

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
AREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

ELENITA CONEGERO PASTOR MANCHOPE

**MEMÓRIA E IMAGEM NA ESCRITURA DE JULIA LOPES DE ALMEIDA: CENÁRIOS
E RETORNOS**

**CASCAVEL, PR
2016**

ELENITA CONEGERO PASTOR MANCHOPE

**MEMÓRIA E IMAGEM NA ESCRITURA DE JULIA LOPES DE ALMEIDA: CENÁRIOS
E RETORNOS**

Tese apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste – para obtenção do título de Doutora em Letras junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Nível de Mestrado e Doutorado - Área de Concentração: Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados

Professor orientador: Dr. Acir Dias da Silva

CASCAVEL, PR
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas da UNIOESTE)

| | |
|-------|---|
| M286m | <p>Manchope, Elenita ConegeroPastor Memória e imagem na escritura de Julia Lopes de Almeida: cenários e retornos. / Elenita Conegero Pastor Manchope. – Cascavel, 2016. 203 f.</p> <p>Orientador: Profº. Drº. Acir Dias da Silva. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Campus de Cascavel, 2016.</p> <p>1. Mulheres - Imagem. 2. Almeida, Júlia Lopes de, 1862- 1934. 3. Mulheres e literatura. I. Silva, Acir Dias da. II. Título.</p> <p>CDD 20. ed. – 305.40981</p> |
|-------|---|

ELENITA CONEGERO PASTOR MANCHOPE

**MEMÓRIA E IMAGEM NA ESCRITURA DE JULIA LOPES DE ALMEIDA: CENÁRIOS
E RETORNOS**

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do Título de Doutora em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC)
Membro Efetivo (convidado)

Prof. Dr. Welington Ricardo Fioruci
Universidade Tecnológica Federal do Paraná/Pato Branco (UTFPR)
Membro Efetivo (convidado)

Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva
Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Membro Suplente (convidado)

Prof. Dr. Antonio Donizete da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Suplente (da Instituição)

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientador

Cascavel, 15 de julho de 2016.

Dedico este trabalho aos meus pais,
Eugênio Pastor Sanches e Dejanira
Conegero Pastor, pelo exemplo de amor,
dedicação e compromisso e de luta pela
vida.

Luz dos meus dias.....

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não é resultado apenas de um esforço individual, ele é, sim, fruto de significativas contribuições que recebi de diversos colegas ao longo da minha trajetória profissional na Unioeste. A todos os que partilharam diferentes experiências e saberes, os meus sinceros agradecimentos:

Aos meus pais, Eugenio Pastor Sanches (*in memória*) e Dejanira Conegero Pastor, pelo exemplo de amor, bondade, respeito, dedicação ao trabalho e valor atribuído à educação. A luta dos dois, lado a lado, para garantir nosso sustento e nos proporcionar condições para estudar, nos levou a entender que educação é o maior tesouro que os pais podem deixar aos filhos. Bens materiais, segundo eles, podemos perder, mas, conhecimento, uma vez adquirido, é pra vida toda. Para eles dedico o meu carinho e minha gratidão.

Às minhas irmãs, amigas, que sempre me incentivaram a continuar os estudos. Especialmente nestes últimos dias, cuidando de nossa mãe com todo amor e carinho, garantindo a minha serenidade, para que eu pudesse terminar este trabalho. A vocês, Deni e Ines, toda a minha gratidão.

Ao meu orientador Acir Dias da Silva, pelas imprescindíveis contribuições e pela generosidade, humanidade e serenidade com que conduz o processo de orientação. Com ele aprendi, além de tantas outras lições, que é possível fazer pesquisa com seriedade e ao mesmo tempo com leveza.

Ao senhor Claudio Lopes de Almeida, pela generosidade e desprendimento ao doar o acervo pessoal de Julia Lopes de Almeida, sua avó, para que eu pudesse visitar, reler e socializar parte da vasta produção da autora, o meu sincero agradecimento.

Ao meu esposo por me incentivar a realizar este projeto tão importante e necessário para minha carreira profissional, e que, algumas vezes, assumiu responsabilidade com os nossos filhos para que eu pudesse me dedicar, exclusivamente, aos estudos, o meu carinho e minha gratidão.

Aos meus filhos, Murilo e Milena, por dar sentido à minha vida e me incentivar sempre, acreditando e me fazendo acreditar que era possível. Por suportarem minhas ausências e minha falta de paciência, nos momentos mais difíceis. E não poderia deixar de agradecer à Julia, minha filha de coração, que chegou a esta família e tantas

alegrias me proporcionou completando a nossa felicidade. Mais uma Julia em minha vida.

À Andreia prima, irmã, companheira de todas as horas, pelo carinho e atenção com minha família, principalmente nas minhas ausências, por todo o apoio e incentivo para que eu não desistisse, a minha eterna gratidão.

À Ivete, amiga de tantas jornadas, pelos momentos compartilhados, pelos objetivos em comum, pela força e incentivo na continuidade desse trabalho, toda a gratidão.

À Ruth, pelas aproximações com a área de Literatura e pelas conversas sobre esta instigante temática, pelo incentivo e apoio, meu carinho e gratidão.

A professora Lourdes, pela maneira apaixonante com que trabalha com a Literatura, por me apresentar a escritora Julia Lopes de Almeida e, também, por me motivar a permanecer na área da literatura, os meus agradecimentos.

A Liliam, pela confiança, carinho e apoio que me possibilitou continuar conciliando trabalho e estudo, minha gratidão.

A Sanimar pela amizade e pela forma como sempre me apoiou e incentivou a dar sempre um passo a frente nesta caminhada, rumo a um novo conhecimento, a minha gratidão e o meu carinho.

A Ireni, pela amizade, carinho e respeito que sempre demonstrou pelo meu trabalho e que tantas vezes me motivou a continuar trilhando esse novo caminho, o meu sincero agradecimento.

Aos professores da banca de qualificação, Beatriz Helena Dal Molin, Donizete Antonio da Cruz, Lourdes Alves Kaminski e Ximena Antonia Diaz Merino, pelas preciosas contribuições e valiosas orientações, minha gratidão.

A Tatiana Borges, secretária do PPGL, pela atenção e disposição que dedicou as minhas solicitações, meu abraço fraterno.

Às minhas sobrinhas Maria Carolina e Mariana, pelo amor, carinho e admiração que sempre demonstraram e que me fortaleceram em momentos difíceis, o meu obrigada.

À professora Cida Feola, pelo carinho, atenção e incentivo a continuar os estudos, a minha gratidão.

À Maricélia, pelas valiosas contribuições nas correções das normas do trabalho científico.

A Carin, pela amizade e pelo apoio, a minha gratidão.

A Fátima, pelos cuidados com minha família, o meu obrigada.

Às minhas valiosas amigas, pela paciência em me ouvir falar da tese por tantas vezes, pelos valiosos empréstimos de livros, por poder compartilhar os momentos de angústia e de incertezas e por fazerem parte da minha vida: Andrea Martelli, Andreia Prima, Beth, Carmen Célia, Cida, Dag, Ireni, Ivete, Jane, Janiclei, Lourdes, Lucia, Marcia R. Marcia C. Maria Inalva, Marijane, Mônica, Neide, Rosane, Ruth, Sanimar, Sílvia, Simone e Tânia, todo o meu carinho. .

Aos amigos do grupo de solidariedade, em especial, ao Híris, minha eterna gratidão.

Aos colegas de turma do Mestrado e Doutorado 2013, especialmente Cleiser, Vanessa, Marcia e Elesá, pelas trocas de experiências e saberes, por dividir angústias e alegrias e pelas boas lembranças, o meu carinho.

Se por acaso deixei de citar alguém que deveria estar entre os nominados, me perdoem, a memória pode não ter ajudado muito. Mas, a cada um que direta ou indiretamente colaborou para que esta etapa chegasse ao fim, a minha eterna gratidão.

Porque entre o sim e o não é só um sopro,
entre o bom e o mau apenas um pensamento,
entre a vida e a morte só um leve sacudir de
panos - e a poeira do tempo, com todo o
tempo que eu perdi, tudo recobre, tudo apaga,
tudo torna simples e tão indiferente.

Clarice Lispector– Um sopro de vida

MANCHOPE, Elenita Conegero Pastor. **MEMÓRIA E IMAGEM NA ESCRITURA DE JULIA LOPES DE ALMEIDA: CENÁRIOS E RETORNOS**. 2016. 205 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel, PR.

RESUMO

A pesquisa ora apresentada focalizou-se em reflexões e análises acerca da imagem da mulher nas obras de Julia Lopes de Almeida. Buscou-se rememorar a imagem da mulher do século XIX, na transição para o século XX, nas obras *Livro das noivas* (1896), *Livro das donas e donzelas* (1906) e *A intrusa* (1908), de Julia Lopes de Almeida, a fim de compreender a relação do presente com a memória e com o passado, entendendo que um novo olhar pode imprimir novos traços para essa história. Trata-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico que se ancorou nos autores que tratam da imagem, literatura, história, memória e da ficção, tais como Benjamin (1989; 1994), Yates (2007), Ginzburg (1999; 2001), Assmann (2011), Guattari e Rolnik (1986), Needell (1993), Thompson (1998), Gagnebin (2005), Le Goff (1996), White (2001), Burke (1992), além de Halbwachs (1990) e Stallybrass (2008). A pesquisa contou também com o acesso ao acervo pessoal da autora. Como resultado de investigação, podemos afirmar que as narrativas de Julia Lopes forneceram elementos para captarmos as diversas imagens de mulher, presentes na vida social do século XIX na passagem para o século XX: a mulher dona de casa, a mulher burguesa, a mulher profissional, a mulher mãe e esposa dedicada, a mulher no convento. Foi possível perceber que não há uma única imagem de mulher, porém, todas as mulheres, de alguma forma, são livres para desempenhar cada qual o seu papel e, ao mesmo tempo, presas em convenções sociais. Trata-se de uma mulher apresentada pela autora a partir de suas experiências e vivências, na interação de suas subjetividades com as singularidades, também como uma representação social do período.

PALAVRAS-CHAVE: Julia Lopes de Almeida; literatura; memória; imagem; mulher.

MANCHOPE, Elenita Conejero Pastor. **MEMORY AND IMAGE IN SCRIPTURE OF JULIA DE ALMEIDA LOPES: SCENARIOS AND RECURRENCE.** 2016. 205 p. Thesis (A doctoral degree in Arts) – Western Paraná State University

ABSTRACT

The research presented here focuses on reflections and analyses about woman's image according to the literary works of Julia Lopes de Almeida. It aimed at recalling woman's image from the nineteenth century in transition to the twentieth one, based on the following works: the brides' book (1896), Ladies and maidens' book (1906) and The intruder (1908). They were written by Julia Lopes de Almeida to understand the present's relationship with memory and past, consequently perceive that a new look can print new features to this story. This is a bibliographic research that is supported by authors who treat image, literature, history, memory and fiction, such as Benjamin (1989; 1994), Yates (2007), Ginzburg (1999, 2001), Assmann (2011), Guattari and Rolnik (1986), Needell (1993), Thompson (1998) Gagnebin (2005), Le Goff (1996), White (2001), Burke (1992), Halbwachs (1990) and Stallybrass (2008). This research also had access to the author's personal collection. As an investigation result, we can assure that Julia Lopes narratives provided elements to capture the different images of a woman, which are present on social life regarding the transition from the nineteenth to the twentieth century: a housewife, a bourgeois woman, a professional woman, a mother and devoted wife, as well as the woman in the convent. It was observed that there is not a single image of woman, but all women, somehow, are free to play her own role although, at the same time, they are trapped in social conventions. It concerns about a woman that has been idealized by the author from her experiences, in interaction of her subjectivities with singularities, and also as a social impersonation of the period.

KEYWORDS: Julia Lopes de Almeida, literature, memory, image, woman

LISTADE FIGURAS

| | | |
|------------|--|----|
| Figura 1- | Julia Lopes de Almeida, um momento de pausa da leitura | 17 |
| Figura 2- | D. Julia com sua filha Margarida | 19 |
| Figura 3- | Dr. Valentim José da Silveira Lopes, pai de Julia Lopes de Almeida. | 21 |
| Figura 4- | Julia Lopes aos 5 anos | 23 |
| Figura 5- | Palácio do Catete, Rio de Janeiro. | 24 |
| Figura 6- | Imagem de um sarau | 25 |
| Figura 7- | Igreja de São Domingos, em Lisboa, celebrando a ratificação do casamento de D. Luis I e D. Maria Pia, em 1862. | 29 |
| Figura 8- | Casal Filinto em Paris. | 30 |
| Figura 9- | Fotografia da casa de Copacabana | 31 |
| Figura 10- | Julia Lopes de Almeida e seus filhos Afonso, Margarida, Albano e Lúcia. | 33 |
| Figura 11- | Momento de Julia Lopes de Almeida com seus filhos e amigos | 34 |
| Figura 12- | D. Julia retratada por Richard Hall. | 35 |
| Figura 13- | D. Julia no seu escritório. | 36 |
| Figura 14- | Tinteiro usado por Julia Lopes de Almeida para produzir suas obras. | 36 |
| Figura 15- | Fotografia que registra a presença dos convidados para o jantar em homenagem a Julia Lopes de Almeida, em Paris. | 38 |
| Figura 16- | Caricatura de Julia Lopes de Almeida elogiando o livro <i>A falência</i> . | 39 |
| Figura 17- | D. Julia proferindo uma conferência no salão da Escola de Belas Artes. | 41 |
| Figura 18- | Inauguração do busto de Julia Lopes de Almeida, no Rio de Janeiro, com a presença de familiares e amigos. | 42 |
| Figura 19- | Replica do busto de Julia Lopes de Almeida, no Jardim Gomes de Amorim, à Alameda Dr. Antonio José de Almeida, em Lisboa. | 43 |
| Figura 20- | Foto do Casal Filinto e Julia. | 44 |
| Figura 21- | Fotografia do Jazigo da Família do Visconde de São Valentim onde estão sepultados Filinto de Almeida, Julia Lopes de | 45 |

| | | |
|------------|--|-----|
| | Almeida e Afonso Lopes de Almeida. | |
| Figura 22- | Charge publicada em fevereiro de 1911 no jornal <i>The Vote</i> , da Women's Freedom League. | 47 |
| Figura 23- | Foto do Capacana Palace | 48 |
| Figura 24- | Atividades desenvolvidas por mulheres. | 51 |
| Figura 25- | Teatro Olimpico em Vicenza. | 53 |
| Figura 26- | Astrologia e Magia nel renascimento "all centro de um convegno". | 54 |
| Figura 27- | Foto que registra a casa de uma fazenda de café do século XIX. | 56 |
| Figura 28- | A hora da música Oscar Pereira da Silva. | 63 |
| Figura 29- | Reunião de representantes da imprensa. | 64 |
| Figura 30- | Capa da revista da semana. | 68 |
| Figura 31- | Henrique Revert Klimb, rua dos Latoeiros, c. 1870, Rio de Janeiro. | 69 |
| Figura 32- | Marc Ferrez. Centro do Rio de Janeiro c.1890. Rio de Janeiro. | 71 |
| Figura 33- | Evento Religioso da época. | 73 |
| Figura 34- | Foto da Família de Julia Lopes de Almeida. | 83 |
| Figura 35- | Mãe preparando lanche para a filha | 88 |
| Figura 36- | <i>Cena em família de Adolfo Augusto Pinto</i> (1891), José Ferraz de Almeida Junior. | 90 |
| Figura 37- | Leitura (1892), de Almeida Junior. | 93 |
| Figura 38- | O Baile. | 96 |
| Figura 39- | Foto de participantes de um baile | 97 |
| Figura 40- | A governanta e a menina | 99 |
| Figura 41- | Cena de um chá dançante no Hotel Glória | 117 |
| Figura 42- | Mãe e filho - gravura do Século XVIII. | 123 |
| Figura 43- | Sono de mãe. | 125 |
| Figura 44- | Patroa e empregada na sala de estar. | 128 |
| Figura 45- | Vestuário Feminino. | 131 |
| Figura 46- | Homem e mulher – trajes semelhantes. | 132 |
| Figura 47- | Amamentação. | 136 |
| Figura 48- | Imagem de família tradicional, marido, mulher e filho. | 138 |
| Figura 49- | Cuidados de mãe com o filho. | 143 |

| | | |
|------------|--|-----|
| Figura 50- | Ultimas novidades da moda parisiense. | 150 |
| Figura 51- | Casal dançando em um baile. | 162 |
| Figura 52- | Dia do casamento. | 165 |
| Figura 53- | Mulheres com cartazes representando a luta pelo direito ao voto. | 167 |
| Figura 54- | Propaganda de creme dental e o casamento. | 171 |
| Figura 55- | Duas amigas conversando sobre o casamento. | 174 |
| Figura 56- | Imagem que ilustra o trabalho de escritora. | 176 |
| Figura 57- | Pai e filha em momento de leitura. | 178 |
| Figura 58- | Imagem da mulher com livros à mão e na mesa | 179 |
| Figura 59- | Mulher observando obras de arte. | 181 |
| Figura 60- | Carta a uma noiva. | 184 |
| Figura 61- | Marido e mulher com aparência infeliz. | 187 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| LEMBRAR DO ESQUECIDO..... | 04 |
| 1 NARRATIVAS E IMAGENS: TRILHANDO PASSOS..... | 15 |
| 1.1 JULIA E SEUS DUPLOS..... | 22 |
| 1.2 JULIA NO ESPELHO:ESPOSA E ESCRITORA..... | 28 |
| 2 OLHAR A IMAGEM DA MULHER: TESSITURAS DA LEMBRANÇA..... | 46 |
| 2.1 TRAÇOS E CAMINHOS DA MEMÓRIA..... | 49 |
| 2.2 EXPERIÊNCIAS DAS PERSONAGENS..... | 62 |
| 3 ENTRE USOS E COSTUMES DAS DONAS E DONZELAS: CRÔNICAS | 111 |
| 3.1 RASTROS DO COTIDIANO FEMININO E A REPRESENTAÇÃO DOS PAPÉIS SOCIAIS. | 115 |
| 3.2 A MULHER E A EDUCAÇÃO DAS CRIANÇAS..... | 122 |
| 3.3 O COMEÇO DO FIM..... | 126 |
| 3.4 VESTUÁRIO E IDENTIDADE FEMININA..... | 130 |
| 3.5 OLHARES, MEMÓRIAS E COSTUMES DA MULHERBRASILEIRA..... | 136 |
| 4 DE VÉU, GRINALDA E BUQUÊ..... | 149 |
| 4.1 ROUPAS E MEMÓRIAS: O VESTIDO DE NOIVA..... | 152 |
| REMEMORANDO O FIM..... | 193 |
| REFERÊNCIAS..... | 198 |

LEMBRAR DO ESQUECIDO

O estudo das narrativas literárias possibilita apreender aspectos particulares do real, refletidos de forma sensível, ao mesmo tempo em que permite que autor, leitor e obra se recriem.

