e particularmente o do novo rico Francisco Teodoro, que “tinha um belo ar de burguês satisfeito” (ALMEIDA, 1978, p. 4). Tratava-se de um imigrante português sem instrução formal, que fizera fortuna por méritos próprios. Pode-se estabelecer, neste ponto, um paralelo entre o romance e a trajetória de Francesco Matarazzo, cujo nome está indelevelmente vinculado à história da industrialização no Brasil.

Além de Francisco Teodoro, as personagens principais são: Camila (ou Mila, como também era conhecida), sua esposa; os filhos do casal: Mário, o primogênito – rapaz fútil e perdulário; Ruth, que estudava violino, e as gêmeas Raquel e Lia; o médico Gervásio Gomes; o capitão Rino, que é apaixonado por Camila, não sendo correspondido; a fiel criada Noca; as tias: a avarenta Itelvina e a carola Joana; Nina, a sobrinha de Mila, abandonada pelo pai e apaixonada pelo primo Mário, que a ignora; Catarina, a irmã do capitão Rino.

Temerariamente, o comerciante decide aceitar a opção de investimento proposta por Inocêncio Braga. Essa decisão redundará, posteriormente, na ruína financeira da família: é quando o patriarca descobre que Inocêncio é “um especulador sem escrúpulos...[...] um ladrão!” (ALMEIDA, 1978, p. 181).

Leonora de Luca (1999) esclarece que essa crise denominou-se “Encilhamento”. Trata-se da política econômica em vigor no começo da República, no governo provisório de Deodoro da Fonseca, destinada a contornar o problema da

falta de dinheiro em circulação no Brasil, e a incentivar a industrialização. No entanto, emitiu-se mais dinheiro do que o necessário, o que resultou na desvalorização do mil réis, e em um processo inflacionário, com a consequente quebra de empresas e falência de investidores.

Abalada irremediavelmente pela crise, a Casa Teodoro declara falência. Incapaz de suportar o que considera uma enorme vergonha, o patriarca comete suicídio, deixando a família à míngua. Por fim, o que salvará Mila e as outras será a pequena casa transferida para o nome de Nina, como presente de aniversário (único bem que restou do império de Francisco Teodoro), o trabalho de Noca como engomadeira e as aulas de violino que Ruth começa a ministrar. Cabe à Nina, então, em virtude da figura inicialmente apática de Mila, reger os esforços para a manutenção do lar.

Cruel amor foi publicado em folhetim no *Jornal do Commercio* em 1908, e em livro em 1911, tem como pano de fundo a atividade de várias canoas de pescadores no Rio de Janeiro, e o vínculo profissional que os une. Concomitantemente, conta a história do triângulo amoroso Marcos / Maria Adelaide / Flaviano, e também de Ada, garota que ajuda a mãe adotiva com as costuras que respondem por seu sustento, e que se divide entre as atenções do estudante Rui e de Eduardo Guedes, o Eduardinho, neto do senador Guidão, o qual lhe acena com a possibilidade de acesso a um mundo materialmente muito superior ao seu.

Esta obra denota várias transformações de caráter urbanístico. Neste ponto, convém tecer sucintas considerações acerca do fenômeno denominado urbanização. Michel Foucault destaca que, no século XVIII, acreditava-se que o ar influenciava diretamente o organismo - por exemplo, por meio da veiculação de miasmas. Tornava-se imprescindível, então, que ele, assim como a água, circulasse livremente nas cidades, de onde advém “a necessidade de abrir longas avenidas no espaço urbano, para manter o bom estado de saúde da população” (FOUCAULT, 1979, p. 90).

Nos anos 1870, Louis Pasteur desmistifica esses conceitos. Contudo, suas ideias não chegam a trazer mudanças significativas para os estratagemas de desodorização dos pobres. No Brasil, o projeto de desodorização das cidades, inspirado pelas teorias médicas francesas, adotou primeiramente medidas pontuais, as quais, posteriormente, se converteram em definitivas e sistemáticas.

A população do Rio de Janeiro crescia vertiginosamente, em parte como resultado da abolição da escravatura, em 1888, e da subsequente crise da economia cafeeira. O Censo de 1890 mostrava que um quarto da população habitava cortiços concentrados na área central, pois os baixos salários não permitiam que a moradia fosse longe do lugar de trabalho, em virtude das despesas com transporte.

De acordo com a obra *Memória da destruição: Rio – uma história que se perdeu (1889-1965)* (2002), a administração do prefeito Barata Ribeiro (1892-1893) enfrentou “a proliferação das habitações coletivas, como cortiços, estalagens e casas de cômodos. O péssimo estado de conservação das edificações, a superlotação e as condições insalubres em que viviam adultos e crianças constituíam padrões negativos a serem eliminados.” Uma das demolições mais polêmicas foi a do cortiço *Cabeça de Porco*, o qual foi destruído em um único dia. Porém, pondera a mesma publicação, “a destruição não resolvia o problema: eram necessárias providências do governo para abrigar os moradores despejados, o que não aconteceu.” (p. 7).