A história nos remete à ação, à linguagem humana e, mais particularmente, às formas de narrar. A escrita da história compreende também a memória do historiador, de seu grupo, seus pares, sua nação.

Buscamos rememorar a imagem da mulher do século XIX, na transição para o século XX, nas obras de Julia Lopes de Almeida, a fim de compreender a relação do presente com a memória e com o passado, entendendo que um novo olhar pode imprimir novos traços para essa história. Compreendemos que os fatos do passado não ficam imóveis ou imutáveis porque são alterados por experiências novas, novos conhecimentos e novas indagações que surgem no presente.

As fontes que constituem o *corpus* deste estudo foram coletadas no acervo pessoal de Julia Lopes de Almeida¹. Deste acervo, selecionamos documentos e fotos que nos fornecem dados biográficos para a construção do primeiro capítulo. Dentre as obras, destacamos o romance *A intrusa* (1908²), livro publicado em 1908, as crônicas do *Livro das donas e donzelas* (1906³) e o manual denominado *Livro das noivas* (1896)⁴. A partir dessas obras, pretendemos analisar a imagem da mulher construída nas confluências da literatura, da história e da memória. Com a categoria memória, buscamos compreender em que medida as ideias presentes na produção de Julia Lopes de Almeida sobre a mulher se aproximam das reminiscências da autora.

Nesse sentido, procuramos perceber que influências o meio social e a cultura exercem sobre a imagem da mulher representada na obra literária e, em sentido contrário, qual a materialidade dessa imagem no meio social. Pretendemos entender, ainda, em que medida as memórias individuais e coletivas se entrelaçam nos traços da escritura de Almeida.

¹ O neto de Julia Lopes de Almeida, Claudio Lopes de Almeida, partilhou todo acervo da autora, que está fotografado e transformado em arquivo digital.

² Neste estudo, utilizamos a obra reeditada em 1994.

³ O livro foi encontrado no levantamento bibliográfico em arquivo virtual. A data que consta nesse exemplar confere com a data que aparece nos levantamentos da produção da autora, ou seja, 1906.

⁴ O exemplar utilizado é da 3ª Edição, de 1896. Ele foi encontrado em um sebo e traz uma dedicatória de um noivo que o oferece a sua futura esposa, em 1900.

As questões apresentadas por Julia Lopes de Almeida nas obras escolhidas para a realização deste estudo estão permeadas por elementos do contexto social do fim do século XIX e início do XX, época circunscrita às produções da autora. Suas obras apresentam diferentes figuras ou perfis sobre a mulher, presentes em diferentes espaços: a mulher da aristocracia decadente, a mulher que busca ascensão social e política para o marido, a mulher trabalhadora, a freira, a profissional liberal, entre outras. Buscamos, nas obras que constituem o *corpus*, observar os usos e costumes da mulher em relação ao casamento, ao divórcio e à educação, a fim de compreender a relação destas com a imagem que se construiu das mulheres, numa perspectiva histórica, entre as décadas de 1896 e 1910. Compreendemos que essa construção pode estar intrinsecamente ligada à memória individual e coletiva da autora.

Sobre a memória individual, Halbwachs (1990) afirma que é impossível conceber a evocação e a localização das lembranças se não tomarmos para ponto de aplicação os quadros sociais reais que servem de ponto de referência nessa reconstrução que chamamos de memória. Portanto, a memória individual é permeada pelas interferências de elementos externos.

Para Halbwachs (1900) é muito difícil, ou quase impossível, que tenhamos uma memória puramente individual.

[...] cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios [...] quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social (HALBWACHS, 1990, p.51).

O que rememoramos, por exemplo, da nossa infância não são apenas fatos que nos marcaram, como algo extremamente interno ou particular, mas fatos que resultaram, por consequência, em regras sociais (HALBWACHS, 1990, p.36-37).

Na produção literária de Julia Lopes de Almeida, podemos observar as marcas de uma memória social, em que, entre o passado e o presente, a memória coletiva reforça a ligação com o passado e reinventa as relações. Em suas obras, reproduz histórias, personagens, ações acerca das quais ouviu falar, e não necessariamente o que ela viveu, trazendo à baila seu olhar sobre a realidade, marcado, às vezes, por uma interpretação mais crítica.

Ao realizar um levantamento das pesquisas produzidas sobre as obras desta autora, percebemos que se trata de uma autora muito estudada, a partir da década de 1990, por diversas áreas de conhecimento, tais como história, sociologia, filosofia, educação e letras, sendo exemplos de pesquisas acerca da sua produção literária os estudos de Belline (1999), Costruba (2007), Engel (2009), Fanini (2009), Lopes (1991), Luca (1999), Mendonça (2003), Moreira (2009), Salomoni (2005), Santos (2011), Silva (2011), Tabak e Guimarães (2011). Porém, em nenhum deles foi possível perceber a questão que ora nos move a realizar esta pesquisa, ou seja, nenhum deles estudou especificamente os espaços da memória e a imagem da mulher na escritura de Julia Lopes de Almeida, entre as décadas de 1890 e 1910, a partir das três obras selecionadas.

O estudo compreende, portanto, a imagem da mulher na sociedade brasileira, na vida pública e na vida privada, entre o final do século XIX e o início do século XX, nas tessituras de uma autora que viveu num contexto histórico, político e social em transição, que trazia marcas do velho e do novo, materializadas tanto pela memória histórica como pela memória coletiva.

Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer*(2006),apresenta uma discussão filosófica sobre o humanismo metafísico e, com base em Ricoeur, evidencia um ponto em comum nas ideias de Heidegger, Levi Straus e Lacan. Segundo ela, ressalvadas as diferenças, todos entendem que

[...] não há sujeito algum que seja mestre em sua fala, como se possuísse liberdade e soberania sobre ela, mas que o discurso do sujeito representa muito mais o veículo através do qual algo, muito maior do que ele fez, se diz: a dinâmica de encobrimento e de descoberta do Ser, o sistema de relações que estruturam o corpo social, o inconsciente (GAGNEBIN, 2006, p. 166).

Por mais que se reconheça uma marca pessoal e de estilo na autora, as análises transferem a liberdade e a criatividade a uma instância impessoal. Segundo Gagnebin, assim como as manifestações culturais, individuais ou coletivas não se constituem a partir de uma produção linear e tranquila de sentidos acumulados, mas surgem também de conflitos, deslocamentos, disfarces e transferências, a relação entre o presente de quem interpreta e o passado da obra interpretada não se resume à mera aceitação e transmissão. Eles obedecem a motivos e interesses diferentes, esclarecidos ou escondidos, tematizados ou inconscientes, que interferem no

processo de produção do conhecimento sobre os temas elaborados (GAGNEBIN, 2006, p. 167).

Ao pensar as discussões acerca da memória, intencionamos conhecer os rastros deixados pela autora nesses *loci* que são suas obras, buscando compreender e evidenciar as outras vozes que compõem o texto literário.

A opção por retomar a pesquisa sobre Julia Lopes de Almeida teve algumas motivações. Uma delas diz respeito à necessidade de rememorar importantes obras produzidas ao longo de uma vida e que, praticamente, deixaram de ser estudadas a partir de 1962, ano em que se comemorou seu centenário.

Uma autora de tamanha importância, com reconhecida produção artística e intelectual e que participou ativamente da vida de seu país na época de sua mais elevada produção, não pode ser esquecida. A escolha pela autora para análise deu-se em função da importância da produção literária de Julia Lopes de Almeida no contexto brasileiro, no período que se estende de 1882 a 1934, e do fato de que, a partir de 1962, data em que comemoraria cem anos, deixa de ser lembrada nos meios acadêmicos. Julia Lopes de Almeida participou ativamente das mudanças que estavam ocorrendo na sociedade brasileira e acreditava na educação como importante instrumento para o progresso do país. Também foi reconhecida e homenageada tanto no Brasil como no exterior – Portugal, França e Argentina⁵. Assim como afirma Gagnebin, em *Lembrar, escrever, esquecer*, acreditaos que “O presente é o lugar da ação e das escolhas tão práticas como teóricas do intérprete” para reler o passado e propor ações futuras (GAGNEBIN, 2006, p. 188).

⁵ Essas informações foram coletadas no acervo pessoal de Julia Lopes de Almeida, doado pelo neto Cláudio Lopes de Almeida. Tais homenagens foram registradas nos jornais dos países nos quais elas ocorreram.

Um pouco diferente do que ocorria com a maioria das mulheres do fim do século XIX e início do século XX, Julia Lopes de Almeida obteve grande sucesso como escritora; porém, não conseguiu ser consagrada a ponto de fazer parte da Academia Brasileira de Letras. Observando os trabalhos publicados sobre a autora, ainda não encontramos resposta para a pergunta que pretendemos responder neste estudo, ou seja, qual é a representação da imagem da mulher presente nas obras *A intrusa* (1908), *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Livro das noivas* (1896). Ao buscar resposta para essa pergunta, podemos verificar como a autora percebe e expressa os diversos papéis desempenhados pela mulher naquele período histórico.

É conhecido o fato, ainda recente, de que o estudo de questões relativas à mulher e sua representação na literatura não era considerado um objeto legítimo de pesquisa. A consolidação de trabalhos dessa natureza nos meios acadêmicos brasileiros data de poucos anos, conforme relata Luiza Lobo (1993). O interesse por estas questões vem mudando significativamente e isso se dá a partir do movimento feminista, que, para além das polêmicas geradas, provoca efeitos em diferentes momentos históricos.

Os estudos sobre a literatura feminina, organizados a partir dos anos de 1980, vêm promovendo constantes reflexões sobre uma possível tradição literária de autoria feminina, pautada nos questionamentos da mulher em relação à representação e à organização da sociedade construída pela voz masculina, que estabelece lugares e papéis sociais assimétricos a serem desempenhados por homens e mulheres. A ficção produzida pelas escritoras se tornaria o espaço por excelência para as discussões sobre os interditos sociais impostos às mulheres, assumidos de forma conflituosa, na prosa, pela voz da personagem e do narrador.

A retomada das obras de Julia Lopes de Almeida possibilita recuperar as ideias, o espaço e o tempo das mulheres representados no texto literário e nas imagens pictográficas reproduzidas à época. Consideramos os diferentes períodos da produção da literatura de autoria feminina no Brasil e as determinantes históricas associadas à escrita de voz feminina, para análise da imagem da mulher em obras representativas dessa produção.

Benjamin (1989), ao tratar do papel do crítico, mostra que é a reflexão do passado e a ressignificação das questões do presente que possibilita à obra de arte se multiplicar. Essa é mais uma das razões para se voltar a ler Julia Lopes de Almeida, ou seja, a possibilidade de apresentar a imagem da mulher, no presente,

para possibilitar a multiplicação da reflexão sobre o papel da mulher na sociedade atual.

Entendemos que a compreensão das diferentes formas de rememoração poderá contribuir para a análise de como as lembranças e recordações das experiências vividas, individual ou coletivamente pela autora, contribuíram na produção de sua obra.

Por tratar-se de uma pesquisa de cunho bibliográfico, realizamos leituras de diversos teóricos que tratam da história, da memória e da ficção, tais como Benjamin (1989; 1994) Yates (2007), Ginzburg (1999; 2001), Assmann (2011), Guattari e Rolnik (1986), Needell (1993), Thompson (1998), Gagnebin (2005), Le Goff (1996), White (2001), Burke (1992), além de Halbwachs (1990) e Stallybrass (2008). Também foram consultados os periódicos que trazem artigos construídos a partir de pesquisas realizadas sobre a autora, além de revistas da época como *Fon-Fon* (1907) e *Frou-Frou* (1934). Neste sentido, estudaremos as obras que compõem o *corpus* e que possibilitam o debate sobre a imagem da mulher, no contexto histórico e social do fim do século XIX e início do século XX.

Com base nos estudos de Boris Kossoy (2001) e Susan Sontag (2004), analisaremos fotografias e pinturas de mulheres encontradas no acervo pessoal da autora e em outros arquivos de pesquisa como fontes documentais que reforçam os sentidos. Numa imagem congelada, é possível perpetuar um tempo e um espaço na história. As imagens selecionadas, em sua maioria, são fotografias da autora e sua família, principalmente no primeiro capítulo que trata da vida e da obra de Julia Lopes de Almeida. Nelas podemos encontrar vestígios do tempo e do espaço vivido pela autora, além de trazer elementos para a leitura da história da época. Roupas, cortes de cabelo, postura, tudo remete a uma dada realidade social.

Kossoy(2001) compreende que a imagem fotográfica possibilitou o registro da expressão cultural de determinadas sociedades, já que a humanidade necessita reproduzir de alguma maneira o mundo visível, “real”. Ao analisar as fotografias pretendemos encontrar as marcas e os rastros da imagem da mulher da sociedade brasileira, no período histórico recortado para a pesquisa.

Sontag (2004) também afirma que as fotografias podem ser utilizadas como imagens espectrais do passado que se busca rememorar. A fotografia proporcionaria um possível reencontro com parte do passado, que por sua vez estimula a reconstrução desse passado. Para a autora, “tirar uma foto é participar da

mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-lo, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2004, p.25-26).

Sobre a relação entre o real e o ficcional, Le Goff afirma que uma determinada narração pode ser real ou ficcional e, ainda, que pode estar pautada na realidade material ou simplesmente na imaginação. Dessa forma, percebemos uma aproximação entre a história e a perspectiva da ficção literária e a narrativa de memórias (LE GOFF, 1996, p. 18).

Entendemos que é necessário analisar a obra literária procurando perceber tanto os eventos ligados a situações específicas de tempo e espaço, quanto os eventos imaginados, inventados. De acordo com White, “a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos ‘real’ do que o referido pelo historiador” (WHITE, 2001, p. 138).

Analisando a aproximação da literatura com a história, Burke afirma: “o que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações tanto no tempo quanto no espaço” (BURKE, 1992, p. 11). A mudança conceitual e metodológica dos estudos da história tem como base a compreensão de que a realidade é social e culturalmente construída.

Assmann (2011) afirma que o desafio imposto aos estudos literários pela nova literatura da memória consiste em eliminar as diferenças entre fatos e ficções. Sobre a diferenciação entre fatos e ficções, a autora mostra que, enquanto os historiadores se encontram restritos a afirmar isso ou aquilo, os autores de romances memorialistas trabalham com a inclusão tanto disso quanto daquilo.

Ginzburg também discorre sobre o conceito de história problematizando a relação entre história, memória e esquecimento. Ele explica que memória e historiografia não são necessariamente convergentes. Para o autor, “história significa uma experiência vivida no passado, mas não um conhecimento distante deste” e memória “não é mais uma reminiscência, que também implicaria um sentido de distância, mas uma atualização” (GINZBURG, 2001, p. 178-179).

Ao considerar a história também como narração, pautados na realidade social ou puramente imaginária, que se aproxima da perspectiva da ficção literária e narrativa de memórias, pretendemos rememorar e ressignificar as obras elencadas como *corpus* da pesquisa: *A intrusa*, *Livro das donas e donzelas* e *Livro das noivas*.

Procuramos reconstituir a imagem da mulher; isto é, rememorar fatos, ideias e princípios que ampliem a visão sobre a imagem da mulher e seus diferentes papéis. Ao voltar para o passado, carregamos o olhar do presente, que, possivelmente, construirá novas percepções a respeito do tema.

Ao realizar esta pesquisa, buscamos lutar contra o esquecimento, o que de acordo com Gagnebin é “lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade” (GAGNEBIN, 2005, p.44). É com o intuito de reler e atualizar as obras de Julia Lopes de Almeida com as questões que inquietam o presente, refletindo sobre as relações entre imagem, literatura, história e memória, que pretendemos realizar esta pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta a biografia ilustrada que conta a história de vida pessoal e profissional de Júlia Lopes de Almeida, a partir de fontes de seu acervo pessoal⁶, que contém fotos, artigos de jornais da autora, biografia escritas por parentes, amigos e críticos, notas em jornais, a maioria de 1962, quando completaria cem anos de vida, além de rascunhos feitos de próprio punho. Com a biografia ilustrada, pretendemos rememorar e revigorar a imagem da mulher do século XIX e início do século XX. Ao reescrever a biografia de Julia Lopes de Almeida, objetivamos também dar a conhecer às gerações futuras a escritora Julia Lopes de Almeida e parte de sua produção. A imagem da autora construída a partir da releitura e reescrita de sua biografia retrata um determinado grupo de mulheres reais que estão na luta pela emancipação da vida pessoal e social. As mulheres serão convocadas a contribuir para o processo de mudança entre o velho e o novo nas relações sociais e culturais.

O segundo capítulo rememora o pensamento de Julia Lopes de Almeida, suas vivências e histórias que contribuíram para a construção, na obra ficcional *A intrusa*, de imagens de mulheres brasileiras. Destacamos na referida obra três temas que aparecem de forma contundente e estão intimamente ligados à imagem da mulher: o casamento, o divórcio e a educação.

A intrusa narra a vida de uma mulher que se vê sozinha no mundo e precisa arrumar uma forma de garantir a sua sobrevivência e de mais dois ex-empregados de seus pais. Alice é contratada como governanta pelo viúvo Argemiro, para que cuide

⁶ O senhor Claudio Lopes de Almeida cedeu gentilmente todo o acervo pessoal de sua avó para a Academia Brasileira de Letras. Alguns documentos também já foram abordados por outros pesquisadores.

de sua casa e da educação de sua filha, Maria. Fiel à memória da mulher, o homem impõe como regra que ele e a governanta nunca deveriam se ver. Isso não evita, contudo, os comentários maldosos sobre a relação dos dois. Com o passar do tempo, ele acaba se apaixonando por Alice, pois fica encantado com o excelente trabalho realizado.

A Baronesa, mãe da falecida mulher de Argemiro, quer a todo custo evitar a união dos dois, lembrando-o da promessa que ele fizera à sua filha, de que nunca se casaria novamente. Ela conta com a ajuda de Feliciano, um ex-escravo que, antes da chegada de Alice, tinha acesso livre às coisas do patrão e se utilizava delas indevidamente.

No início, também está do lado da Baronesa o padre Assunção. Ao mesmo tempo, Pedrosa também intervém entre Argemiro e Alice, tentando arranjar o casamento dele com sua filha. Esta, no entanto, não aceita o arranjo que a mãe tenta fazer e acaba encontrando seu príncipe encantado. Apesar de todas as intervenções contrárias, Argemiro se apaixona por Alice. Maria se transforma totalmente graças à influência da governanta, passando de menina rebelde amoça prendada. Por fim, Argemiro e Alice acabam se casando. O enredo conta também com um pequeno diálogo entre mãe e filha sobre o divórcio e ambas rejeitam a ideia da separação.

A obra de Julia Lopes de Almeida discute o papel da mulher na sociedade da época, apontando para ela o trabalho como um novo caminho. Entretanto, este trabalho continua sendo sempre relacionado a afazeres domésticos, e o casamento acaba sendo o modo como a personagem principal, Alice, consegue sua ascensão social.

Olhar para o passado é, fundamentalmente, contemplar um discurso estruturado pelo viés do outro – portanto, uma opção pessoal do autor –, que nos é apresentado de maneira a guiar-nos por entre os intrínsecos fios que tecem nossa história no intuito de não apenas registrar, mas de perpetuar momentos importantes na vida do homem e da sociedade.

A autora participou ativamente da vida pública da sociedade carioca, o que a empodera no sentido de fornecer indícios dessa materialidade na tessitura do romance. Nesse sentido, buscamos encontrar elementos para a compreensão da imagem da mulher na sociedade brasileira de fins do século XIX e início do século XX, a partir da narrativa *A intrusa* e das fotos e ilustrações.

O terceiro capítulo analisou a imagem da mulher na coletânea de crônicas intitulada *Livro das donas e donzelas*, perseguindo as mesmas categorias: a imagem da mulher no casamento e a educação. As crônicas destacadas para a análise foram aquelas que mais se aproximavam das questões atinentes à imagem da mulher, as quais elencamos a seguir: “Minhas amigas”, “Conventos”, “O vestuário feminino”, “A mulher brasileira”, “Em guarda, por quê?”, “Formalidades” e “Folhas de uma carteira”.

Nas crônicas aparecem as diferentes mulheres que perpassam as memórias da autora. Algumas vezes trata da mulher que trabalha determinada profissão, outras vezes e da mulher esposa, mãe e do lar. As crônicas deixam rastros de um cotidiano feminino que possibilita dizer que não existia uma imagem de mulher, naquele período, assim como nos dias atuais, mas que existem sim, mulheres com suas diferentes atribuições numa sociedade que apresenta grande diversidade de papéis.

No quarto capítulo, identificamos e analisamos vestígios deixados por Julia Lopes de Almeida sobre o lar e o casamento, bem como usos e costumes da época, na obra *Livro das noivas*, buscando indícios de como foi tecida a imagem da mulher dentro desse espaço. Esse manual apresenta orientações de como a mulher deve se comportar e ainda fornece pistas sobre quais os conhecimentos deveria ter para garantir um bom e duradouro casamento.

Para reforçar as ideias presentes nas narrativas, foram utilizadas as imagens pictográficas presentes em todo o manual. A seleção de imagens esteve relacionada aos temas tratados em cada capítulo do manual. A autora teve o cuidado de ilustrar toda a narrativa, o que deu margens para múltiplas interpretações, correspondentes aos múltiplos olhares que por elas perpassaram.

No momento da análise da obra, após passar por vários temas, um deles nos chamou atenção: a roupa. A roupa no caso do manual era aquela utilizada como enxoval da noiva: lençóis e fronhas brancas. Tal elemento, neste caso, também foi compreendido como um objeto de memória. A roupa em que habitam corpos permanece presente apesar da morte de seus donos.

Diante desta proposição de estudos, pretendemos compreender como a imagem da mulher se constrói, na interação entre a imagem, a literatura, a história e a memória. Acreditamos ser possível, a partir da produção de Julia Lopes de Almeida, capturar na tessitura do texto e nas imagens fotográficas e pictográficas o cenário em que a condição feminina surge e ressurgue, delineando sua história no interior da sociedade.

1 NARRATIVAS E IMAGENS: TRILHANDO PASSOS

ESCRITORAS BRASILEIRAS (perfis)

É a primeira escriptora brasileira, sem contestação. Cabe-lhe o primeiro lugar na galeria de mulheres que fazem da pena o que fazia. MmeStail, isto é o mesmo que as mulheres fazem com a agulha, da linha e do dedal...Belíssimos labores domésticos. As que escrevem, fazem belíssimos trabalhos litterários, os quaes muitas vezes nada ficam a dever aqueles que saem das penas masculinas.

D. Julia Lopes, possui uma bagagem litteraria de subido valor; no romance, no jornal, no theatro, os seus triumphosfôram sempre contados pelo numero de suas obras. Pena é que ultimamente nada nos tenha dado a sua intelligência privilegiada. Certo a demora nos trará alguma obra de raro valor como tudo o que o seu talento produz e ainda há de produzir!⁷

O final do século XIX, no Brasil, foi marcado por transformações nas relações sociais, políticas e econômicas impulsionadas pelos avanços do capitalismo. Novos valores foram construídos e o moderno convivia com o antigo que ainda não havia desaparecido totalmente. Na transição para o século XX, os costumes da sociedade patriarcal seriam confrontados por novos valores. Existem indícios que nos levam a pensar que a produção da literatura tenha sido um elemento importante da nossa cultura, o qual possibilitou a disseminação desses novos valores (AZEVEDO, 1963).

A produção literária de Júlia Lopes de Almeida confunde-se com sua vida, delineada pela intensidade das relações que manteve na família, na sociedade e na arte. Neste estudo, partimos do pressuposto de que a produção ficcional da autora está permeada também pela história, aquela registrada pelos historiadores e por memórias da autora, que por sua vez fazem parte da memória coletiva da sociedade e da época vivida por ela.

Segundo Halbwachs:

É difícil encontrar lembranças que nos levem a um momento em que nossas sensações fossem apenas o reflexo dos objetos exteriores, no qual não misturávamos nenhuma das imagens, nenhum dos pensamentos que nos prendiam aos homens e aos grupos que nos rodeiam. Se não nos recordamos de nossa primeira infância, é, com efeito, porque nossas impressões não se podem relacionar com esteio

⁷ Fragmento extraído da página 25 das 32 que integram o arquivo em word intitulado Album, o qual contém fotos, cartas e recortes de jornais que tratam da vida da autora. Fonte: arquivo pessoal da autora.

nenhum, enquanto não somos ainda um ente social (HALBWACHS, 1990, p. 37).

As cenas que recordamos da infância estão sempre cercadas de elementos sociais. Quanto às lembranças de adultos, Halbwachs afirma que na maioria das vezes nossos pensamentos são influenciados também pelos elementos exteriores ao sujeito:

De uma maneira ou de outra, cada grupo social empenha-se em manter uma semelhante persuasão junto a seus membros [...] algumas vezes alargamos o círculo de suas amizades e de suas leituras, reconhecemos o mérito de seu ecletismo que nos permite ver e conciliar os diferentes aspectos das questões e das coisas; acontece mesmo frequentemente que a dosagem de nossas opiniões, a complexidade de nossos sentimentos e de nossas preferências não são mais que a expressão dos acasos que nos colocaram em relação com grupos diversos ou opostos, e que a parte que representamos em cada modo de ver está determinada pela intensidade desigual das influências que estes têm, separadamente, exercido, sobre nós (HALBWACHS, 1990, p. 47).

O autor alerta que, sempre que aceitamos sem resistência uma sugestão de fora, é comum entendermos que é nosso pensamento e que estamos pensando e sentindo livremente. De forma quase que inconsciente é que ocorrem as influências sociais nos indivíduos e estes, muitas vezes, nem percebem. Dessa maneira, é possível pensar que a memória dos indivíduos estará sempre permeada por elementos sociais. Logo, ratificamos a ideia de que a produção literária de Julia Lopes de Almeida tanto sofre interferências nos elementos externos como também influencia, de certo modo, seus leitores.

Compreendemos que a literatura é um campo do conhecimento que possibilita observar, entre tantas outras coisas, a construção de subjetividades, a partir das relações que se estabelecem entre os espaços sociais e familiares, as memórias individuais e coletivas e nos diferentes modos de narrar. Dessa forma, podemos inferir que a imagem da mulher, pautada na figura de Julia Lopes de Almeida, que buscamos encontrar nos documentos selecionados para esse estudo, se constituirá da costura que se pode fazer entre os diferentes olhares que compuseram as biografias de D. Julia.



Figura 1 Julia Lopes de Almeida, um momento de pausa da leitura⁸

⁸Fonte: Acervo pessoal da autora.

A imagem apresentada na sequência, datada de 1924, registra sua sensibilidade e familiaridade com o mundo da literatura. Ao registrar a cena, Júlia permite retratar sua rotina que se intercala entre família, sociedade e leitura.

Com o livro nas mãos, marcado entre os dedos, deduzimos que a leitura parece absorvê-la em seus pensamentos. A fotografia possibilita inferir que Julia está desligada da presença do fotógrafo. A sutileza do cenário é que permite essa observação. A posição inclinada, com uma postura impecável, porém no cenário apenas uma cortina ao fundo e a cadeira. A simplicidade e a serenidade são duas características muito presentes nas falas dos que tiveram a grande tarefa de escrever sua biografia.

De acordo com Margarida, sua filha, produzir a biografia de sua mãe não foi uma tarefa fácil, pois era muito modesta e não se preocupava com os registros das notícias publicadas nos jornais e revistas a seu respeito. Revisitar o passado de Julia Lopes de Almeida e reconstruir sua biografia, a partir de fontes de seu acervo pessoal, que contêm fotos, artigos de jornais, biografias escritas por parentes, amigos e críticos, notas em jornais, a maioria de 1962, quando completaria cem anos de vida, além de rascunhos feitos de próprio punho, compõe os objetivos desta etapa do trabalho, os quais consistem em rememorar e revigorar a imagem da mulher do século XIX e início do século XX. Voltamos para a história com o intuito de revigorar e dar a conhecer às gerações futuras a autora Julia Lopes de Almeida e parte de suas obras. Buscamos o encontro da mulher Julia, esposa, mãe, cidadã carioca atuante na vida política, com a mulher Julia, escritora.



Figura 2 Dona Julia com sua filha Margarida⁹

Essa imagem retrata a afinidade existente entre mãe e filha. Margarida se destaca como escultora e a sua principal obra será o busto que esculpiu da mãe. Margarida escreve a biografia da mãe, trazendo riqueza de detalhes da vida pessoal. Faz uma mescla de informações pessoais e profissionais citando alguns momentos do contexto histórico vivenciado por Julia Lopes de Almeida e sua família.

O processo produtivo de Julia Lopes de Almeida ocorreu no período entre 1886 e 1930. A autora nasceu em 1862, final do século XIX, momento de grandes lutas em prol da República e da Libertação dos Escravos. De acordo com Needell (1993), com o fim da guerra contra o Paraguai, grandes mudanças ocorreram: “os entrepostos urbanos haviam crescido enquanto núcleos de concentração populacional, cultural e de infraestrutura, transformando-se em centros políticos de um novo tipo” (NEEDELL, 1993, p. 20). A cidade não se resumia mais a local de encontro da elite rural e seus aliados comerciais, mas se caracterizava como espaço que reunia profissionais liberais, burocratas, empresários, empregados do comércio, estudantes, pessoas com mais acesso aos ideais republicanos europeus e norte-americanos.

⁹ Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em meio às mudanças, Julia Lopes de Almeida, embebida de ideais liberais, escreve sobre temas relacionados à política, ao casamento, à função social da mulher e, até mesmo, à economia. A sua produção é publicada em diferentes veículos de informações: jornais, revistas e livros de circulação local, nacional e internacional.

De acordo com Aleida Assmann, não seria legítimo estudar o passado apenas para saber o que ocorreu, por mera curiosidade. Daquilo que já foi esquecido vale a pena buscá-lo para revigorar e dar continuidade aos seus feitos. Ao se desvincular a recordação e a transmissão de uma tradição, também os locais de memória se tornam ilegíveis (ASSMANN, 2011, p. 336).

Segundo Pierre Nora, os lugares de memória:

[...] são lugares com efeito nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional [...] mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica (NORA, 1993, p.21).

Nesse sentido, os lugares de memória, ao serem estudados, carregam consigo uma história regada de cumplicidade, significações, afetividade, pertencimento, ou simplesmente de alma, daquele que busca a rememoração. O arquivo que se considera como lugar de memória não será interpretado simplesmente em seu estado material, restrito ao que está escrito, e sim mesclado com os sentidos daquele que o investiga.

Além dos dados biográficos registrados por meio da escrita, utilizamos também as fotografias como elementos que eternizaram os momentos vividos por Julia Lopes de Almeida. De acordo com Kossoy, a imagem fotográfica possibilitou o registro da expressão cultural de determinadas sociedades, já que a humanidade necessita reproduzir de alguma maneira o mundo visível, “real” (KOSSOY, 2001).

Reforçando a importância da fotografia, Sontag (2004) afirma que as fotografias podem ser utilizadas como imagens espectrais do passado que se busca rememorar. A fotografia proporcionaria um possível reencontro com parte do passado, que por sua vez estimula reconstrução desse passado. Para a autora, “tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-lo, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2004, p.25-26).

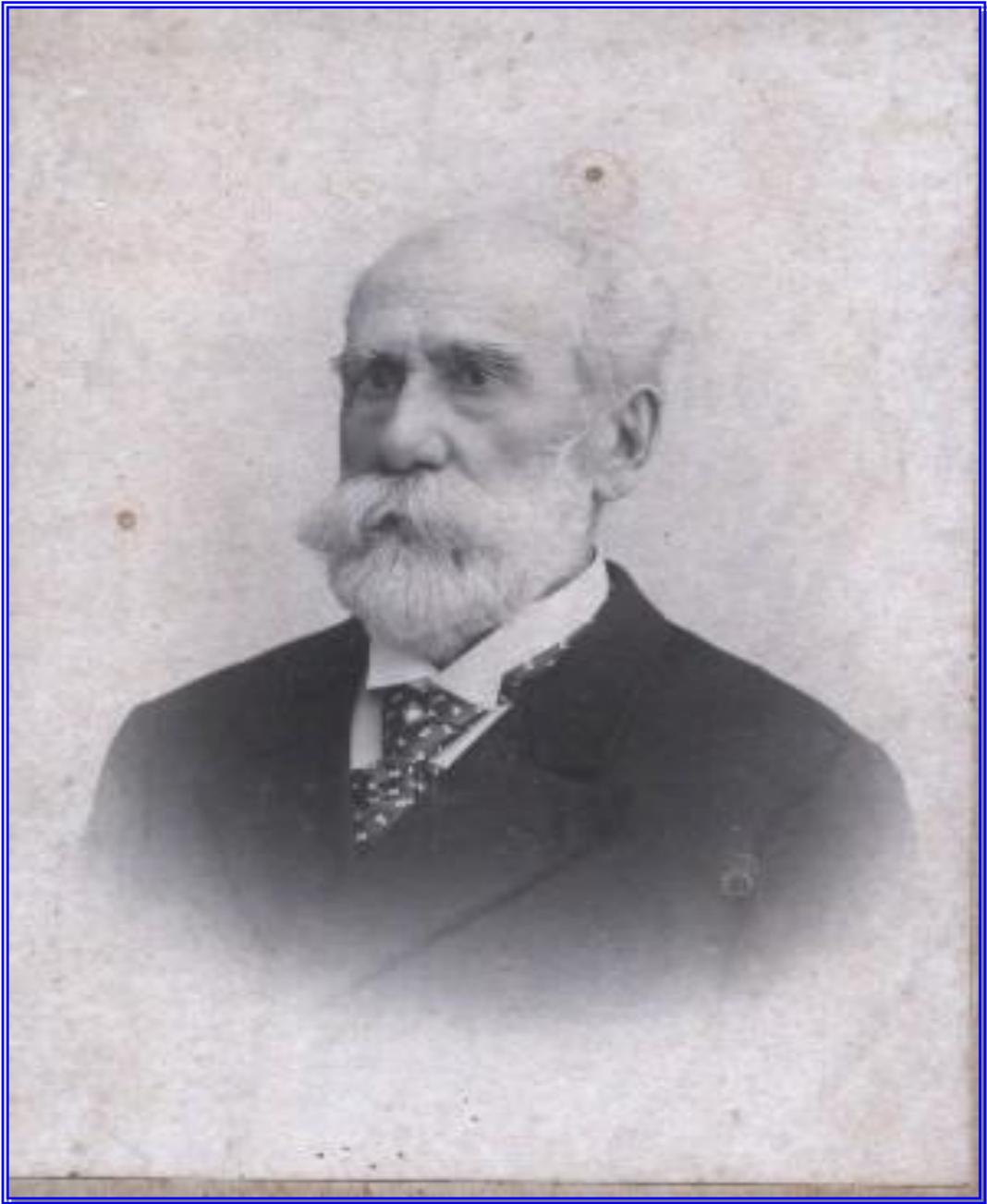


Figura 3 Dr. Valentim José da Silveira Lopes, pai de Julia Lopes de Almeida¹⁰

¹⁰ Fonte: Acervo pessoal da autora.

Buscando as representações da memória, iniciamos a reconstrução da biografia de Julia Lopes de Almeida, mesclando informações retiradas da narrativa construída por Margarida Lopes de Almeida, também conhecida como Guida, e da homenagem biográfica escrita por Caldeira Coelho, com as fotografias adquiridas no seu acervo pessoal e fatos históricos ocorridos na época.

1.1 JULIA E SEUS DUPLOS

Em 23 de setembro de 1862, nasce Julia Valentim da Silveira Lopes, no Rio de Janeiro. Seus pais eram Valentim José da Silveira Lopes (figura 3) e D. Adelina Pereira Lopes.

Dr. Valentim foi diplomado pela Faculdade de Medicina da Bahia, nasceu em Lisboa e naturalizou-se brasileiro. Foi professor e Vice-cônsul de Portugal em Macaé, Rio de Janeiro.

Sobre a mãe da autora não tivemos referência direta em nenhum dos documentos presentes no acervo. Essa informação é importante no sentido de pensar que, para a época, o mais importante era o patriarca, portanto, era imprescindível que o seu retrato estivesse disposto em algum local da casa, preferencialmente a sala, para dar a sensação de onipresença; já figura da mãe não teria que estar exposta. A mãe tem sua importância, porém deve evitar exposição de sua figura.



Figura 4 Julia Lopes, aos cinco anos¹¹

D. Júlia viveu os sete primeiros anos de sua vida no Rio de Janeiro. De acordo com Guida¹², D. Julia, ao recordar este tempo, citava as corridas no terraço do telhado do Palácio do Catete, onde residiam os Condes de Nova Friburgo.

¹¹ Fonte: Acervo pessoal da autora. Foto doada por Claudio Lopes de Almeida, o qual informou que o senhor de barbas longas era o Visconde Valentim da Silveira, pai da autora. As demais pessoas presentes na fotografia não foram mencionadas.

¹² Significativa parte do que será exposto daqui para frente tem o olhar de sua filha Margarida, ou Guida, como costuma ser chamada por alguns.