O cortiço é mencionado em *Cruel amor*, visto que parte do romance desenrola-se a partir das personagens pobres. Desse modo, quando Flaviano, com ciúmes de Maria Adelaide, vai à casa de Marcos para tirar satisfações, ele encontra a mãe do pescador em sua moradia: um cortiço. Assim transcorre a cena:

Como a portuguesa falava muito alto, de um modo áspero, acudiram as moradoras do cortiço, curiosamente. O que ela queria era chamar para si toda a raiva do Flaviano e desviá-lo do filho. [...] Flaviano cresceu. A ira fuzilou-lhe nos olhos fundos, pronto para avançar; mas já um grupo de mulheres rodeava a lavadeira, que não recuou (ALMEIDA, 1963, p. 58).

Em 1920, o Rio contava com 1.157.873 habitantes. Esse número contém pistas da real e complexa situação da cidade na Primeira República. O relevo dificultava a construção de novas residências, insuficientes para suprir a demanda desde pelo menos 1882. Grassavam doenças diversas, como malária, lepra, varíola, febre tifoide, tuberculose, febre amarela e escarlatina. O suprimento de gêneros alimentícios era deficiente. O excesso de mão de obra conduzia a um alto índice de desemprego. Nicolau Sevcenko (1983) ainda destaca a crise industrial-comercial de 1905-1906, a qual, juntamente com as modificações urbanas da época, desencadeou concomitantemente um sério aumento tanto dos custos de alimentação e consumo diário quanto dos aluguéis. Paralelamente, os setores mais humildes da população iam se deslocando para bairros mais afastados, sendo onerados com os custos extras relativos ao transporte.

Essa clara divisão entre bairros pobres e ricos no Rio de Janeiro pode ser observada em *A falência*, quando Francisco Teodoro pede para o dr. Gervásio atender um de seus empregados, o Mota, que quebrou uma perna quando descia de um bonde. Sua casa ficava na Rua Funda, “lá para os lados da Saúde” (ALMEIDA, 1978, p. 41), que atualmente é um bairro da região central do Rio. Em seu escritório na Rua São Bento, Francisco Teodoro fala para o dr. Gervásio: “[..] conquanto você seja carioca, nesta parte da cidade, olhe que é mais estrangeiro do que eu!” (ALMEIDA, 1978, p. 48).

O médico vai registrando suas impressões sobre o local do atendimento:

a novidade do meio dava-lhe um prazer de viagem: becos sórdidos, marinhando pelo morro; casas acavaladas, de paredes sujas; janelas onde não acenava a graça de uma cortina nem aparecia um busto de mulher; caras preocupadas, grossos troncos arfantes de homens de grande musculatura, e ruído brutal de veículos pesados, faziam daquele canto da sua cidade, uma cidade alheia infernal, preocupada bestialmente pelo pão. (ALMEIDA, 1978, p. 49).

Terminada a consulta, o doutor, perambulando pelas adjacências, continua a ter impressões negativas sobre aquela parte da cidade à qual não estava, em absoluto, acostumado:

pareceu [...] que a atmosfera ali era mais fria, de uma umidade penetrante, cheirando a velhice e a hortaliças esmagadas. Mal concebia que se pudesse dormir e amar naquele canto sinistro da cidade, mais propício às minhocas do que à natureza humana. (...) Era o resto de uma cidade, tomada de assalto por gente expatriada, resignada a tudo: ao pão duro e à sombra de qualquer telha barata. Uma pobreza avarenta aquela, que formigava por toda a encosta de lagedos brutos, entre ratazana e águas servidas. (ALMEIDA, 1978, p. 53).

É de se destacar que, assim procedendo, o dr. Gervásio assume a atitude de um *flâneur*. Para João do Rio,

flanar é ser vagabundo e refletir [...], ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina [...], gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas [...]... É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. (RIO, 1995, p. 5).

Mariza Corrêa aponta que o começo do século XX, no Rio de Janeiro, ficou “conhecido como ‘o bota-abaixo’, em que grande parte do centro da cidade foi demolido” (CORRÊA, 1981, p. 37) para ceder lugar à ampla avenida Central e aos primeiros automóveis: “o Rio civiliza-se”, diziam os cronistas da época, e a obra *Cruel amor* denota essas transformações. Eis aqui o passeio de automóvel de Ada com Eduardinho:

[...] O automóvel rodava, como se fosse levado pelo vento. As ruas de Copacabana e de Botafogo desapareciam numa vertigem. [...] Quando entraram no fervilhamento de luzes da Avenida Central, Ada sentia-se desmaiar. Ia como num sonho. Toda a rua tumultuava, palpitava, sob a onda movediça do povo, dos carros e dos automóveis cheios. Até do asfalto e das pedras inanimadas das calçadas irrompia a animação da

febre. [...] Outros automóveis se cruzavam com o seu [...]. Toda a rua fulgurava nas lâmpadas elétricas e combustores de gás. Ada tinha a sensação de estar vivendo dentro de chamas (ALMEIDA, 1963, p. 134-135).