Figura 5 Palácio do Catete, Rio de Janeiro¹³

Em 1869 mudou-se para Campinas, onde viveu parte da infância e deu os primeiros passos como escritora na *Gazeta de Campinas*. Dr. Silveira escolheu esta cidade com o intuito de encaminhar seu filho nas lides de lavrador, para os quais tinha grande vocação. Em Campinas desabrochou a alma e a inteligência de Julia Lopes, a qual viria a se tornar uma grande intelectual “feminino” da época.

Campinas sempre foi o local de suas memórias de infância e também das lembranças de suas primeiras emoções de moça.

Teve uma amiga de infância, filha de uma escrava de seus pais, com a qual brincou e fez muitas travessuras pela cidade. Eram muito gulosas. Saíam pelas ruas para buscar encomendas para sua mãe e suas tias. Antes de comprar o que havia motivado a saída, de vez em quando, Joana entrava na padaria cantando uma cantiga cuja letra era sempre de Julia. Recebiam aplausos do padeiro e de algum eventual freguês. Saíam correndo, levando a encomenda da mãe e também algumas guloseimas que ganhavam por apresentar os “espetáculos”.

¹³<http://www.klickeducacao.com.br/enciclo/encicloverb/0,5977,POR-5768,00.html>. Acesso em: 10 jul. 2015.

De acordo com os relatos de Margarida, Julia não foi uma criança com muita saúde, por isso não frequentou escolas e aprendeu a ler e escrever com sua irmã mais velha, Adelina. Filha de Dr. Silveira Lopes, médico do mais importante teatro da cidade, teve a oportunidade de assistir artistas de renome mundial. O fato de ser filha de pais com elevado nível cultural possibilitou que Julia crescesse num meio favorável para despertar todo o seu talento.



Figura 6 Imagem de um sarau¹⁴

A família costumava realizar saraus em sua residência, onde sua mãe e a irmã Adelaide cantavam e a irmã Adelina recitava versos de Tomas Ribeiro e Bulhão Pato, a irmã Maria José tocava piano e Julia apenas ouvia. Segundo Guida: “Sabia ouvir; mas era tímida e não gostava de exhibir-se. Admirava, assimilava, aprendia. Ficava

¹⁴Fonte: <<http://shdestherrense.com/home/partituras-para-saraus/>>. Acesso em: 10 jul. 2015. Tais eventos comumente se realizavam nas casas da alta sociedade, ambiente no qual Julia Lopes conviveu. A música e a poesia eram as principais atrações.

num canto da sala, com sua melhor amiga, Joana, e sua irmã mais nova, Alice”¹⁵. Dessa forma, cresceu num ambiente de trabalho e arte. Também teve como amigos de infância duas pessoas que se destacaram nas letras nacionais: Rodrigo Otávio Langard de Menezes e Julio Mesquita.

Ainda bem novinha, começou as primeiras tentativas de produção literária: escreveu uma pequena peça de teatro intitulada *Maria do céu*, além de uma ou outra historinha que mostrava apenas à Joana.

Tentou esconder esse talento para as letras, pois, naquela época, final do século XIX, não era de bom tom uma mulher interessar-se pela literatura. Seu pai a incentivara, inventando uma história, disse que havia se comprometido com seu amigo, redator do jornal de Campinas, que entregaria um artigo para jornal no dia seguinte e que não teria tempo hábil para escrevê-lo. Pediu a Julia que fizesse o artigo em seu lugar. Ela atendeu ao pai e passou o dia a escrever. Sendo assim, em 7 de dezembro de 1881 foi publicado seu primeiro artigo na *Gazeta de Campinas*. Esse artigo comentava a vida de Gema Cuniberti, que havia se apresentado no Teatro municipal naquela semana. Segue a introdução do artigo presente na biografia elaborada por Margarida:

Gemma Cuniberti

Sr. Redactor

Venho tremula pedir-lhe o braço, pra que me apresente em público á attrahente, á divinal creança, á encantadora Gemma! Com a sua apresentação fico certa do melhor acolhimento.

Desculpe-me para com ella e para com todos que me lerem do mal tecido da linguagem com que escrevi essas linhas que lhe envio, abusando, sem duvida, da concessão de um cantinho do seu jornal.

Quero que me dispense toda a sua indulgência, que sei ser excessiva, e me alcance o favor de seus leitores, dizendo-lhes que o influxo do anjo que ora me leva à imprensa, não se repetirá talvez em toda uma longa vida¹⁶.

O artigo sobre Gema Cuniberti foi o marco inicial da sua gloriosa e fecunda carreira literária. Incentivada pelo Diretor *da Gazeta de Campinas* e por seus pais, continuou escrevendo naquela folha diariamente. Muitos de seus contos eram transcritos nos jornais da Corte e destes nos das províncias.

¹⁵ Trecho retirado da página 141 da biografia escrita por sua filha Margarida, que compõe o acervo pessoal de Julia Lopes de Almeida, doado a mim por Claudio Lopes de Almeida.

¹⁶Introdução do primeiro artigo escrito por Julia Lopes de Almeida para o jornal *A Gazeta de Campinas*. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em 1884 começou a escrever crônicas para o jornal carioca *O país*, trabalho que durou mais de três décadas.

Em 1886, na cidade de Lisboa, se lança como escritora e publica, com sua irmã Adelina, *Contos infantis*. Seu primeiro livro foi publicado às vésperas da Proclamação da República. Esta foi uma época de grandes mudanças na economia e na política do Brasil, que rompeu com o sistema produtivo escravocrata, mas que ainda levaria muitas décadas para romper com a cultura, os hábitos e os valores da antiga sociedade. Julia Lopes de Almeida transita entre o velho e o novo modelo social. Esse livro, em 1891, por decisão da Inspeção Geral da Instrução Primária, foi adotado nas escolas primárias do Rio de Janeiro e, mais tarde, nas demais escolas primárias do Brasil. Julia era casada, mãe de seis filhos, e como escritora direcionou seu olhar também para a educação das mulheres.

Atendendo ao pedido de Valentim Magalhães, escrevia também para o periódico *A semana*, dirigido por ele e por Filinto de Almeida. Em visita a sua irmã Adelina, que morava no Rio de Janeiro, conheceu Filinto de Almeida, poeta renomado e ardoroso jornalista. Admiravam-se, mutuamente, por meio de suas obras e muito rápido se ligaram pelos laços de amor.

A história que Julia Lopes viveu por quarenta e sete anos com Filinto de Almeida foi de amor à primeira vista. Valentim Magalhães, amigo que trabalhava junto com Filinto no Jornal *A semana*, ao saber da vinda de Julia até a corte para uma visita a sua irmã mais velha, decide visitá-la e convida Filinto para acompanhá-lo. No primeiro momento Filinto se opôs, brincando que como rapaz solteiro e pobre não deveria se atrever a se apaixonar por Julia. Mas Valentim insistiu, Filinto o acompanhou e, assim que conheceu D. Julia, logo se apaixonou. Como afirma Margarida: “No primeiro encontro, o destino selava a vida de ambos”¹⁷.

O pai de Julia Lopes estava de viagem marcada para Europa, para onde levaria sua esposa e suas duas filhas mais novas: Julia e Alice. Porém, antes de embarcar, Valentim Magalhães pediu ao Sr. Valentim Silveira a mão de Julia em noivado para seu amigo Filinto. O pai de Julia ficou temeroso, pois sabia que Filinto pertencia a um grupo de jornalistas boêmios e que teria um futuro incerto. Além disso, a sua intenção era permanecer na Europa por tempo indeterminado. Porém, não teve

¹⁷ A biografia escrita por Margarida Lopes de Almeida foi fotografada por Claudio Lopes de Almeida e enviada em arquivo, por e-mail. As imagens têm numeração de 141 a 152. O fragmento citado encontra-se na página 145. Não consta no arquivo a data em que Margarida registrou esses dados a respeito da vida de Julia Lopes de Almeida.

alternativa senão aceitar. Dessa forma, em 26 de março de 1886, partiu Julia para Lisboa, noiva de Filinto.

No Rio, Filinto transformou sua saudade em versos e, em 1887, publicou seu primeiro livro, intitulado *Lyrical*. O primeiro poema deste livro, de 27 de março de 1886, intitulou-se “A partida”. Nesse poema, Filinto expressa toda a dor que sentiu com saudades de sua amada.

O primeiro exemplar desse livro foi entregue a Julia com a seguinte dedicatória: “A Julia Lopes, minha amada noiva, este primeiro exemplar do **seu** livro” (grifo meu). De acordo com Margarida, quando diz **seu** livro ele afirma que ela que o inspira e isso prova mais uma vez a força desse amor.

O livro *Lyrical* fez tanto sucesso que o possibilitou ir acompanhar, em Lisboa, a impressão dos “Anais da Câmara dos deputados de São Paulo”, trabalho que no Brasil não podia ser feito. Embarcou para Lisboa e, ao se aproximar da capital portuguesa, teve inspiração para escrever outro poema para sua amada, o qual se inicia assim: “Pouco a pouco dissipa-se a amargura da ausência: Ó minha estrela, ó meu amor. Vai-se aclarando a minha sorte escura” (ALMEIDA, s.d, s.p)¹⁸.

1.2. JULIA NO ESPELHO: ESPOSA E ESCRITORA

Em Lisboa, em 28 novembro de 1887, casa-se Julia Lopes com Filinto de Almeida, na Igreja de S. Domingos. E, assim, se justifica o fato de uma brasileira e um noivo vivendo há muitos anos no Brasil se casarem em Portugal.

¹⁸ Informações retiradas da biografia escrita por Margarida Lopes de Almeida, imagem 147.



Figura 7 Igreja de São Domingos, em Lisboa, celebrando a ratificação do casamento de D. Luis I e D. Maria Pia, em 1862¹⁹

Julia Lopes de Almeida, ao tecer considerações sobre o casamento, tem muito a dizer a partir de sua vivência. Sua vida, com o esposo, foi de amor intenso e de realizações. Ao término da temporada em Lisboa, divulgando o livro premiado de

¹⁹Fonte:<https://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja> Acesso em: 11 jul. 2015. Nessa igreja, Julia Lopes de Almeida se casou.

Filinto, depois de um giro em viagem de núpcias por diversos países do Velho Continente, voltou o casal ao Brasil. Em fins de 1888, no Rio de Janeiro, nasce Afonso, o seu primeiro filho.

Apesar de ter uma experiência de casamento positiva, não deixa de visualizar as dificuldades que algumas mulheres encontravam no interior dessa relação. Dessa forma, a autora, quando questionada por jornalistas a respeito do divórcio, tema também bastante debatido em sua época, defende que o divórcio seria necessário para garantir a liberdade e emancipação da mulher diante da opressão masculina, fruto do modelo conservador de sociedade presente naquele momento.

No ano seguinte, com a proclamação da República, Filinto recebe um convite para assumir o Jornal *A província de São Paulo*, que neste momento mudará o nome para *O Estado de São Paulo*. Não é possível, como escreveu Margarida, produzir uma biografia de Julia Lopes de Almeida sem trazer, vez ou outra, informações de Filinto, pois suas opiniões, tendências, ambições e seu ideal eram praticamente os mesmos, frutos dos laços de amor que prendiam seus corações.



Figura 8 Casal Filinto em Paris²⁰

²⁰ Fonte: Acervo pessoal da autora.

Em São Paulo tiveram dois filhos, Valentina e Adriano, mas os perderam com pouco tempo de vida. Essa perda abalou tanto a mãe que o conselho médico transferiu o casal para a capital, onde se instalou definitivamente.

Foi morar no Casarão junto com a família do Visconde S. Valentim, onde funcionava também a escola pública dirigida por Adelina Lopes Vieira, irmã mais velha de Julia. Nesse lugar nasceu Afonso e Albano.



Figura 9 Fotografia da casa de Copacabana²¹

A escola foi transferida para o Bairro Santa Teresa. Nesse bairro D. Julia realizou o sonho de construir sua casa. Nela nasceram suas filhas Margarida e Lucia. Margarida conta que nesta casa constituíram um lar, onde os filhos de D. Julia cresceram, estudaram e se tornaram todos artistas. Afonso fez até um poema intitulado *A nossa casa*, o qual enaltece suas qualidades quanto ao conforto e ao aconchego. Segue abaixo a transcrição do poema:

A nossa Casa
 Meu lar é um ninho à beira da montanha,
 Suspenso sobre as asas da cidade;
 Se o sol, logo nascer o aquece e o banha,
 Manda-lhe a derradeira claridade...

Foi feito pedra a pedra, com tamanha

²¹ Fonte: Acervo pessoal da autora.

Solicitude e força de vontade,
Que ao vê-lo pronto ainda a nossa alma estranha,
Ver a imaginação feita verdade!

Fica no monte a meia altura, tanta
Que não seja difícil lá chegar.
No plano, a vida urbana esteia e canta.

E em vê-lo, eu julgo-o assim como um
Altar na aba da serra e, em baixo, aos
Pés da santa, a cidade, de joelhos, a rezar...²²

Essa casa também foi local de muitos encontros de poetas, escritores, artistas contemporâneos. João Foca, humorista, José Batista Coelho, o Leca, que chamava esta casa de “Lar Bendito”. João luso, considerado como membro da família, Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Roberto Gomes, Paulo Barreto, Alberto Nepomuceno, Carlos de Carvalho e Frederico Nascimento, conversando sobre música, Helena, Suzana e Silvia Figueiredo, famosas pianistas, Augusto Rosa e sua esposa Sra. D. Leonor, atores, Antonio Carneiro, Carlos Reis, que pintava os quadros de Julia e Filinto, entre tantos outros, frequentaram a casa, iluminando o ambiente em que se desenvolvia a inteligência dos filhos de D. Julia.

Como amigas D. Julia tinha duas intelectuais e poetisas, que escreviam em verso e prosa: Julia Cortines e Maria Clara da Cunha Santos. As demais amigas íntimas eram senhoras burguesas e não tinham nenhuma pretensão literária.

Julia Lopes escrevia sem parar. Produziu crônicas, romances, contos, peças de teatro, conferências, livros didáticos, livros de viagem. Em 1886, escreveu *Contos infantis*; em 1887, *Traços e iluminuras*; em 1888, *Memórias de Martha*; em 1891, *Família Medeiros*; em 1895, *Viúva Simões*, em folhetim; em 1896, *Livro das noivas*(em 1897, publicado como livro); em 1901, *A casa verde*; em 1903, *Ânsia eterna*. Teve seis filhos, amamentou todos eles e mesmo assim não deixou de escrever. Foi uma mãe amável, nunca alterava o tom de voz e nem usava termos ásperos para educar seus filhos. Segundo Margarida, “se tivéssemos seguido à risca todos os seus exemplos e conselhos seríamos criaturas perfeitas” (imagem 149, arquivo de fotos do acervo pessoal da autora).

A imagem, na sequência, pode ser tomada como representação da cumplicidade de Júlia com a família e que se estende na sua trama narrativa. Os

²² O poema consta na biografia de Julia Lopes de Almeida editada por Margarida Lopes de Almeida, sua filha.

sentimentos transbordam e se revelam por meio de uma escrita madura, permeada pela observação sensível do entorno e dos seus elementos.



Figura 10 Julia Lopes de Almeida e seus filhos Afonso, Margarida, Albano e Lúcia²³

²³ Fonte: Acervo pessoal da autora.

A fotografia eterniza um momento familiar, mostrando um clima harmonioso. Julia Lopes de Almeida, sentada ao meio, tem uma fisionomia séria, mas ao mesmo tempo demonstra certa tranquilidade. Uma cena, uma imagem que perpetua um momento. De acordo com Susan Sontag, “as fotografias são marcas fantasmáticas que permitem a presença simbólica dos parentes dispersos. Um álbum de família refere-se geralmente a uma família no seu sentido mais amplo e, com frequência, é tudo que dela resta”. A fotografia da família de Julia, não só eterniza os membros da família no seu aspecto individual, como também possibilita fazer inferências quanto à composição da família brasileira naquele período histórico.

O registro da vida em família por meio da fotografia pode revelar diferentes sentidos e significados. De um lado, o sentido individual, o desejo de quem foi fotografado para obter um registro da família, uma lembrança pessoal, por outro lado, o historiador pode transformar essa foto pessoal em uma foto documento, que conserva um passado que poderia desaparecer (SONTAG, 2004, p. 71). Nesse caso, prevalece a ideia da foto documento, considerando-se que o objetivo é rememorar um passado que esteve prestes a ser esquecido. A fotografia possibilita visitar o passado da Julia Lopes de Almeida e, por meio deste, colher alguns indícios do que seria a configuração da família naquele contexto.



Figura 11 Momento de Julia Lopes de Almeida com seus filhos e amigos²⁴



Figura 12 D. Julia retratada por Richard Hall²⁵

A fotografia revela que o compromisso de Julia Lopes de Almeida com o seu trabalho é uma constante. Os óculos em uma das mãos, a outra apoiando papéis e, ao lado desses papéis, alguns livros – tal cenário reforça a dedicação ao escrever e ao produzir, como a todas as relações que estabeleceu na sua vida.

²⁴ Fonte: Acervo pessoal da autora. Mesmo num momento de descontração, de lazer, um dos filhos é fotografado escrevendo. Uma cena tranquila de convívio familiar.

²⁵ Fonte: Acervo pessoal da autora. Uma fotografia que desperta o olhar para a Julia escritora.



Figura 13 Dona Julia no seu escritório²⁶

Novamente, temos sua imagem ligada ao trabalho de escritora. Está sentada confortavelmente, com olhar perdido como quem sonha, imagina ou rememora. O tinteiro sobre a mesa remete à escrita; trata-se de um objeto extremamente importante para a efetivação de sua produção.



Figura 14 Tinteiro usado por Julia Lopes de Almeida para produzir suas obras²⁷

²⁶Fonte: Acervo pessoal da autora.

²⁷Fonte: Acervo pessoal da autora.

É importante perceber e descortinar um horizonte sobre Julia Lopes de Almeida, como uma mulher que trabalha e que tem retorno financeiro com o seu trabalho. Uma condição jamais imaginada para a mulher de seu tempo. Sua produção foi variada e reconhecida no meio literário da época. Não fosse o seu pertencimento àquela família de artistas e intelectuais, dificilmente teria conseguido o *status* de escritora, participando ativamente, inclusive, da criação da Academia Brasileira de Letras, mesmo sem poder participar dela, devido a sua condição de mulher.

Ampliando seu espaço de produção, atuou como colunista, por vinte e dois anos, no jornal *O país*, na *Gazeta de Campinas*, no *Correio de Campinas* e no *Almanaque de notícias* (1897-98). Também publicou no *Almanaque Literário de SP* (1884); no *Almanaque Gazeta de Notícias* (1897-98); no *Estado de São Paulo* e n' *A estação* (1888); no *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, no *Correio da Manhã*, na *Ilustração Brasileira* e n' *A Semana* (1895-971); n' *A família* (1888-89); n' *A mensageira* (1898-1900); no *Kosmos*, n' *O mundo literário* e no *Jornal das senhoras* (1888-1889); no *Nosso jornal* (1919-1920); no *Corimbo de Rio Grande* (1920, 1934, 1941); na *Revista feminina de SP*, na *Revista do Brasil* e na *Revista dos novos* (1885-1886) (IHGB/1911).

Sua produção também provocou intrigas no meio cultural. A desavença se deu com Oscar Guanarido, que se sentiu preterido ao ver a peça de teatro de D. Julia intitulada *Quem não perdoa* ser escolhida para estrear o Teatro Municipal, principal teatro da cidade, o que o levou a escrever crônicas contra a autora no jornal.

Como leitora profícua, passeou pelas ideias dos franceses Rostand, Chantecler, Michellet, Balzac, dentre outros, tendo como preferido Colette; dos portugueses Garret, Herculano e Eça, os mais citados; e dos ingleses, foi assídua leitora das obras de Shakespeare. No *Livro das donas e donzelas*, cita que “quantos e quantos dias se passaram depois daquele em que a mão divina de Shakespeare escreveu no seu morredouro Hamlet: *There are things in heaven and heart, Horatio, than are dreamt of in your philosophy*²⁸” (ALMEIDA, 1906, p. 189).

De acordo com Margarida, em 1913, escritores franceses, tendo como organizadora a Madame Janne Catuslle Mendes, promoveram um banquete em sua homenagem, em Paris. As informações sobre essa homenagem foram transmitidas por Olavo Bilac, que, entre tantos outros escritores, participou dessa bela homenagem.

²⁸Há mais coisas entre o céu e a terra do que pode imaginar nossa vã filosofia (tradução nossa).

Ele relata o acontecimento numa entrevista publicada n'A *Época*, em 19 de maio de 1914. Segundo Olavo Bilac, foi um evento muito importante, que contou com a participação de mais ou menos quatrocentos convidados.



Figura 15 Fotografia que registra a presença dos convidados para o jantar em Homenagem a Julia Lopes de Almeida, em Paris²⁹

A autora produziu muitas obras que tratavam dos problemas do campo, da escravidão, do poder dos senhores, da maldade dos feitores. O convívio com o irmão fazendeiro possibilitou observar essa realidade e não pôde calar-se ou ficar indiferente diante do sofrimento e da dor dos oprimidos, nessa relação de trabalho determinada pelo regime escravocrata. Sua escrita foi permeada por comoção, revolta, desespero e piedade.

²⁹Fonte: Acervo pessoal da autora.

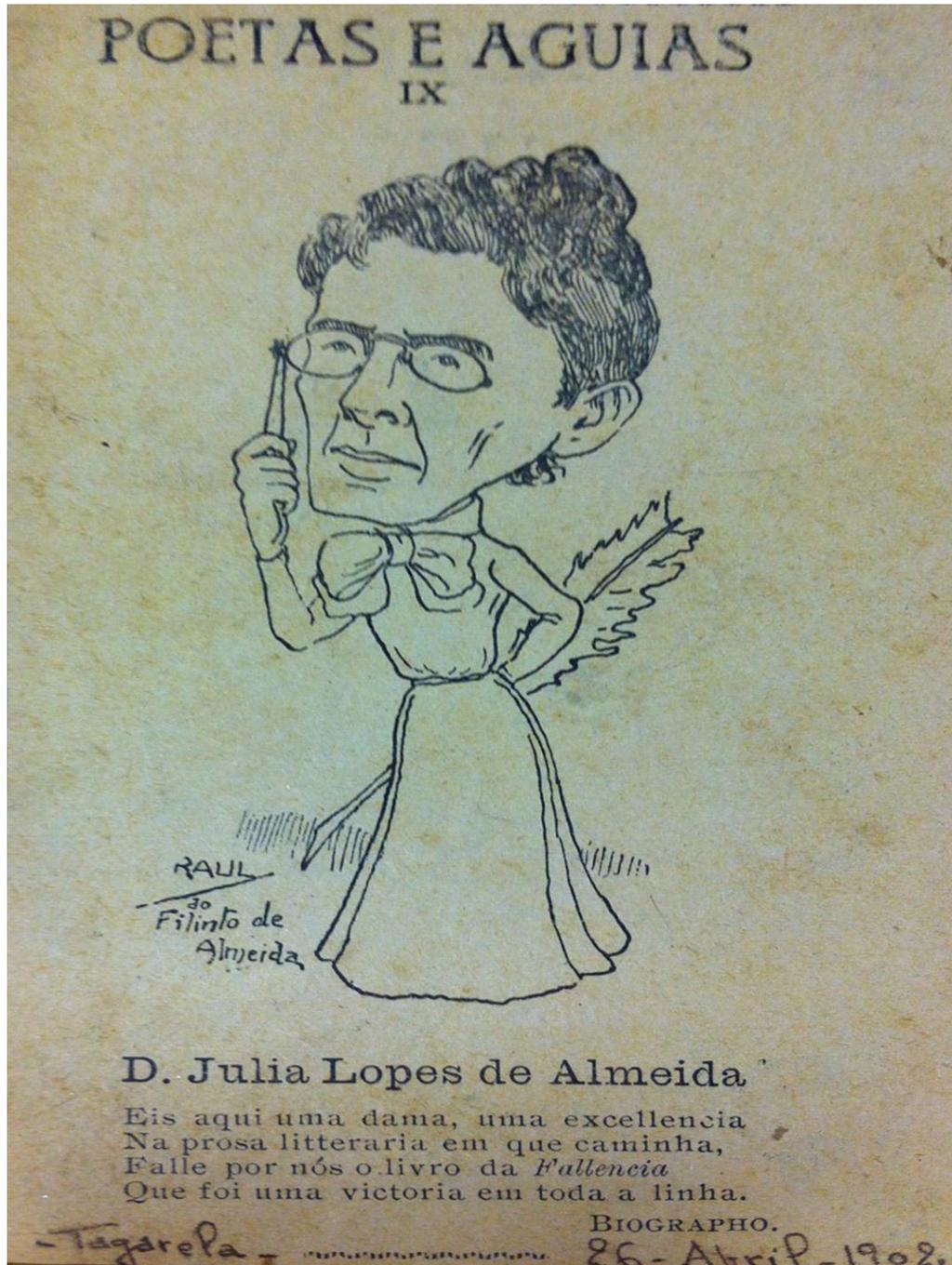


Figura 16 Caricatura de Julia Lopes de Almeida, elogiando o livro *A falência*³⁰

Nessa poesia impressa na Figura 16, percebemos a valorização atribuída à escritora do livro *A falência*, um feito raro para os tempos em que viveu Julia Lopes de Almeida. Pouquíssimas mulheres conseguiram esse *status*. O reconhecimento da figura masculina enaltecendo-a e denominando-a de “uma dama, uma excellencia.

³⁰Fonte: Acervo pessoal da autora. Não encontramos no acervo a indicação da autoria desse folhetim intitulado Poetas e águias, datado de 26 de abril de 1902. A inscrição “Raul/do Filinto de Almeida” deixa dúvidas a respeito. Em alguns arquivos aparecem comentários sobre a vida da autora por Raul Pederneiras, o que dá a entender que pode ser dele essa crítica positiva sobre o livro.

Conclamando que o livro *A falência* fale por todos à época, o biógrafo tece um discurso reificante.

Outra biografia encontrada no acervo pessoal da autora foi a de Caldeira Coelho. Em suas palavras, as obras de Julia Lopes foram extremamente construtivas, formativas. Em cada obra, retratou uma época ou um modo da vida brasileira:

Na *Família Medeiros (1891- folhetim e 1892-livro)* descreve a vida das fazendas de café, o sofrimento dos escravos, os primeiros momentos da emancipação. Sente-se a transformação duma sociedade que se renova.

Na *Falência (1901)*—romance célebre, onde descreve a vida do comércio do Rio, a ânsia de enriquecer depressa o que levou tantos à ruína.

Silveirinha (1914) – É a futilidade da vida de Petropolis, esse Estoril do Rio, da sociedade que se diverte.

Cruel amor (1911) – a vida de Copacabana e das praias, não descrevendo as meninas em *maillot*, mas sim a vida dos pescadores tismados pelo sol, pelo mar, pelo ar salino. Não fala dos arranha-céus, mas das choupanas de barro dos pescadores, numa descrição que é empolgante. Tinha ela, como todos os grandes escritores, e sobretudo no Brasil, um enorme amor pela Natureza.

Quem a não terá?

Correio da Roça (1913)– *Jardim Florido* e *A Árvore (1916)* – três obras primas que influenciaram várias gerações. O último foi escrito de colaboração com o filho Afonso Lopes de Almeida, cabendo a este, a parte em verso.

Escreveu também o *Livro das Noivas (1896)*, que tão poderosamente contribuiu para a formação moral da mulher brasileira (COELHO, 1953, s/p).

Com obras como o *Livro das noivas* e a coletânea de crônicas *Livro das donas e donzelas*, influenciou na formação das mulheres brasileiras e até mesmo as estrangeiras da França, de Portugal e da Argentina.

Caldeira Coelho afirma ainda que, além das obras acima mencionadas, Julia Lopes de Almeida trabalhou também produzindo peças de teatro, novela, escrevendo contos, fazendo jornalismo, conferências, mas não versos. Para isso, contava com a parceria do marido Filinto de Almeida e do filho Afonso.



Figura 17 Dona Julia proferindo uma conferência no salão da Escola de Belas Artes³¹

Em 1922, proferiu conferência intitulada *Brasil*, em Buenos Aires, no Conselho Nacional de Mulheres da Argentina, e publicou o conto “Latuerta” (“A caolha”) no jornal *La Nación*. Nesse mesmo ano, participou do I Congresso Feminino do Brasil, no Rio de Janeiro.

A filha de Julia Lopes de Almeida recebeu um prêmio da Escola de Belas Artes que a levou a ter que morar em Paris por quatro anos. Em função disso, Julia decide mudar-se com a família para ficar perto da filha. Durante esse período, a autora não deixou de escrever, chegando até mesmo a receber homenagens da sociedade parisiense.

³¹Fonte: Acervo pessoal da autora.

Julia Lopes de Almeida foi uma escritora de grande expressão no meio literário ao mesmo tempo em que conservou seu ar de grande senhora e impunha a todos essa distinção. No Brasil, exerceu tanta influência sobre a mulher que mesmo nunca ter sido professora foi “cognominada” “A Padroeira das Escolas do Brasil”. Em Portugal, Julia Lopes também foi bastante reconhecida. Estudantes da Universidade de Coimbra, poetas, artistas, jornalistas, escritores prestaram homenagem à grande escritora e toda a sua família. Muitas mulheres brasileiras, inclusive aquelas com projeção intelectual, concordaram em encaminhar às mulheres portuguesas uma réplica do busto de Julia Lopes de Almeida existente no Rio de Janeiro. Esse reconhecimento em Portugal justifica-se dado os vínculos sanguíneos e sua admiração pelos portugueses.



Figura 18 Inauguração do busto de Julia Lopes de Almeida, no Rio de Janeiro, com a presença de familiares e amigos³²

³²Fonte: Acervo pessoal da autora.



Figura 19 Réplica do busto de Julia Lopes de Almeida, no Jardim Gomes de Amorim, à alameda Dr. Antonio José de Almeida, em Lisboa³³

Foi reconhecida em outros países, especialmente França, Espanha e Argentina, e tem seu nome comparado a diversos escritores renomados. No arquivo pessoal da autora, intitulado *Album*, encontram-se diversas informações de Julia Lopes em diferentes fontes. Sobre a sua passagem pela Argentina, encontramos o recorte de jornal que noticia a realização de sua conferência. Antes mesmo de citar a conferência, o colunista comenta que:

Dona Julia, como escriptora, tem o seu nome emoldurado pela fama que glorificou as sras. Claudia de Campos, Maria Amalia Guiomar Torrezão, em Portugal; Carmen de Burgos, Emilia Bazar Conceição Arenal e Maria Guerrero na Hespanha; Georges de Pereybune, Daniel Lemeur, Marqueza de Noailles, Gyp, Henri Grevile e outros romancistas contempórâneos.

Como se pode observar Julia Lopes foi comparada às mais ilustres escritoras da época, principalmente as de Portugal, Espanha e França.

³³Fonte: Acervo pessoal da autora.

Infelizmente, ao retornar de uma viagem que fez para a África, contraiu a febre amarela e, em 30 de maio de 1934, veio a falecer devido a complicações renais e linfáticas. Foi sepultada no Cemitério São Francisco Xavier. Muitos amigos artistas, parentes e autoridades foram dar o último adeus a Julia Lopes de Almeida, a mulher, mãe, avó, esposa e escritora reconhecida nacional e internacionalmente.



Figura 20 Foto do casal Filinto e Julia³⁴

³⁴ Fonte: Acervo pessoal da autora.

Apesar de toda a produção e toda a fama conquistada ao longo dos mais de quarenta anos de vida produtiva como escritora, D. Julia não pôde ganhar um acento na Academia Brasileira de Letras. Seu esposo, sempre muito apaixonado, não aceitou essa condição e, na ocasião de seu falecimento, determinou em seu testamento uma colaboração para que a Academia Brasileira de Letras instituísse um prêmio literário com o nome de sua esposa (Acervo pessoal da autora, arquivo prêmio ABL).

Julia Lopes de Almeida conseguiu, de seu companheiro, o reconhecimento que não havia na sociedade. Com sua história de vida, pode ter contribuído para que outras mulheres continuassem lutando pela igualdade de direitos em todos os âmbitos da vida. Ela deixa o legado de que é possível conviver de maneira saudável, homens e mulheres, esposos e esposas, desde que haja amor, cumplicidade e companheirismo. Em todas as obras estudadas nesta tese, aparece a questão das diferenças mas o conselho de como viver harmonicamente, sem que haja a subjugação do feminino ao masculino, nem deste àquele.



Figura21 Fotografia do Jazigo da Família do Visconde de São Valentim, onde estão sepultados Filinto de Almeida, Julia Lopes de Almeida e Afonso Lopes de Almeida³⁵

³⁵ Fonte: Acervo pessoal da autora.

2OLHAR A IMAGEM DA MULHER: TESSITURAS DA LEMBRANÇA

Este capítulo objetiva apresentar a obra *A intrusa*, de Julia Lopes de Almeida, no intuito de reconhecer em sua escrita, em suas memórias individuais, históricas e coletivas, a imagem de mulheres que vivem num período de transição, que desempenham diferentes papéis e que pertencem a diferentes agenciamentos sociais. Considerando que a autora participou ativamente da vida pública da sociedade carioca, buscamos encontrar elementos para a compreensão da imagem da mulher na sociedade brasileira do início do século XX, a partir do estudo da obra intitulada *A intrusa* – publicada, inicialmente, em capítulos no *Jornal do Commercio*, durante o ano de 1905, sendo, três anos depois, publicada em livro. Para melhor compreender tais questões, recorreremos também às imagens fotográficas daquele período histórico. No decorrer do capítulo, apresentaremos imagens da cidade do Rio de Janeiro, fotografias do acervo pessoal de Julia Lopes de Almeida, imagens de mulheres presentes na revista *Fron-Fron* (1934), além de quadros de pintores da época que irão compor a análise.

Ao optar pela literatura para investigar a representação da imagem da mulher na transição entre o final do século XIX e o início do século XX, buscamos orientação em autores que discutem a história e suas relações com a memória. Portanto, os conceitos de história, de representação e de memória de Yates (2007), Ginzburg (1999; 2001), Assmann (2011), Gagnebin (2005), Guattari e Rolnik (1996), Benjamin (1989; 1994), Thompson (1998), Gagnebin (2005) e Burke (1992) fundamentam as análises sobre a imagem da mulher na obra *A intrusa*, no contexto de sua produção. A análise das imagens fotográficas pautou-se nos estudos de Sontag (2004), que entende que a fotografia tem como função “desvelar uma verdade oculta, um passado em vias de desaparecer”. (SONTAG, 2004, p. 71) Outro teórico que colabora nessas reflexões é Kossoy (2001), que entende a fotografia como “instrumento para a recuperação de informações e resgate da memória visual do homem e da sociedade” (KOSSOY, 2001, p. 55).

Ao analisar *A intrusa*, destacamos três temas que estão intimamente relacionados com a imagem da mulher: a educação, o casamento e o divórcio. A compreensão das diferentes formas de rememoração auxilia na análise de como as lembranças e recordações das experiências vividas, individual ou coletivamente, pela autora, contribuíram na produção de sua obra.

Imagens relacionadas ao casamento, como a que segue, eram comumente publicadas em jornais da época.



Figura 22 Charge publicada em fevereiro de 1911 no jornal *The Vote*, da Women's Freedom League³⁶

Num contexto de grandes mudanças nas relações sociais, políticas e econômicas, algumas alterações passam a configurar o cotidiano feminino. A imagem acima mostra a submissão da mulher e a dependência desta quanto ao sustento da família. Essa imagem fornece indícios de mudanças quanto à necessidade de a mulher também se preocupar com as questões de subsistência. Apesar da submissão, aparece, neste diálogo, a mulher questionando o esposo sobre o salário dele, fato que não era comum na relação familiar. A mulher, na maioria das vezes não poderia nem falar de assuntos financeiros. Estaria aqui um indício de que a mulher passaria a ocupar outros postos na sociedade e que isso não representaria a busca

³⁶ Fonte: <<http://www.planetaeducacao.com.br/porta/artigo.asp?artigo=203>>. Acesso em: 25 maio 2015. Versão em Português do diálogo da charge: Esposa: John! Onde está o resto do seu salário? Como eu vou pagar o aluguel e comprar comida para as crianças? Marido: Cale a boca! O que eu faço com meu dinheiro não é problema seu (tradução nossa).

de liberdade, mas sim o aumento de responsabilidade, uma vez que o esposo, “provedor”, se recusa a assumir os seus deveres. Agora, além de responsável pelas tarefas do lar, ela passa a acumular o peso de provedora.

Além de imagens de jornais, conforme já afirmamos anteriormente, as revistas também foram consideradas importantes lugares de memória. A virada do século XIX para o século XX possibilitou que a imprensa tivesse um novo papel nos sistemas de comunicação. Nesse novo contexto, a revista *Fon-Fon* (1908) teve papel importante na divulgação do novo modelo social que vinha se configurando. Por tratar de assuntos cotidianos, tinha um discurso ágil, piadas que faziam a alegria e ainda possibilitavam pensar. Fotos interessantes de pessoas e paisagens, imagens que retratam o curso da vida cotidiana, esse tipo de material caracteriza-se também como um lugar de memória, como diria Pierre Nora (1993), e possibilita a construção de outros sentidos. As fotografias presentes desempenharam papel importante no processo de modernização da sociedade brasileira.