Cabe aqui fazer algumas considerações acerca da mencionada Avenida Central. Sua abertura ocorreu durante a gestão do prefeito Francisco Pereira Passos (1903-1906), que fora nomeado com plenos poderes pelo presidente Rodrigues Alves. Conhecido como Haussmann Tropical, pela similaridade de seus projetos com a reestruturação de Paris no século XIX, sob seu comando ocorreram diversas alterações no Rio de Janeiro, com o intuito de transformá-la em uma moderna metrópole.

Para a abertura da Avenida Central (que em 1912 mudou de nome para Avenida Rio Branco, após o falecimento do barão de mesmo nome), foi destruído o casario colonial e imperial existentes no entorno, o qual foi substituído por prédios da Belle Époque, de sofisticada arquitetura, os quais, ironicamente, também não existem mais, uma vez que não resistiram à especulação imobiliária. Tanto a rapidez na conclusão das obras quanto as suas dimensões eram notáveis para a época.

A Avenida Central foi planejada para ser uma proclamação. Conforme atesta Jeffrey D. Needell, “quando, em 1910, seus edifícios ficaram prontos, e o conceito da avenida se completou, uma magnífica paisagem urbana passou a embelezar o Rio. A Capital Federal possuía agora um bulevar verdadeiramente ‘civilizado’” (NEEDELL, 1993, p. 60). O mesmo autor ainda propugna que o significado das reformas somente pode ser totalmente apreendido situando-as em um contexto ideológico:

no ponto culminante da era neocolonial, o mundo europeu em geral aceitava que o incremento do comércio, dos investimentos no estrangeiro, do colonialismo e da integração resultante das economias ultramarinas traria naturalmente as mesmas recompensas a todos os povos: Civilização e Progresso *à la européenne*. As reformas cariocas foram entendidas como uma maneira de eliminar obstáculos acidentais à

conquista pelo Brasil de tais metas universais, e de proclamar os resultados inevitáveis e auspiciosos (NEEDELL, 1993, p. 69-70).

Dessa maneira, as reformas assentavam-se ideologicamente na Civilização. Assim, se os cariocas chegassem lá via europeização, estava a se negar o que era genuinamente brasileiro. A elite sintonizada com os moldes europeus envergonhava-se da cultura afro-brasileira, incluído aí o carnaval. Em conformidade com Nicolau Sevcenko, o carnaval ideal seria “o da versão europeia, com arlequins, pierrôs e colombinas de emoções comedidas, daí o vitupério contra os cordões, os batuques, as pastorinhas e as fantasias populares preferidas: de índio e de cobra viva. As autoridades não demoraram a impor severas restrições às fantasias – principalmente de índio – e ao comportamento dos foliões” (SEVCENKO, 1983, p. 33). O mesmo autor ainda conclui que

ao contrário do período da Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos – era esse o tema do indianismo -, e manifestavam ‘um desejo de ser brasileiros’, no período estudado, essa relação se torna de oposição, e o que é manifestado podemos dizer que é ‘um desejo de ser estrangeiros’. O advento da República proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro. (SEVCENKO, 1983, p. 36).

Jaime Larry Benchimol sintetiza os problemas enfrentados, à época, pelo Rio de Janeiro: “a estrutura portuária existente não correspondia mais às exigências do capital, no que concernia ao volume, à composição e à velocidade do movimento de importação-exportação de mercadorias”. (BENCHIMOL, 1992, p. 239-240). Então, o âmago do problema encontrava-se na área central, particularmente na “Cidade Velha, que conservava muitos de seus traços ‘coloniais’. Área onde coexistiam realidades bem distintas, frequentemente em choque: as atividades do grande capital financeiro e comercial; toda a máquina política e administrativa do Estado; os locais de trabalho e moradia do proletariado e de parcelas da pequena burguesia. (BENCHIMOL, 1992, p. 239-240).

Para a construção da Avenida Central, foi destruída parte do Morro do Castelo, local de fundação do Rio de Janeiro, nas cercanias de onde hoje se encontra a Biblioteca Nacional. A título de curiosidade, comente-se que Machado de Assis, contemporâneo das reformas, não era simpático a elas: “em vez da moderna avenida central, ele queria as velhas ruas tortuosas da cidade colonial” (MEIRELES, 2016, p. C1), explica Silviano Santiago em entrevista à Folha de S.Paulo sobre seu mais recente livro, intitulado *Machado*.

Com vistas a sediar a Exposição do Centenário da Independência, inaugurada em 1922, na gestão de Carlos Sampaio o restante do Morro foi literalmente destruído (não se preservando seus prédios históricos), utilizando-se, para tanto, instrumentos que iam da picareta até recursos hidráulicos. Segundo o já aludido livro *Memória da destruição*, para esse arrasamento concorreram “fatores poderosos como higiene, ar puro, saneamento, desenvolvimento urbano, enfim, modernidade, sem falar nos interesses financeiros envolvidos nessa intervenção” (p. 29). Na mesma obra, Maurício Abreu pondera que,

embora fosse um sítio histórico, o morro havia se transformado em local de residência de inúmeras famílias pobres, que se beneficiavam dos aluguéis baratos das antigas construções aí existentes. Situava-se, entretanto, na área de maior valorização do solo da cidade, a dois passos da Avenida Rio Branco, daí porque era preciso eliminá-lo, não apenas em nome da higiene e da estética, mas também da reprodução do capital (p. 30).

O artigo *A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração conservadora*, de André Nunes de Azevedo (2015), questiona a dimensão do caráter autoritário do prefeito Pereira Passos, relatado em estudos diversos, como o de Benchimol. Para Azevedo, é importante destacar que as reformas foram divididas entre o governo federal – que se encarregou dos trabalhos no portoe na estrutura viária de suas cercanias – e o governo municipal, responsável pelas demais tarefas da reforma urbana do Rio de Janeiro, como a reforma de praças públicas, a abertura de novos conjuntos viários e a canalização de rios.

Azevedo argumenta que o grupo federal concebia a cidade moderna como o local do futuro, que deveria marchar em direção à modernidade por intermédio da remoção de suas marcas de memória, símbolos de um atraso presente na herança portuguesa, tanto no período colonial quanto no monárquico. Por outro lado, o grupo de Pereira Passos pretendia estabelecer uma cidade civilizada no Rio de Janeiro, e, para levar a efeito esse projeto, não poderia prescindir da aceitação de grande parte da sociedade. Assim, era necessário contar com a adesão da população. Procedendo a uma releitura da historiografia sobre o tema, esse estudioso propugna que, por meio de ações diversas (como a opção pela manutenção, ao invés da demolição de alguns imóveis), o prefeito Pereira Passos não pretendia afastar as classes populares do centro da cidade, tampouco apagar as marcas de seu passado.

Outro ponto que merece ser mencionado consiste no processo de expansão da cidade em direção às moradias das pessoas pobres, que pode ser observado em dois trechos de *Cruel amor*. O primeiro fragmento informa que “[...] o diabo da gente rica ia invadindo cada vez mais a praia, transformando as antigas e pobres habitações em casas confortáveis, empurrando para longe da orla do mar os pobres que do mar viviam e precisavam a todo instante de estar junto dele.” (ALMEIDA, 1963, p. 136). Já o segundo segmento dá conta de que

os pescadores queixavam-se de que a gente da cidade lhes ia invadindo o bairro, tomando-lhes as casinhas da praia, obrigando-os a afastarem-se do mar para tocas rústicas do mato, menos caras... enquanto das suas antigas habitações ela fazia chalés e palacetes. Já se dizia que a própria arrecadação e ocorrer dos casebres do João Sérvulo, do Lino e dos outros pescadores tinham sido comprados por um rico da cidade para fazer no lugar um casarão de luxo. [...] Que visse quantos pescadores já se encarapitavam pelos morros. Por enquanto, em todo caso, ainda Copacabana era sítio simples, bom para a pobreza, mas estava mudando depressa... (ALMEIDA, 1963, p. 102).

Ainda de acordo com informações constantes na obra *Memória da destruição: Rio – uma história que se perdeu (1889-1965)*, no final da Praia de Copacabana havia realmente uma colônia de pescadores, além de um restaurante especializado em peixadas, onde também funcionou, no começo do século XX, “o

famoso cabaré de Mère Louise, que alugava quartos por hora.” (p. 27). Várias décadas depois, ali foi construído o Cassino Atlântico.

A isca (1923) é uma obra composta por quatro novelas: *O homem que olha para dentro*, *O laço azul*, *O dedo do velho* e a homônima ao título da obra. As duas últimas constituem-se, especificamente, como corpus deste trabalho.

A isca é parcialmente epistolar. A trama gira em torno do elegante e perdulário Antonio Seixas, que abandona a pianista Vera Landim para casar-se com Isabel Maria de Mendonça, filha de um rico industrial, o qual enlouquece e é internado em um hospício, onde falece. Novamente, aparece a temática da fortuna perdida.

Paralelamente, Dionísio, um homem casado, declara seu amor pela musicista. Outra personagem relevante é tia Milu, que investiu seu tempo ajudando a criar Isabel e anos depois, como recompensa, é considerada uma “pobre solteirona” (ALMEIDA, 1923, p. 55).

Apesar do contratempo financeiro, é importante para o casal Antonio e Isabel manter as aparências, e naturalmente ir ao cinema faz parte de sua rotina, como se depreende pela leitura do seguinte fragmento:

E agora vamos ao nosso jantarzinho, e depois, toca para um cinema!
O drama, ressumante de sedução, escorria luxúria em ambientes de luxo.
Margaret Snow tinha nele maleabilidades de corpo e de sentimento ultra modernos e apresentava vestuários de fazerem inveja ao coração das mulheres. Havia de tudo na peça: beijos esmagados, traições, sorrisos, cenas de guerra e cenas do Far West, impetuosas e brutais. No fim, o vício era castigado, repentinamente, só para a aparenciade um desfecho; mas o que impressionava, o que sugeria, tivera exposição detalhada e atraente. (ALMEIDA, 1923, p. 64-65).