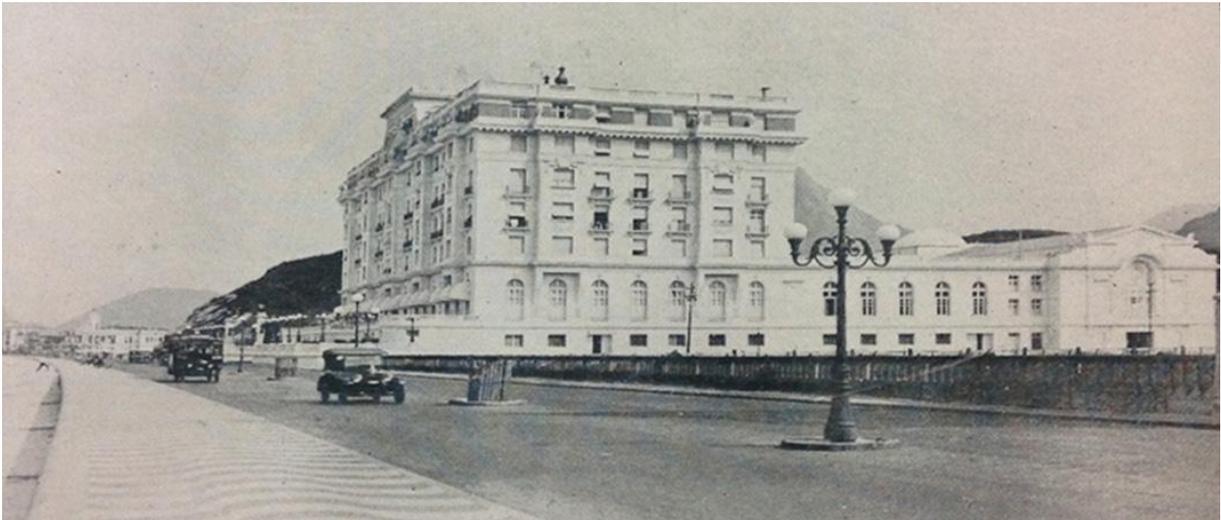


Figura 23 Foto do Copacabana Palace ³⁷

Para compreender esta e outras questões relativas à imagem da mulher nas obras de Julia Lopes de Almeida, buscamos os rastros da memória e da história que compõem a sua escrita, bem como imagens fotográficas e pictográficas.

³⁷ Fonte: fotografia retirada da revista *Frou-Frou*, publicada em 1924. Naquela época, esse famoso hotel do Rio de Janeiro era espaço para a reprodução de filmes e apresentações culturais.

2. 1TRAÇOS E CAMINHOS DA MEMÓRIA

A teoria da história de Benjamin é uma teoria da memória. Para ele, a força da memória destrói os elos de ligação com o passado ao mesmo tempo que o reescreve no presente. Sobre a história ainda, defende a ideia de que o historiador, ao voltar para o passado, imprime também o seu “agora”. Para ele, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229). Sendo assim, o autor defende também que, “a Roma antiga era para Robespierre, um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma Antiga como a moda cita um vestuário antigo” (BENJAMIN, 1989, p. 229-230).

A história para Benjamin é construção, reconstituição, é objeto dialético, foge da versão da história linear e cronológica, quebra a linha do tempo e impõe a necessidade de reorganização da memória. Para ele, a história está sempre aberta e inacabada.

Gagnebin (2005), em uma das aulas de seu livro *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, ao debater sobre a teoria da história em Benjamin, aponta que para o autor

Trata-se [...] de pensar um tempo histórico pleno, tempo da salvação do passado e, inseparavelmente, da ação política no presente. Esta relação entre passado e presente não pode ser pensada, segundo Benjamin, no modelo de uma cronologia linear, sucessão contínua de pontos homogêneos, orientados ou não para um fim feliz, pois nesse caso passado e presente não entreteriam nenhuma ligação mais consistente; mas tampouco pode essa relação ser pensada como uma retomada do passado no presente no modo da simples repetição (GAGNEBIN, 2005, p.99).

E, ainda, que:

Se há uma retomada do passado, este nunca volta como era na repetição de um passado idêntico: ao ressurgir no presente, ele não é o mesmo, ele se mostra como perdido e, ao mesmo tempo, como transformado por esse ressurgir; o passado é outro, mas, no entanto, semelhante a si mesmo (GAGNEBIN, 2005, p. 100).

Em consonância com a teoria de Benjamin, Aleida Assmann (2011) afirma que os novos autores voltam ao passado porque sentem a necessidade de contar a história de outro jeito. Para ela, esses escritores, ao narrar o passado, mostram que ele é parte do nosso presente. Rememorar, relembrar, faz parte desse refazer da história.

Sobre os espaços vazios da memória, Assmann (2011) afirma que o desafio imposto aos estudos literários pela nova literatura da memória consiste em eliminar as diferenças entre escrita ficcional e a vida, entre fatos e ficções. Sobre a diferenciação entre fatos e ficções, a autora mostra que, enquanto os historiadores encontram-se restritos a afirmar isso ou aquilo, os autores de romances memorialistas trabalham com a inclusão, ou seja, tanto isso quanto aquilo.

Ginzburg também afirma que, “Em qualquer cultura, a memória coletiva, transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes, reforça um neo com o passado que não pressupõe uma reflexão explícita sobre a distância que nos separa dele. (GINZBURG, 2001, p.179).

Considerando a história também como narração, pautada na realidade social ou puramente imaginária, que se aproxima da perspectiva da ficção literária e da narrativa de memórias, pretendemos lançar um novo olhar para o romance *A intrusa*, procurando encontrar imagens da mulher no período em que se inscreve sua produção (1886-1934). O tempo que a autora vive é um tempo de mudanças importantes no campo da política, da educação e da economia do país. Apesar disso, a imagem da mulher quase sempre está ligada a atividades desenvolvidas no interior do lar, o que, de certa forma, reforça a dicotomia entre o trabalho intelectual e o trabalho manual. Para a mulher prevalecia o exercício do trabalho manual, enquanto para o homem predominava o trabalho intelectual. Na obra *A intrusa*, a maioria das atividades desenvolvidas pelas personagens se caracteriza como atividade manual, excetuando-se a atividade de orientação educacional praticada por Alice em relação a Maria da Glória.



Figura 24 Atividades desenvolvidas por mulheres³⁸

Como se observa nessa imagem, as atividades desenvolvidas pelas mulheres se limitavam àquelas que tivessem utilidades para o ambiente doméstico, ou seja, não estavam ligadas ao mundo produtivo, apenas serviam como formas de reproduzir uma determinada educação feminina. Geralmente as mulheres, tal qual nos orienta a imagem, estavam restritas a costurar, cuidar do lar, aprender música ou outras habilidades artísticas. A fotografia acima auxilia na ressignificação da imagem da mulher daquele período e remete às reminiscências da época.

A composição da obra literária passa também pela memória, seja individual ou coletiva. Os estudos de Yates (2007) sobre a arte da memória perpassam pela teoria literária, pela história e pelas diferentes artes.

Yates apresenta a arte da memória em diferentes momentos históricos. A princípio, apresenta a história da arte da memória a partir de Simônides, em seguida apresenta os tratados da arte da memória elaborados na Idade Média e no Renascimento, até chegar à relação entre arte da memória e desenvolvimento do método científico.

Aristóteles entende que o objeto da memória é o passado. Segundo o filósofo, “a memória, portanto, não é nem percepção sensorial e nem pensamento sendo sim um estado ou afecção de uma ou outro no decorrer do tempo”. Nessa perspectiva, toda memória necessita do decorrer do tempo, pois apenas aqueles que percebem o tempo passar podem se lembrar de algo (ARISTÓTELES, 2012, p.76).

Platão compreende que a alma já conheceu tudo antes de se materializar. Para ele, todo conhecimento é apenas lembrado, pois é inato, já está presente em

³⁸ Fonte: <<http://www.planetaeducacao.com.br/porta/artigo.asp?artigo=203>> Acesso em: 25 maio 2015.

nossa memória desde que nascemos. Em *Fedro*, Platão explica que a retórica é a arte de dizer a verdade e persuadir os ouvintes. Para conseguir isso, era necessário ter um conhecimento da alma, na rememoração das ideias (YATES, 2007, p. 57).

Para Yates (2007), na Antiguidade, época em que não havia imprensa, nem papel para anotações e registros dos conhecimentos, ter uma boa memória era fundamental. Devido a essa necessidade histórica e social, a memorização tornou-se um elemento importante na formação humana; por isso a necessidade de se criar uma arte, especializar-se na memorização ou até mesmo escrever tratados sobre a arte da memória.

Em *De oratore*, Cícero descreve como Simônides criou a arte da memória, reconhecendo os corpos após uma tragédia que matou todos os convidados de um banquete. Graças a sua memória acerca dos lugares onde os convidados estavam sentados, ele conseguiu reconhecer os corpos para fazer o enterro. Este fato sugeriu ao poeta os princípios da arte da memória. Além dos lugares, ele também entendeu ser importante ter uma disposição ordenada destes, ou seja, a sua ordem conserva a ordem das coisas.

Outro tratado de retórica a discorrer acerca da memória foi *Ad C. Herenniumlibriiv*, de autoria anônima, e o *Institutiooratoria*, de Quintiliano. Segundo eles, todo orador deveria dominar a arte da memória, o que possibilitaria aprimorar os discursos de modo a realizá-los com a maior precisão possível. Essa premissa perpassou por toda a história europeia, sem jamais ignorar os preceitos elaborados pelos antigos para a realização de qualquer atividade humana que necessitasse da memória.

De acordo com Quintiliano, para formar uma série de lugares na memória, era preciso lembrar-se de uma grande construção, que tivesse espaços variados. Durante o discurso, o orador deveria voltar para os espaços e colher cada informação depositada conforme os lugares, e em cada lugar uma imagem deveria ser registrada.



Figura 25 Teatro Olímpico, em Vicenza³⁹

Ao dissertar sobre a arte da memória, Yates (2007) apresenta também a teoria de Ramus, que trabalhou com o termo “método”. A relação entre o ramismo e a arte da memória pode indicar uma conexão também entre a história da memória e a história do método. A preocupação com o método devia-se ao fato de, naquele momento, vivenciarem a necessidade de orientar o pensamento humano para certezas, como na matemática, e eliminar dúvidas.

Francis Bacon, contrapondo-se à forma medieval de utilizar a memória, propõe que a arte da memória existente poderia ser aprimorada e que deveria ser utilizada com fins úteis. Segundo sua perspectiva, na forma como está elaborada, é improdutiva e não será possível aproveitá-la para a realização de “negócios e propósitos” sérios. No entanto, Bacon aceitava e praticava a arte da memória usual, que se baseava em lugares e imagens na memorização de diferentes temas numa determinada sequência para fixá-los na mente e utilizá-los em alguma outra investigação. Dessa forma, a arte da memória seria usada para pesquisar a história natural e seus princípios de ordem e disposição, para transformá-los em algo como uma classificação. O que deveria ser abolido, segundo Bacon, eram as memórias ocultas dos Magos. Assim, as ideias de Bacon conservam a crença clássica de que a

³⁹Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Olimpico#/media/File:Veneto_Vicenza1_tango7174.jpg>. Acesso em: 29 maio 2015. A exemplo do que dizem os teóricos da memória, essa imagem, com todas essas janelas, poderia ser o local para se colocar um objeto para lembrar. O espaço se caracteriza como um local para se guardar algo na memória.

imagem mnemônica tem força quando incentiva a imaginação. Esse foi um dos motivos pelos quais a arte da memória se tornou importante elemento no trabalho dos mágicos no período do Renascimento (YATES, 2007, p. 460-463).



Figura 26 Astrologia e magia nel Renascimento “al centro de um convegno”⁴⁰

Ainda no sentido de compreender as complexas relações entre história e memória, Assmann (2011), na primeira parte de *Espaços da recordação*, que trata das funções da memória, no inciso VI, expõe especificamente sobre as duas maneiras de recordar: por meio da memória funcional ou da memória cumulativa. Sobre a relação entre história e memória, a pesquisadora afirma que poetas, filósofos, sociólogos e historiadores pesquisavam a relação entre recordação e identidade.

⁴⁰Fonte: <http://br.images.search.yahoo.com/yhs/search;_ylt=A0LEVi6dm2pVKcUAAt0gf7At.;_ylu=X3oDMTBsa3ZzZmNvBHNIYwNzYwRjb2xvA2JmMQR2dGlkAw--?adv_prop=image&fr=yhs-ddc-ddc_bd&sz=all&va=m%C3%A1gicos+renascimento&hspart=ddc&hsimp=yhs-ddc_bd>. Acesso em: 30 maio 2015. Essa imagem remete às atividades dos mágicos.

Teóricos da memória coletiva entendem a necessidade de se distinguir história e memória. Para eles, história e memória são determinadas pela limitação que uma impõe à outra: uma será sempre o oposto da outra. Dessa forma, a historiografia crítica foi compreendida como emancipação em relação à memória oficial, e os direitos da memória prevaleceram sobre a ciência histórica (ASSMANN, 2011, p. 143).

Nietzsche, na obra *Da utilidade e do malefício da história para a vida*, contrapõe a memória benéfica à vida e a história estranha à vida. Para o autor, história é recordar e memória é esquecer. Ele parte do princípio de que “cada pessoa e cada povo [...] seguindo seus objetivos, suas forças e suas necessidades, necessita de certo conhecimento do passado” (apud ASSMANN, 2011, p. 144). Nietzsche contrapõe dois modelos culturais que se podem descrever com os conceitos de história e memória. No caso da história, é o presente que tem o peso do passado; já no caso da memória, é o passado que tem o peso do presente.

Maurice Halbwachs (1990) trilhou caminhos diferentes para definir a relação entre história e memória. Sua pesquisa preocupou-se em responder às seguintes questões: “o que mantém as pessoas unidas em grupos?” e “o que caracterizaria uma memória coletiva?”. Encontrou como resposta o termo “lembrança em comum” como importante elemento que une as pessoas. Daí vem a noção de “memória em grupo” ou “memória coletiva”. Também compreendeu que o grupo é que torna a lembrança estável. Se o grupo se desfaz, parte da memória se desfaz. Mas não só o grupo, o contexto político também. A alteração do contexto pode provocar o apagamento de algumas lembranças.



Figura 27 Foto que registra a casa de uma fazenda de café do século XIX⁴¹

Podemos questionar, neste momento, por que uma autora que foi tão combatente e que escreveu tantas obras com conteúdos tão diversos, de repente deixa de ser lembrada pela sociedade brasileira? Será que aquele grupo ao qual esta pertencia também desapareceu do cenário? Deixou de ser o foco das atenções e passou para outras temáticas a preocupação da crítica literária? A que se pode atribuir este apagamento, ou este esquecimento? Fazia parte de uma memória coletiva e garantia a identidade singular daquele grupo ao qual pertencia?

A memória coletiva, além de garantir uma identidade singular de um grupo, conduz à interpretação de que não existe uma única memória, porque é a memória de um grupo, sempre no plural. Já a memória histórica não tem a intenção de garantir a identidade de um grupo, mas consegue garantir o registro de muitas narrativas, e este será apenas uma memória histórica. A memória, por exemplo, do Brasil no início do processo de colonização é apenas uma memória, no entanto, a composição dessa história depende do relato de muitas narrativas, de diferentes grupos vivendo um mesmo tempo. A memória coletiva não possibilita grandes mudanças enquanto que a memória histórica se especializa em mostrar as mudanças. De acordo com Halbwachs, a memória coletiva tem como testemunho um grupo que está limitado no tempo e no espaço, a memória está restrita a esse tempo e espaço. Para compor a totalidade dos fatos do passado em uma só imagem é preciso que estes estejam desligados dos grupos que os mantinham na memória e que sejam cortados os vínculos que os ligavam ao contexto social em que aconteceram.

Segundo Nora (1993), o lugar da memória são lugares com mais de um sentido; material, simbólico e funcional. Para o autor, o lugar só se caracteriza como lugar de memória se a imaginação o envolve numa aura simbólica. O lugar da memória é carregado de significações, afetividade, pertencimento. Para o autor, memória e história não são sinônimos; ao contrário, se opõem em todos os aspectos: a memória é uma construção vivida em um presente e a história é a representação do passado (NORA, 1993, p. 21).

⁴¹Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=casa+de+fazenda+de+caf%C3%A9+do+s%C3%A9culo+XIX&espv=2&biw=1034&bih=619&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjuoqal3ebNAhWIh5AKHTR1A-sQ7AkIJg#imgrc=EeNvkQQTZvAdkM%3A> acrescentar. Essa imagem remete o leitor a pensar na fazenda da sogra de Argemiro, D. Maria. A casa enorme, com muitos aposentos, possibilita receber muitos amigos e parentes.

Assmann (2011), ao analisar as perspectivas de Nietzsche, Halbwachs e Nora sobre a memória, afirma que eles acentuam o caráter construtivista da recordação, seu caráter assegurador de identidade, e que defendem o direito dela em face de uma ciência histórica objetiva e neutra. A escrita da história é sempre um exercício de memória e ambas estão imbricadas com as condições de atribuição de sentidos, parcialidade e criação identitária (ASSMANN, 2011, p. 147).

Assim, há a necessidade de distinguir o que seria memória habitada e memória inabitada. A memória habitada foi chamada também de memória funcional e diz respeito aos grupos, à seletividade, à vinculação a valores e à orientação ao futuro. Já a memória inabitada, também conhecida como memória cumulativa, está ligada à ciência histórica, à memória das memórias, que acolhe. “Sob o teto amplo das ciências históricas podem guardar-se vestígios inabitados e acervos que ficaram sem donos, mas que podem ser recuperados, de modo a oferecer novas possibilidades de adesão à memória funcional” (ASSMANN, 2011, p. 147). Interessa-nos recuperar elementos da escrita de Julia Lopes de Almeida, ou seja, a história de vida “habitada pelo indivíduo”, neste caso pela autora, junta lembranças e experiências que orientam suas ações. Por outro lado, os elementos da memória cumulativa, apesar de pertencer ao indivíduo, nem sempre estão disponíveis para acessar. Para que a memória exerça a função de orientadora, é preciso apropriar-se dos elementos da memória cumulativa, selecioná-los de acordo com seu grau de valor, torná-los acessíveis e interpretá-los em um dado quadro de significados. Quando as pessoas organizam suas experiências, estas podem dar forma a relações e percursos de vida.

Gagnebin, em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, amparada nos estudos sobre história, com base nos relatos de Tucídides, afirma que apurar os fatos é uma tarefa muito difícil, pois ao colher os testemunhos percebemos que há diferenças no relato de cada um porque as pessoas que vivenciaram lembram coisas de acordo com sua simpatia ou conforme sua memória (GAGNEBIN, 2005, p. 27).