Ao se estudar os primórdios do cinema, cabe trazer à baila a análise de Eric Hobsbawm, para quem o cinema transformou e dominou todas as formas de arte do século XX. Para o mencionado pensador, o cinema

era totalmente novo em sua tecnologia, em seu modo de produção e em sua maneira de apresentar a realidade. Trata-se, de fato, da primeira arte que não poderia ter existido a não ser na sociedade industrial do século XX e que não tinha paralelo ou precedente nas artes anteriores – nem sequer na fotografia, que podia ser considerada apenas uma alternativa ao desenho ou à pintura. Pela primeira vez na história, a apresentação do movimento em imagens visuais se libertava da sua apresentação imediata e ao vivo. [...] O teatro ou o espetáculo estavam livres das restrições impostas pelo tempo, espaço e natureza física do observador. [...] O movimento da câmera, a variabilidade de seu foco, o espectro ilimitado dos truques fotográficos e, acima de tudo, a possibilidade de cortar a tira de celuloide – que registra tudo – em pedaços e montá-los ou remontá-los à vontade tornaram-se imediatamente evidentes e foram imediatamente explorados pelos realizadores. (HOBSBAWM, 2002, p. 332).

O surgimento do cinema ocorreu como uma inovação, cuja continuidade era, na época, incerta. Havia atrações diversas, como lutas de boxe, lanternas mágicas, mulheres barbadas e bichos exóticos nas feiras de variedades, que posteriormente tornaram-se salões de novidades. No Brasil, o primeiro lugar a projetar filmes de modo regular localizava-se na rua do Ouvidor, na capital federal: tratava-se do Salão de Novidades de Paris, inaugurado em julho de 1897, pertencente ao italiano Paschoal Segreto.

Em junho de 1898, o Salão chegou a receber a visita do presidente Prudente de Moraes. Até 1905, Paschoal e seu irmão, Afonso, são praticamente os únicos produtores de filmes no Brasil, os quais normalmente versam sobre o poder e as autoridades da época, festas, fazendeiros e exposições.

Em 1907, com o estabelecimento da primeira unidade provisória da Usina de Ribeirão das Lajes, diminui o problema da falta de energia elétrica. Esse fornecimento mais confiável da eletricidade gera um incentivo extra para o cinema carioca, pois, apenas no entorno da Avenida Central, foram instaladas mais de vinte salas de exibição.

Conforme argumenta Carlos Augusto Calil, “o tripé (produção-distribuição-exibição) da indústria ainda não havia se constituído. Eram tempos pré-industriais,

em que apenas o comércio tentava vingar. A produção não tinha maior expressão, nem reivindicava ainda uma existência autônoma.” (CALIL, 1996, p. 62).

A produção cinematográfica é bastante grande durante o período do cinema mudo brasileiro, envolvendo cenas históricas, reconstituição de casos policiais, adaptações de obras literárias e até intervenções cirúrgicas. Trata-se de milhares de curtas, médias e longas-metragens. Entre 1913 e 1928, o Brasil produziu mais de cem longas metragens.

Esse potencial atraiu a atenção da indústria norte-americana, e, em junho de 1911, é fundada a Companhia Cinematográfica Brasileira, que, não obstante o nome, representava os interesses estrangeiros, objetivando criar uma rede de salas de exibição que priorizaria os filmes importados, em detrimento dos nacionais.

Para Robert Stam (1996), a *Belle Époque* brasileira aconteceu entre 1908 e 1911, antes da vinda das companhias de distribuição norte-americanas, na sequência da I Guerra Mundial (1914-1918). Como explica Celso Sabadin, após a Guerra, “os Estados Unidos intensificam cada vez mais suas estratégias de dominação mercadológica, cultural e financeira sobre os demais países, Brasil incluído. Em 1921, 71% dos filmes exibidos no Brasil são americanos. Em 1925 e 29, esta porcentagem sobe para 80 e 86%, respectivamente”. (SABADIN, 1997, p. 237). O mencionado trecho de *A isca* mostra exatamente essa conjuntura.

Além disso, algumas revistas financiadas por anúncios publicitários de filmes produzidos em Hollywood criticam o filme brasileiro. Chega a se observar, na mídia, uma mentalidade de subserviência ao filme norte-americano. A edição de 18 de junho de 1930 da revista carioca *Cinearte*, por exemplo, ao analisar o cinema russo, classifica-o como muito realista, dando preferência ao estilo hollywoodiano:

Um cinema que [...] ensina o fraco a não respeitar o forte, o servo a não respeitar o patrão; que mostra caras sujas, barbas crescidas, aspectos sem higiene alguma, sordícies e um realismo levado ao extremo, não é Cinema. Tomemos um joven, uma joven, moços, em summa. Vão assistir *Tom Mix*, seja. Já que é este o symbolo do Cinema americano para os que

o atacam. Vêem lá um rapaz de cara limpa, bem barbeada, cabelo penteado, agil, bom cavalleiro. E a moça, bonitinha, corpo bem feito, rosto meigo, cabelos modernos, aspecto todo photogenico [...]. O parzinho que assistir o filmcommentará que já viu aquillo vinte vezes. Mas sobre seus corações que sonham, não cahirá a penumbra de uma brutalidade chocante [...]. Essa mocidade não pode acceitar essa arte que ensina a revolta, a falta de hygiene, a luta e a eterna briga contra os que tem o direito de mandar. (STAM, 2015, p. 42).

Conforme ressalta Robert Stam (2015), nesse segmento observa-se que a noção de fotogenia está relacionada ao padrão de beleza, associado ao luxo, às estrelas de cinema e à juventude. Por outro lado, a mesma revista, fundada em 1926, traz comentários elogiosos ao cinema brasileiro em diversas oportunidades.

A novela *O dedo do velho* conta uma história de caráter sobrenatural, na qual Claudino Senra tem a missão de auxiliar Lourenço, um pianista envolvido, em virtude de uma troca equivocada de correspondências, em uma trama de adultério, engano que acabará por lhe causar a morte.

Em meio à resolução do mistério, lê-se que “o automóvel ia a toda velocidade. Sentindo o ar bater-lhe no rosto, Claudino desanuviava-se de pensamentos enervantes” (ALMEIDA, 1923, p. 223). Mais adiante, a caminho da casa da amante, Córa, o protagonista pensa, novamente dentro do carro:

pobres fantasmas esses, que ele via, caminhando pelas calçadas daquele bairro. Nunca a população da rua se mostrara aos seus olhos tão mesquinha nos seus trajes, nem tão cansada nos seus passos. Sentia, por vezes, a impressão de que se descesse do automóvel e fosse tocar, embora só com as pontas dos dedos, nessa gente, ela se desfaria em pó, como certas árvores mortas, corroidas pelos vermes... (ALMEIDA, 1923, p. 241-242).

Essas passagens ilustram, segundo a pertinente interpretação de Flora Sússekind, um processo de desrealização da paisagem cotidiana. De acordo com a aludida pesquisadora, “a popularização do automóvel automatizava, via movimentação mecânica, um modo de olhar as coisas em volta como se fossem puras imagens passando ao lado. Enquanto o cinema parecia tornar ainda mais verazes as

imagens técnicas, a movimentação dos automóveis, bondes e trens dava aos objetos cotidianos contornos meio mágicos”. (SÜSSEKIND, 1987, p. 50).

Em 1908, o cronista João do Rio, procurando caracterizar o “homem cinematográfico”, refere-se também ao “automóvel, essa delícia”. A característica do que ele denomina “Homus cinematographicus” reside na pressa: “o homem cinematográfico resolveu a suprema insanidade: encher o tempo, atopetar o tempo, abarrotar o tempo, paralisar o tempo para chegar antes dele” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 48). Aí se incluem as técnicas de produção e reprodução de imagens e sons, bem como “as modernas possibilidades de locomoção em veículos como os trens, bondes com tração elétrica, automóveis. Porque, de certo modo, ofereciam o espetáculo de uma superação de distâncias, antes aparentemente enormes, graças ao movimento mecânico. E, também, de um controle possível sobre o tempo” (SÜSSEKIND, 1987, p. 48-49).

Por fim, há que se comentar uma cena de *A falência*, que diz respeito ao capitão Rino observando um dia corriqueiro no Rio de Janeiro:

olhava para toda aquela gente, marinheiros, soldados, vadios e trabalhadores braçais, negros ou portugueses, uma população de homens apressados, sem lhe fixar o desalinho do gesto ou a preocupação das vistas abrasadas. Eram homens, passavam em repelões, pensando no ponto da chegada. [...] Os trapiches sucediam-se, repletos de barricas, de sacos, de fardos e de pranchões, enchendo o ar de um cheiro complexo, que a maresia levava de mistura, e de sons ásperos dos guindastes, suspensos sobre balanças. Lanchas passavam perto em roncões e silvos entrecortados, e aquela confusão louca de vozes, que lhe era familiar, dava-lhe agora a impressão de que a terra se debatia num delírio de febre. (ALMEIDA, 1978, p. 120).

Esse segmento conjuga tanto o aspecto da pressa, levantado por João do Rio, quanto o da presença da multidão, aludido por Bresciani (1984-1985). Expressa, igualmente, uma síntese do que era a capital brasileira em uma época de rápidas e drásticas mudanças.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A respeito do entrecruzamento entre história e literatura, Ria Lemaire propõe que “a contextualização da literatura, a sua leitura e interpretação como parte integrante de contextos econômicos, políticos, sociais e culturais permitiu passar a primeira barra que separava o fato histórico dos fatos literários” (LEMAIRE, 2000, p. 10). Em consonância com a referida pensadora, o positivismo imperante nos estudos literários tornava a obra fechada em si própria, tendo uma estrutura independente. Paulatinamente, esse caráter hermético foi sendo abrandado, passando a haver uma abertura com relação à história.