Ao rever a obra de Julia Lopes de Almeida, pretendemos apresentar novos vestígios sobre a imagem da mulher disseminada na década de 1910 e apresentar novos elementos da memória funcional atrelados aos dados acumulados. Ou seja, buscamos entender de que forma a autora catalisou elementos do social e incorporou no romance *A intrusa* e como interagem elementos gravados em suas lembranças, memórias, com os dados presentes na memória coletiva. Conforme Assmann: “A história de vida ‘habitada’ pelo indivíduo agrega lembranças e experiências e as situa

em uma estrutura que define sua vida como autoimagem formativa, além de conferir-lhe orientação para agir” (ASSMANN, 2011, p. 148).

A memória cumulativa se compõe de dados do indivíduo, mas precisa ser organizada e interpretada em histórias e são essas histórias que darão formas às relações e aos percursos da vida. Se estiver restrita ao indivíduo, um dia essa memória cumulativa não estará mais disponível para resgate.

Halbwachs também demonstrou que há diferenças entre os elementos da recordação, que existem significados e elementos da recordação de significação neutra. Na cultura oral da memória, na qual as memórias individuais são fortalecidas por materiais como bordado, pintura e dança, não se deve imaginar a possibilidade de distinguir a memória funcional da memória cumulativa. Há tão pouco espaço na memória e as técnicas de memorização são tão difíceis que não se pensa em conservar na memória aquilo que não é útil ou expressivo para a identidade do grupo (ASSMANN, 2011, p. 150).

Com a invenção da escrita, vencemos a barreira da cultura oral da memória. A partir desse surgimento, foi possível registrar e acumular mais do que se poderia evocar pela recordação. Dessa forma, entendemos a relação entre recordação e identidade; a diferença entre memória cumulativa e memória funcional está nesse distanciamento. Com o desenvolvimento da escrita, criam-se as condições para a construção de arquivos culturais, o saber abstrato e a tradição esquecida (ASSMANN, 2011, p. 150).

A memória funcional cultural está vinculada a um indivíduo que se compreende como portador ou depositário de uma cultura. Sujeitos coletivos da ação, como o Estado ou nações, constituem-se por meio desta memória funcional, que torna acessível para si uma construção do que teria sido seu passado.

A memória cumulativa não tem o poder de fundamentar uma identidade, sendo sua função conter mais coisas e coisas diferentes em relação ao que se espera da memória funcional. Para um arquivo ilimitado, em que dados, informações ou documentos só aumentam, não há sujeitos para associar, mas ainda assim podemos classificar isso como se fosse a “memória da humanidade”, totalmente abstrata.

São tarefas da memória funcional: legitimação, deslegitimação e distinção. A legitimação ocorre quando a memória serve para a dominação política ou oficial. Desta forma, temos a relação de dominação e memória servindo para a elaboração de um saber histórico a serviço do poder dominante. Os donos do poder usurpam o

passado e o futuro, fazendo com que seus atos sejam narrados por meio de monumentos e arquivos eternizados. A deslegitimação ocorre quando um fato que as pessoas do poder não querem registrar chega ao conhecimento das pessoas comuns. “O motivo de uma contra recordação, cujos portadores sejam os vencidos e oprimidos, é a deslegitimação de relações de poder consideradas opressivas” (ASSMANN, 2011, p. 152). Para Assmann, esse tipo de deslegitimação é tão política quanto a recordação oficial, já que nos dois casos se trata da legitimação do poder. A distinção é um termo que traz consigo todas as formas simbólicas de expressão que corroboram para a construção de uma identidade coletiva, tais como a memória nacional e as festas religiosas que geram identidade (Revolução Francesa, por exemplo).

Na memória cumulativa, sempre existe um anseio político, e os produtos que ela deseja alcançar tornam-se muito evidentes quando controlados – esse é o caso de sociedades totalitárias, por exemplo. Na Rússia, tudo era controlado pela doutrina oficial, e a memória cumulativa cultural foi totalmente destruída (ASSMANN, 2011, p. 153). Nesse caso, podemos afirmar que a memória cumulativa precisa do apoio de instituições que preservam, conservam, investigam e difundem o saber cultural, como arquivos, bibliotecas, memoriais, instituições de pesquisa e universidades (ASSMANN, 2011, p. 153-154). Essa memória é muito importante para a sociedade, pois ela, praticamente, constitui o horizonte externo ao contexto das diferentes memórias funcionais a partir do qual as perspectivas em relação ao passado podem ser relativizadas, criticadas e transformadas (ASSMANN, 2011, p. 154).

Segundo Assmann, as duas memórias, funcional e cumulativa, não devem ser pensadas em detrimento uma da outra. Apoiada em Niethammer, outro historiador que relacionou história e memória, Assmann afirma que a memória tem dois lados: a tradição e o resquício. A tradição corresponderia à memória consciente que impõe ao passado a necessidade de construir sentidos sociais. O resquício corresponderia a uma memória involuntária ainda não consciente. De forma semelhante a outros teóricos como Quincey, Proust e Freud, Niethammer defende que não se esquece nada por completo, e todas as percepções, por mais que possam estar de alguma forma recalçadas, terminam sedimentadas nos rastros da memória (ASSMANN, 2011, p. 155).

Em síntese, “história”, na perspectiva da historiografia crítica, é o produto de um processo cultural de diferenciação e estruturou-se por meio da emancipação da

memória. Para Assmann (2011), a memória funcional não pode desvincular-se da memória cumulativa, pois do mesmo modo que a memória cumulativa pode verificar, sustentar ou corrigir a memória funcional, também esta é capaz de orientar e motivar aquela. Elas devem caminhar juntas, pois as duas pertencem a uma cultura que se posiciona em face da pluralidade da sua diferença exterior.

Outro olhar sobre a relação entre história e memória que Assmann apresenta está amparado nos estudos de Krzysztof Pomian, o qual afirma que existem ao menos duas correntes equivocadas quando tratam de equiparar a história à recordação. Uma reduz a história à recordação e a outra reduz a história à retórica. Por estarem ambas equivocadas, ele defende uma terceira posição, a qual entende a escrita crítica da história como discurso científico, pois assim será possível garantir os critérios de verdade objetiva e intersubjetiva (POMIAN apud ASSMANN, 2011, p. 156).

A historiografia contempla as três dimensões: a científica, a memorial e a retórica. Assmann, em diálogo com Krzysztof Pomian, questiona se na França o teórico Nora não está fazendo oposição entre história e memória. A autora menciona um texto deste em que os conceitos de memória e ciência histórica são opostos e se destaca que a história destrói os fundamentos da recordação viva (ASSMANN, 2011, p. 157).

Para Krzysztof Pomian, Nora não opõe a recordação à história, o que ele faz é mover-se sobre o terreno da historiografia científica. Segundo ele, Nora, preocupado com a crise na história, gerada a partir dos estudos da escola dos Annales, passa a interessar-se por símbolos e monumentos em que a história se fez presente na consciência da população e em que ela ainda estivesse.

Assmann (2011), em síntese, afirma que não é possível, nem aconselhável, que a dimensão da memória e a dimensão da historiografia se excluam.

Na atualidade, muito se discute sobre a relação entre história, memória e esquecimento. Muitos fatores contribuíram para isso: o fim de uma geração de testemunhas do extermínio de judeus; o aparecimento de novos nacionalismos na África, na Ásia e na Europa; e uma crescente insatisfação com a história. Nesse sentido, ocorre a tentativa de inserir a memória numa visão historiográfica mais ampla (GINZBURG, 2001, p. 178).

Para Ginzburg, em toda cultura, a memória coletiva, transmitida por seus ritos, favorece o pensamento de que o passado não estaria tão distante ou separado do

presente. Todavia, a historiografia teria como objetivo registrar e manter o registro dos acontecimentos importantes, dignos de memória (GINZBURG, 2001, p. 179).

Em consonância com Ginzburg, Assmann afirma que

Não se considera legítimo um estudo sobre o passado que tencione obter mero saber; do abismo do esquecimento só se deve resgatar algo passado quando se tenciona vitalizar tal coisa e dar continuidade (ASSMANN, 2011, p. 336).

Para Assmann, os novos autores voltam ao passado porque sentem a necessidade de contar a história de outro jeito. Para ela, estes escritores, ao narrar o passado, mostram que ele é parte do nosso presente. Rememorar, relembra, faz parte do refazer da história.

Em consonância com as ideias de Assmann, voltamos ao passado para rememorar. Neste caso, as obras de Julia Lopes de Almeida, que, apesar de todo cerceamento e toda a dificuldade que as mulheres tinham de se consolidar como intelectuais na sociedade, produziram intensamente o debate de diversos assuntos inerentes à vida social da época.

A imagem da mulher descrita em *A intrusa* traz à tona memórias individuais e coletivas. Concordando com Halbwachs, entendemos que não se pode diferenciar memória sem contexto, memória que só tenha a linguagem e umas ideias do cotidiano pra distinguir suas lembranças, bem como um panorama histórico ou coletivo sem memória, que não tenha sido construído, reconstruído e conservado nas memórias individuais.

2. EXPERIÊNCIAS DAS PERSONAGENS

Esta pesquisa, ao olhar para *A intrusa*, traz à tona elementos ainda não explorados pelos estudos já realizados até o momento sobre as imagens da mulher. As mulheres apresentadas pela escritora nessa obra permitem perceber questões que não eram tão comuns para a época: mulheres que decidiam os rumos da vida política do marido, como Dona Pedrosa; mulheres que se divorciam e vivem outro romance; mulheres que trabalham fora e garantem o seu sustento sem auxílio da figura masculina. Ao contrário disso, a autora viveu em uma época em que:

Excluídas da uma efetiva participação na sociedade [...] e impedidas do acesso à educação superior, as mulheres ficavam trancadas, fechadas dentro de casas ou sobrados, mocambos e senzalas, construídos por pais, maridos, senhores. [...] Excluídas do processo de criação cultural, as mulheres estavam sujeitas à autoridade/autoria masculina (TELLES, 1997, p. 408).

De acordo com Novais e Sevcenko, na *História da vida privada no Brasil*, “o lugar da mulher é o lar, e sua função consiste em casar, gerar filhos para a pátria e plasmar o caráter dos cidadãos de amanhã” (NOVAIS; SEVCENKO, 1998, p. 374). Sob esse prisma, não haveria possibilidades de realização pessoal para as mulheres fora do lar, e para os homens a realização seria na rua e no trabalho. O manual de orientação sobre os papéis do casal na constituição da família, *O lar feliz*, publicado em 1916, apontava funções complementares entre homens e mulheres, mas nunca igualdade.

Era muito comum para a época que a mulher se dedicasse a tarefas que ressaltassem o seu valor dentro do lar. De acordo com Louro, para as filhas dos grupos sociais privilegiados, o ensino da leitura, da escrita e das noções básicas de matemática vinha acompanhado das aulas de piano, francês, ministradas em suas próprias casas ou em escolas religiosas. Eram incentivadas para desenvolverem habilidades domésticas que incluíam domínio com a agulha, culinária, bordados, rendas, mando das criadas, domínio da casa. Para muitos grupos dessa sociedade do século XIX, as mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas; não havia a necessidade de obterem conhecimentos além daqueles que ajudassem a consolidar a sua moral e os bons princípios; o que contava não eram seus desejos ou necessidades, mas sim sua função social, o pilar de sustentação do lar (LOURO, 1997, p. 446).



Figura 28 A hora da música Oscar Pereira da Silva⁴²

De acordo com Del Priore(1997), existem muitos exemplos no século XIX de mulheres que souberam dizer o que queriam e pensavam, de Nízia Floresta, passando por Augusta Candiani, Ana Jacinta de São José, Chiquinha Gonzaga e inúmeras heroínas anônimas, tantas Marias, Antonias, Josefas, Franciscas, tantos nomes, rostos e atitudes conhecidas ou não, as quais, frente a esse modelo de sociedade que resistia e reprimia a aceitação de suas transformações, souberam

⁴²

Fonte: <<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=O&cd=2413>>. Acesso em: 20 fev. 2015. Essa foto nos propicia olhar para um tempo diferente do nosso, que revela um pouco do que era a vida da mulher da elite brasileira no início do século XX. A música era uma atividade comum para as mulheres desse tempo. Segundo D'Incão: "O romance sentimental conquistou um público feminino para a literatura: as mulheres de elite, com tempo livre para se dedicarem à leitura entre as aulas de piano e de dança, os bordados e as costuras" (D'INCÃO, 1997, p. 231).

dizer sim ao abolicionismo, ao republicanismo, à importância da educação feminina, ao divórcio, souberam dizer não à exclusão que consideravam injusta, lutando por uma emancipação que tivesse relação direta com a modernidade e a democracia.

Utilizavam recursos como a escrita e a palavra para se tornarem visíveis na vida pública.

Julia Lopes de Almeida, filha de intelectuais, escreve diferentes gêneros, como peças de teatro, crônicas, artigos em jornais, poemas e romances. Dentre uma produção tão vasta, neste capítulo destacamos o romance *A intrusa* (1908). Iniciamos aqui a análise de seus personagens e de o quanto estes contribuem para o reconhecimento da imagem da mulher, no início do século XX no Brasil.



Figura 29 Reunião de representantes da imprensa⁴³

O narrador inicia o romance descrevendo uma reunião na casa de Argemiro, um advogado bem-sucedido, representante da classe de maior poder econômico da época, tendo como convidados o padre Assunção, o deputado Armindo Teles e Adolfo Caldas, sem profissão definida.

⁴³ Foto pertencente ao acervo pessoal de Julia Lopes de Almeida. Apesar de ser uma reunião de representantes da imprensa e ter um número bem maior de homens reunidos, essa imagem faz lembrar Argemiro e seus amigos, personagens do romance *A intrusa*.

O dr. Argemiro, advogado, conforme rezavam os diários do Rio – dos mais distintos do nosso foro – jogava por jogar, sem vivo interesse, só para pretexto de chamar os amigos à sua casa de viúvo e de lhe dar uma palpitação de alma que lhe ia faltando... [...] descendente direto dos Iglésias de Menezes, nobres de Portugal, cujo solar brasonado existe ainda, bem que arruinado, naquele país, em terras limítrofes da Espanha, à beira de um rio espelhento e de pinheirais perdidos (ALMEIDA, 1994, p. 1).

Argemiro comenta com seus amigos que está pretendendo contratar uma governanta, para poder trazer sua filha Maria da Glória, que vive com os avós maternos numa chácara, passar alguns dias em sua companhia, pois desde que sua esposa faleceu isso não foi mais possível. No entanto, ele se preocupa com a contratação da governanta, pois isso gera muitas controvérsias, sendo que, segundo seus amigos, a mulher é sempre perigosa.

Antes de contratar uma governanta, Argemiro contava com os serviços de Feliciano, um ex-escravo que muitas vezes abusava da liberdade. O descontentamento de Argemiro era visível:

Feliciano trouxe os charutos e Argemiro reconheceu que o negro se sortira abundantemente com os seus havanas. Sempre o mesmo abuso! Olhando com atenção para o criado, viu que ele ostentava cinicamente uma das suas camisas bordadas; também não estava certo de lhe haver dado já aquela bonita gravata roxa de bolinhas pardas. Como o padre Assunção era considerado de casa, Feliciano, mesmo à vista dele, apresentou ao amo as contas da semana.
– A ode do desperdício!
Era um batalhão de cifras encarreiradas, pelo alçaço abaixo, atropelando-se no seu exagero que as fazia saltar aos olhos de Argemiro. Desde o fornecedor das frutas finas, até a cerzideira da roupa branca, todos tomavam vulto através da multiplicação do negro (ALMEIDA, 1994, p. 1).

Argemiro, cansado dos mandos e desmandos do ex-escravo Feliciano, atual responsável pela organização de sua casa, este recomendado pela Baronesa, sua sogra, decide manter a ideia de contratar uma governanta. Para ele, uma casa sem a presença de uma mulher é sempre muito triste. “Ah! uma casa sem mulher, afirmava ele, é um túmulo com janelas: toda a vida está lá fora” (ALMEIDA, 1994, p. 1).

A governanta passa a ser uma necessidade para Argemiro, considerando-se que, sem a presença feminina em casa, ele não poderia trazer sua filha para passar um tempo ali. Pensando nas maledicências das pessoas em relação à presença de uma mulher estranha na casa de um viúvo e também temendo pela proximidade e a

possibilidade de um envolvimento emocional, Argemiro impõe como condição que a governanta nunca seja vista por ele, ou melhor, que ela seja invisível para ele.

Alice é a candidata que se apresenta, aceitando a condição de Argemiro, de manter-se invisível para evitar as maledicências dos vizinhos. Para isso, Argemiro exige que Alice jamais se encontre com ele na casa, no intuito de evitar qualquer outro tipo de envolvimento. Alice mantém-se quase que invisível, porém suas marcas estão espalhadas por toda a casa e em todas as mudanças ocorridas no comportamento de Maria da Glória. Mesmo se propondo a ficar distante, “Argemiro sentiu [...] uma certa curiosidade de ver Alice; [...], certo de que, estando muitas horas em casa, forçosamente esbarraria com ela por acaso” (ALMEIDA, 1994, p. 33). Apesar disso, Argemiro mantém-se distante da governanta, pois pretende cumprir a promessa que fez à esposa no leito de morte, ou seja, de nunca mais se casar.

Relutando contra seus sentimentos Argemiro afirma ao padre Assunção:

Sabes que sou fiel ao passado e ao juramento que fiz; sabes tudo isso e sabes também que sou profundamente egoísta, que amo a ordem, o silêncio, o sossego, o conforto e a liberdade! A liberdade, sobretudo! Aquela criatura que tenho em casa não é uma mulher; é uma alma, que me não constrange absolutamente em nada. Levanto-me, deito-me, saio, entro, janto, converso, ralho, rio, sem ter que dar por isso a mínima satisfação a ninguém (ALMEIDA, 1994, p. 134-135).

Argemiro parece contrariar uma lógica presente na história das relações entre homem e mulher, a de que historicamente, apesar das diferenças, são dependentes mutuamente. O homem, apesar de ser mais livre e ter o espaço da rua como horizonte, quando se casa também deve satisfações à esposa.

Por falar em casamento, Dona Pedrosa, uma mulher que acompanha o esposo nos eventos sociais e que vislumbra em Argemiro um excelente pretendente para sua filha, investe nesse empreendimento, pois o casamento para ela, assim como para toda uma sociedade, significa um grande negócio. Tal fato está muito claro em diversas passagens na obra:

A Pedrosa afinal... Ora, com que então estava no seu escritório a mulher do ministro!... ele ajeitou o nó da gravata e foi recebê-la à porta. Ela entrou logo, com o olhar repreensivo, o busto empertigado e um sorriso amigo na boca descorada. Atrás dela vinha a filha, muito espigada, mais alta que a mãe, com um arzinho petulante e no rosto claro, de feições miúdas.