É nessa chave de interpretação que foram investigadas as obras de Júlia Lopes de Almeida. Peggy Sharpe afirma que o trabalho dessa autora “reflete as mudanças históricas, econômicas e sociais ocorridas na sociedade brasileira durante o importante período de transição que marca os últimos anos do Império, o final do século XIX, e as primeiras três décadas do século XX até a instauração do regime Vargas”. (SHARPE, 2004, p. 188).

Reflete, por conseguinte, várias modernidades, em diferentes momentos. Por exemplo: o telefone é mencionado na novela *A isca*, quando tia Milu vai à farmácia: “[...] esqueceu-se do nome das drogas que ia comprar. Foi preciso interrogar pelo telefone o Dionísio, que as nomeou praguejando” (ALMEIDA, 1923, p. 70); a campanha elétrica é referida em *Cruel amor*, quando Ada vai à casa de Eduardinho: “Uns segundos de espera pareceram-lhe uma eternidade; vibrou de novo, desafortadamente, a campanha elétrica, no acesso da raiva que lhe entumecia as artérias e queimava as pupilas”. (ALMEIDA, 1963, p. 147); a lâmpada aparece na novela *O dedo do velho*, quando Claudino Senra, ao julgar ter ladrões em sua casa, “[...] tateou a cabeceira á procura do cordão elétrico e acendeu a lâmpada (...)” (ALMEIDA, 1923, p. 209-210).

A partir do fim do século XIX, seguindo o modelo europeu, centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo passam por várias mudanças, tais como “a abertura de avenidas e de alamedas, com a construção de chafarizes e demais serviços

públicos, com o calçamento de ruas, instalação de iluminação a gás, criação de novos bairros, que passam a ostentar casarões suntuosos” (RAGO, 1985, p. 164). Encontra-se um exemplo dessa assertiva na personagem Francisco Teodoro, em *A falência*. Com a ascensão financeira, ele envergonha-se do lugar onde morava, e procura uma residência mais condizente com a sua atual situação pecuniária, optando por um palacete na Rua Voluntários da Pátria, em Botafogo, onde dava “festas pantagruélicas” (ALMEIDA, 1978, p. 92), e pela construção de um novo palacete em Petrópolis, o qual “engolia dinheiro que nem um avestruz” (ALMEIDA, 1978, p. 140). Ironicamente, vários desses palacetes não resistiram à especulação e encontram-se atualmente destruídos.

Nesse contexto repleto de modernidades, duas mereceram destaque no presente trabalho: o automóvel e o cinema.

Há diversas passagens, nas obras analisadas, que envolvem o automóvel. Em *Cruel amor*, percebe-se o “frisson” que o passeio de automóvel causava na protagonista pobre: “Ada não vacilou; os pedidos da amiga constituíam ordens para ela. Como deixar de obedecer prontamente à vontade de uma pessoa que lhe dava vestidos de sêda e a fazia passear a seu lado de automóvel pelas ruas da cidade?” (ALMEIDA, 1963, p. 132). Até a fuga de Ada e Eduardinho vale-se de um automóvel: “Êle esperaria de automóvel na esquina da rua da Nossa Senhora, às nove horas (...)” (ALMEIDA, 1963, p. 147).

No que tange ao cinema, observa-se que sua difusão ocorreu de forma bastante rápida, valendo-se de uma característica presente até o final dos anos 1920: os filmes eram mudos. Graças a esse fato, houve oportunidade de emprego para muitos músicos, que faziam o acompanhamento musical das sessões, além do surgimento de uma linguagem universal, desvinculada de um idioma específico, o que possibilitou a exploração de um mercado mundial.

Em conformidade com Eric Hobsbawm, a verdadeira arte contemporânea do século XX desenvolveu-se “de modo imprevisto, não notada pelos defensores dos

valores culturais, e com a velocidade que se pode esperar de uma genuína revolução cultural” (HOBSBAWM, 2002, p. 336).

É de se notar, também, que, apesar do esquecimento a que foi relegada, a produção cinematográfica brasileira é bastante significativa durante o período do cinema mudo.

Utilizando-se o panorama histórico das cidades proposto por Maria da Glória Bordini, conclui-se que o processo de reformas pelo qual passou o Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX pertence, em boa medida, ao segundo momento dessa periodização, notadamente no tocante às obras levadas a cabo pelo governo federal. Espera-se que as obras realizadas para a Olimpíada Rio 2016 enquadrem-se no terceiro momento, beneficiando efetivamente a população que reside fora do eixo Zona Sul – Zona Oeste. Retomando as palavras da autora, observa-se que

a literatura, ao figurar a cidade, acompanha, de certo modo, a evolução dos conceitos que dela se fizeram. [...] O ato literário que imagina uma cidade transforma a sua materialidade de pedra, metal, cimento, asfalto e gente em signos linguísticos, que ao mesmo tempo sinalizam essa materialidade, substituindo-a, preservam-na quando ela, na instabilidade que caracteriza as cidades modernas, é desfeita e refeita, e recriam-na em liberdade, propondo-lhe questões, denúncias e outras possibilidades (BORDINI, 2012, p.27).

Nesse sentido, Nicolau Sevckenko afirma que “as décadas situadas em torno da transição dos séculos XIX e XX assinalaram mudanças drásticas em todos os setores da vida brasileira. Mudanças que foram registradas pela literatura, mas sobretudo mudanças que se transformaram em literatura.” (SEVCENKO, 1983, p. 237). Transcorrido um século, percebe-se, ao olhar para o Rio de Janeiro de hoje, que algumas situações parecem saídas de obras literárias escritas nos tempos da *Belle Époque*. O preconceito originado em função do local de moradia de uma pessoa, instalado no momento em que se responde à indefectível pergunta: “Em que bairro você mora?”, é uma delas.

A obra de Júlia Lopes de Almeida reflete essas nuances e, a despeito de sua qualidade, não integra o cânone literário brasileiro. Assim, é extremamente relevante que os cursos de Letras insiram em seus currículos autores que, não obstante terem produzido obras de grande valor, encontram-se ausentes do cânone literário. Urge que essas instituições de ensino superior oportunizem aos graduandos conhecer e discutir o trabalho de escritores do quilate de Júlia Lopes de Almeida e outros tantos desvalorizados pela academia, para que, uma vez estando em sala de aula, possam levá-los a seus alunos da Educação Básica, prevenindo futuros esquecimentos e quebrando, por conseguinte, um círculo vicioso que pode ser perniciosamente duradouro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício. Morro do Castelo. In: RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria das Culturas. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Arquivo da Cidade. *Memória da destruição: Rio – uma história que se perdeu (1889-1965)*. Rio de Janeiro, 2002. p. 30.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A isca*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.

_____. *A falência*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1978.

_____. *Cruel amor*. São Paulo: Saraiva, 1963.

ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *Novos estudos CEBRAP*. Trad. Maria Lúcia Montes. São Paulo, n. 14, p. 2-15, fev. 1986.

AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração conservadora. *Tempos históricos: Programa de Pós-Graduação em História e Curso de Graduação em História da Unioeste*. Marechal Cândido Rondon, v. 19, p. 151-183, 2º semestre de 2015.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical - A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORDINI, Maria da Glória. Teorias da cidade: do mundo moderno ao pós-moderno. In: GOMES, Gínia Maria (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre*

- literatura brasileira. Porto Alegre: Libretos/Universidade, 2012. p. 17-28.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Metrópolis: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)*. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 35-68, set. 1984/abr. 1985.
- CALIL, Carlos Augusto. Cinema e indústria. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 45-69.
- CORRÊA, Mariza. *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- EISENHART, Vanina. Primeira-dama tropical: a cidade e o corpo feminino na ficção de Júlia Lopes de Almeida. *Mester: University of California*, v. 35, p. 46-63, 2006. Disponível: <http://www.escholarship.org/uc/item/1z32x3tt> Acessado em 22 Jul. 2016.
- FERREIRA, Antonio Celso. A narrativa histórica na prosa do mundo. *Itinerários: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários / UNESP*. Araraquara, n. 15-16, p. 133-140, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 33-65.
- HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 405-450.
- HOBSBAWM, Eric J. *A era dos impérios – 1875-1914*. Trad. Maria Sieni Campos. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LEMAIRE, Ria. O mundo feito texto. In: DECCA, Edgar Salvadori de; Ria Lemaire (Orgs.). *Pelas margens – outros caminhos da história e da literatura*. Campinas, Porto Alegre: Editora da Unicamp, Editora da Universidade – UFRGS, 2000. p. 9-13.
- LUCA, Leonora de. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida (1862–1934). *Cadernos Pagu*. Campinas, UNICAMP, n. 12, 1999, p. 275-299.
- MEIRELES, Maurício. Em livro sobre Machado, Silviano Santiago une crítica e romance. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 dez. 2016. Ilustrada, p. C1.
- MENDONÇA, Cátia Toledo. Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. *Revista Letras: UFPR*. Curitiba, n. 60, p. 275-296, jul./dez. 2003.
- NEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de*

Janeiro na virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RAGO, Luzia Margareth. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria das Culturas. Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural. Arquivo da Cidade. *Memória da destruição: Rio – Uma história que se perdeu (1889-1965)*. Rio de Janeiro, 2002. 64 p.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SABADIN, Celso. *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Lemos Editorial, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Vol. II. Florianópolis, Santa Cruz do Sul: Mulheres, Edunisc, 2004. p. 188-238.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2015.

_____. Cinema e multiculturalismo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 196-214.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Recebido em 20/02/2017.

Aceito em 16/03/2017.