– Seu mau! então é preciso que a gente o venha ver aqui?!

– Oh, minha senhora...

– Não se desculpe, nem me agradeça a visita. Daí rompeu a falar, queixando-se de não ter o marido um minuto de descanso que lhe permitisse tratar dos seus negócios particulares, vendo-se ela na contingência de intervir, como fazia agora, a contragosto... Ia consultar o advogado e o amigo... Argemiro agradeceu. Enquanto a Pedrosa remexia na sua bolsinha de camurça, procurando um documento qualquer, o advogado olhou para a Sinhá, que não desviava o olhar de cima dele, numa expressão perturbadora, de mulher amorosa.

“Diabo!” – pensou ele consigo.

A consulta representava um pretexto. O negócio dispensaria a intervenção do advogado; todavia, a Pedrosa parecia não se importar de passar por estúpida; repetia as perguntas com uma dificuldade de compreensão que dava tempo à filha de espichar a alma pelos olhos afora (ALMEIDA, 1994, p. 27).

Argemiro não dá muita importância para o investimento de Sinhá e sua mãe, pois a sogra, a Baronesa, cobra constantemente a promessa feita a sua filha, em leito de morte, de que jamais se casaria. Dessa maneira, Argemiro passa a narrativa evitando encontrar-se com Alice, assim como também não esboça interesse por Sinhá.

Outro aspecto interessante da obra diz respeito às relações sociais. O narrador apresenta uma sociedade formada por diferentes classes sociais, fornecendo indícios de mudanças em curso, ou seja, de que a sociedade brasileira passava por uma transição, a qual contemplava a organização aristocrática em decadência, o processo de urbanização crescente e o aparecimento de novas relações produtivas e culturais. Na obra, nos é apresentada, de forma um tanto quanto negativa, a aristocracia, representada pela Baronesa, assim como a problemática dos escravos recém-libertados, na figura de Feliciano, empregado de Argemiro. Assim, em diversos momentos, a descrição dos episódios, de alguma forma, retrata a sociedade da época. A imagem da mulher aparece sempre nesse entrelaçamento de relações em transição. Não é possível afirmar que exista determinada imagem de mulher única, exclusiva, porque é um momento de grandes mudanças.



Figura 30 Capa da *Revista da Semana*⁴⁴

⁴⁴Fonte: Acervo pessoal da autora. A foto traz o rosto de uma mulher escondido entre rabiscos de uma pintura. O olhar parece matuto, de alguém que espia o mundo. Trata-se de uma revista publicada no início do século XX. Essa revista circulava na sociedade carioca e trazia assuntos pertinentes às mulheres.

O cenário da cidade no final do século XIX começa a se alterar timidamente: poucas pessoas circulando, um comércio básico, poucos meios de transportes nas ruas.



Figura 31 Henrique RevertKlimb, Rua dos Latoeiros, c. 1870, Rio de Janeiro⁴⁵

O fato de algumas personagens da obra *A intrusa* indicar uma preferência pelo campo destaca, de certo modo, a relação entre campo e cidade. Em conversa com Caldas, indo para a casa de seus sogros para visitar Maria da Glória, a filha, Argemiro faz referências ao posicionamento de seu sogro em relação à cidade. Aqui, destacamos alguns trechos que induzem o leitor a pensar que o sogro de Argemiro, integrante da antiga aristocracia, tem predileção pelo campo em detrimento da cidade e da República:

Teu sogro aferra-se também por gosto a este sítio? Por gosto e por economia. Ele explica melhor a sua predileção pelo campo, dizendo que, à sombra das suas mangueiras, se sente mais longe da República... [...]. A chácara do barão ficava a um quilômetro da estação [...]. Chegavam à porta do velho palacete dos barões do Cerro Alegre (ALMEIDA, 1994, p. 14-15).

E ainda sobre a preferência pelo campo:

⁴⁵Fonte: Foto disponível na Biblioteca Nacional Digital, no site <http://brasilianafotografica.bn.br/?page_id=44>. Acesso em: 10 maio 2015.

E nunca a sua chácara cheirosa, os verdes campos macios, cortados de mangueiras e águas remansosas, lhe fizera tão fundas saudades. As suas flores do horto, preparadas para a destilaria, estariam morrendo nos pés e o seu catálogo interrompido, amarelecendo no fundo inerte de uma gaveta. Olhando para as flores do genro, ele via as outras, as suas: o absinto, as marcelas medicinais, o sabugueiro vaporoso, as malvas benfazejas, o limonete perfumado e mil outras, confundindo-se nos tons azulados ou verdes das suas ramagens bem alimentadas (ALMEIDA, 1994, p. 172).

A partir dessas várias passagens, fica clara a crítica do Barão e da Baronesa contra a República. Ao criticar Alice, a Baronesa justifica sua má índole em função de ser fruto da República: “Ah! Padre Assunção, a República estragou a nossa terra! Agora qualquer criatura parece digna de toda a confiança... Quem nos dirá quais as intenções daquela criatura? Por mim tenho medo, apesar da sua vigilância...” (ALMEIDA, 1994, p. 67).

A narrativa apresenta também questões de ordem econômica, religiosa e política. Sobre a religião, destacamos o padre Assunção, presente em quase todas as situações. Ele transita entre os diferentes núcleos, seja o rural, representado pela Baronesa e seu esposo, seja o urbano, por Argemiro e seus amigos políticos. Ele permanece figura central mesmo depois da Proclamação da República. A religião católica se reorganiza e continua garantindo a organização social.



Figura 32 Marc Ferrez. Centro do Rio de Janeiro c. 1890. Rio de Janeiro⁴⁶

Uma imagem de vinte anos mais tarde já mostra um Rio de Janeiro mais populoso, ruas mais cheias, mais comércio, bancos. A sociedade brasileira vivia o recente processo da Proclamação da República e as transformações sociais dela decorrentes.

Em meio a essas mudanças, uma personagem que se destaca é o padre, neste caso, o padre Assunção, que fica responsável por investigar a vida de Alice para confirmar sua idoneidade ou não. Ele também acompanha Alice nas lições com Maria da Glória para ver se estão coerentes com aquilo que acredita ser importante para a educação da menina. A religião sempre interferiu na formação, principalmente das mulheres. A educação foi valorizada como forma de garantir as condições de sobrevivência da mulher de maneira a não depender exclusivamente do casamento, ou seja, do marido:

A mulher hoje precisa ser instruída, solidamente instruída, mamãe e eu quero, eu exijo que minha filha o seja. ... Glória já chegou a uma idade em que não deve ser tratada como o animalzinho amimado que é. Precisamos prepará-la para o futuro, que é sempre incerto. Imagine que um dia, que infelizmente há de vir, falem a nossa Glória os seus

⁴⁶ Foto encontrada na Biblioteca Nacional Digital, no site <http://brasilianafotografica.bn.br/?page_id=44>. Acesso em: 10 maio 2015.

cuidados, os do avozinho e os meus... que será dela, se for uma ignorante, ela que é tão impulsiva e ... tão geniosa; hein? _ Quando isso acontecer, para longe o agouro, sua filha estará casada! _ Estará ou não. E se for mal casada? Se o marido esbanjar toda a sua fortuna e a atirar depois às urtigas? (ALMEIDA, 1994, p. 31-32).

Frente a tal preocupação do pai, a Baronesa esbraveja dizendo que sua neta jamais será mal casada e muito menos terá que trabalhar, e que isto seria horrível. Argemiro retruca a sogra dizendo que horrível é não saber trabalhar.

Padre Assunção, personagem em destaque, que sempre esteve presente na vida das famílias, instigado pela Baronesa, procura investigar Alice, a governanta que, além de cuidar da organização do lar de Argemiro, teria como responsabilidade educar Maria. Depois de algum tempo acompanhando as duas, Alice e Maria, em alguns passeios, padre Assunção chega à seguinte conclusão:

“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 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.[...] Maria era inteligente, e as suas qualidades morais, ainda informes, propendiam mais para a maldade que para o bem. Aquela metamorfose era, pois, toda, obra da moça, que parecia acolher a companhia da criança, como um presente caído do céu... (ALMEIDA, 1994, p. 46 e 71).

O padre Assunção é uma espécie de conselheiro, tanto da Baronesa, quanto de Argemiro, seja em assuntos cotidianos ou na orientação educacional de Maria da Glória. Isso reforça o que afirmamos sobre o quanto a religião influenciava a educação da época, principalmente a feminina. Apesar das mudanças indicando a evolução no campo produtivo e político, no campo educacional e cultural ainda permanece o conservadorismo.



Figura 33 Evento religioso da época⁴⁷

A foto acima ilustra um grande evento religioso da época. Percebe-se, pela quantidade de pessoas presentes, o quanto a religião era importante para a sociedade de então. Essa importância está demarcada na obra de Julia Lopes de Almeida, pois o padre Assunção perpassa diferentes espaços, dialogando com diversas personagens. Contudo, devido às mudanças que estão a caminho, algumas personagens fazem piadas com a questão religiosa.

Pedrosa é uma personagem que, aparentemente secundária, possui uma função importante no decorrer do romance, possibilitando o reconhecimento de características do comportamento e do papel da mulher da época. Ela foi considerada por algumas personagens como um “homem de saias” por construir a carreira política de seu marido. Diz o narrador, a propósito dessa manipulação, que Dona Pedrosa “vingava-se do destino a ter feito mulher”.

Além disso, tal personagem trata de procurar um marido para a filha também. O casamento, uma convenção social muito forte até hoje na sociedade, aparece no romance como uma necessidade para a mulher. Para tanto, Dona Pedrosa, no intuito

⁴⁷Fonte: revista *Frou-Frou*.

de conquistar Argemiro como genro, utiliza-se de artimanhas como a de fingir precisar de um advogado para resolver questões políticas do marido para então ir até o escritório de Argemiro, acompanhada de Sinhá, a fim de conseguir uma aproximação entre os dois. A moça, em princípio, aceita investir no romance. Porém, percebendo que Argemiro não demonstra nenhum afeto, desiste, contrariando os interesses de sua mãe. Mais tarde, após ter se negado a ser negociada como um objeto, ela encontra seu “príncipe encantado” para, enfim, render-se ao seu destino de mulher casada.

A Baronesa, por meio da descrição de seus traços físicos, narrados de forma muito negativa, indica a representação de uma aristocracia em decadência: "cabelos completamente brancos", "faces flácidas", "carne do pescoço descaída". Tal descrição possibilita ao leitor a compreensão do declínio de um setor da sociedade e seu desespero diante da perda do poder. Vivendo na chácara, afastada das atividades urbanas, ela passa o romance todo lamentando a morte da filha e tentando afastar Alice de Argemiro e da neta Maria da Glória, o que a torna mais vulnerável e também diminui a dignidade que lhe resta.

Alice representa, para a Baronesa e para Feliciano, a intrusa, aquela que leva Argemiro a romper sua promessa de nunca mais casar-se e que ameaça o fim das mordomias de Feliciano. Ao saber que Argemiro tem a intenção de contratar a governanta, a reação da Baronesa não poderia ter sido diferente:

A baronesa pulou na cadeira – Por anúncio! meteu em sua casa, na casa da minha filha, uma mulher por anúncio! E quer confiar-lhe a sua filha, durante as horas em que ela estiver na cidade! Oh! meu amigo, isto não parece seu! (ALMEIDA, 1994, p. 18).

Feliciano, desejando prejudicar Alice para retomar seu posto de “mordomo chefe”, faz fofoca para a Baronesa, inventando que Alice usa as joias de sua falecida filha. A Baronesa fica enlouquecida. Como uma simples criada poderia usar as joias de sua filha?

– A senhora sabe que eu sempre fui um empregado de confiança, que punha e dispunha de tudo como entendia; pois hoje não posso mover uma palha, que não me tomem satisfação. Ela, com o seu modo de santinha, faz tudo quanto lhe dá na cachola! Eu não gosto de falar, mas... há certas coisas...ontem não afirmo, mas pareceu-me que d. Alice trazia no peito um alfinete...[...].– A senhora não se lembra de um

alfinete que iaiá sua filha gostava de usar e que representava uma andorinha de pedras? [...]

– Não diga nada ao patrão, pelo amor de Deus! Eu não afirmo... Pode ser outro alfinete... somente... – Cala-te!... É impossível que as coisas chegassem até esse ponto!... Oh! minha filha!– A senhora perdoe... mas acho do meu dever...– Eu falarei a Argemiro! – Pelo amor de Deus! A senhora me perdoe! Deixe eu adquirir a certeza e depois lhe direi toda a verdade... juro por quem está no céu! Lá vem *seu* barão... não diga nada a ele também! – Por que não? Estás doido! Se não mentes, não deves temer coisa alguma! – É porque assim serei despedido e não poderei velar de perto pelo interesse de d. Glória... A baronesa já não ouviu as razões do preto e gritou para o marido, num desabafo: – Sabes o que me disse o Feliciano?! Que a tal d. Alice se empavona com as jóias de nossa filha, jóias que só podem ser usadas por Maria! Vê a que ponto chegou aquilo! E ainda querem levar a minha Glória para lá!... Nunca mais!(ALMEIDA, 1994, p. 31).

Ao contrário da Baronesa e de Feliciano, o padre Assunção, apesar de continuar sendo o conselheiro daquela, não deixa de buscar a verdade sobre Alice. Ao investigar a vida desta, descobre que a moça tem um passado digno. Vejamos como é narrado este episódio:

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 (ALMEIDA, 1994, p. 101).

Alice, assim que se viu sozinha no mundo, tratou de arrumar uma forma de garantir o seu sustento abrigando também um casal de antigos empregados de seus pais. De posse de sua única fonte de renda, sua força de trabalho, e com boa instrução, fez do trabalho uma condição de sobrevivência e uma maneira de ascender socialmente.

Argemiro tira Maria dos cuidados da Baronesa e coloca sob a responsabilidade de Alice a educação de sua filha, que deverá transformar os hábitos mais rústicos em habilidades para se tornar uma menina prendada, com noções de caridade e amor ao próximo.

Dessa maneira, a narrativa torna visível o problema da educação da mulher. Para a Baronesa, a neta não precisa de instrução, pois nasceu para ser amada, pela

família em princípio e por um bom marido, e isto deve bastar para sua felicidade. Argemiro se opõe a essa visão atrasada e exige algo mais para sua filha sem, no entanto, ultrapassar os limites impostos à mulher pelo sistema. Alice ensinará a Maria conhecimentos básicos de francês, música, decoração do lar, ou seja, conhecimentos que lhe possibilitem adquirir o traquejo social, haja vista que nessa nova configuração social a mulher passa a ter papel fundamental na organização do lar e na educação dos filhos.

O padre Assunção também é importante no processo educativo de Maria, pela qual tem muito apreço por ser a filha da mulher que ele amava na juventude e motivo pelo qual escolheu o sacerdócio. Como já se afirmou anteriormente, a religião, principalmente a igreja católica, teve sempre muita influência na educação da mulher brasileira. Durante muitos anos, desde o início do processo de colonização, estiveram presentes no país representantes da Igreja, com o objetivo de conduzir o processo educacional.

Muitas personagens criticam Alice: a Baronesa, Feliciano e Dona Pedrosa. Em alguns momentos, o padre Assunção também duvida de sua idoneidade. Em vários momentos, Alice é mencionada como uma ameaça, como alguém sem escrúpulo, uma “caça-marido”. Ao final, são percebidas suas qualidades, que não são poucas, a maioria voltada para os cuidados com o lar. Por esse motivo, Argemiro, que se encanta por sua capacidade de cuidar da educação de Maria da Glória e também para administrar a casa, casa-se com Alice.

As passagens da obra nos possibilitam inferir que a narrativa não descreve a realidade social, de forma mecânica, linear, porém, não deixa de revelar características históricas que possibilitam ao leitor observar vestígios daquele contexto. De acordo com Candido (2000), não é aconselhável separar a repercussão da obra de seu contexto de produção, pois a obra só está finalizada no momento em que interage com o público. Assim,

Todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando que é o público [...] graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito (CANDIDO, 2000, p. 21).

Para o autor, é difícil não relacionar os três elementos da produção: autor, obra e público. Uma análise crítico-literária deve compreender a obra como uma junção de

texto e contexto, apresentando tanto os elementos sociológico-históricos quanto os estruturais, simultaneamente. O escritor apresenta uma dada visão de mundo e vincula a realidade a partir dessa mediação. Por isso, Antonio Candido afirma que “sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa. Nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2000, p. 4).

Observamos que as mulheres foram julgadas pelos homens e que ainda mais grave era o fato de elas mesmas se convencerem das opiniões masculinas. Nesse sentido, este estudo pode apresentar outra perspectiva da história, já que uma autora, contrariando todas as críticas e lutando contra todas as imposições sociais, produziu novelas, contos, crônicas, peças de teatro, romances e muitos artigos para jornais, manuais de orientação de comportamento feminino e ainda foi muito respeitada, comentada e celebrada.

O processo produtivo de Julia Lopes de Almeida ocorreu no período entre 1886 e 1930. A autora nasceu em 1862, final do século XIX, momento de grandes lutas em prol da República e da Libertação dos Escravos. De acordo com Needell (1993), com o fim da guerra contra o Paraguai, grandes mudanças ocorreram: “os entrepostos urbanos haviam crescido enquanto núcleos de concentração populacional, cultural e de infraestrutura, transformando-se em centros políticos de um novo tipo” (NEEDELL, 1993, p. 20). A cidade não se resumia mais a local de encontro da elite rural e seus aliados comerciais, mas se caracterizava como espaço que reunia profissionais liberais, burocratas, empresários, empregados do comércio, estudantes, pessoas com mais acesso aos ideais republicanos europeus e norte-americanos.

De acordo com Holanda (1995), é a partir do final do século XIX e início do século XX que se está gestando uma nova sociedade, cujo predomínio do poder não estará mais nos grandes proprietários rurais, mas sim nos centros urbanos. Porém, esta não é uma mudança rápida; ao contrário, é silenciosa e lenta. Ainda na década de 1930, é possível visualizar o embate entre forças rurais e forças urbanas. A transição inicia-se bem antes desse período.

Julia Lopes de Almeida publicou seu primeiro livro em 1886, às vésperas da Proclamação da República, momento de grandes mudanças na economia e na política, que romperam com o sistema produtivo escravocrata, mas que ainda levaram muitas décadas para romper com a cultura, os hábitos e os valores da antiga sociedade.

A partir da segunda metade do século XIX, inicia-se uma fase de questionamento acerca de questões relacionadas ao “atraso” brasileiro em relação a outros países. Nísia Floresta é uma autora que se destaca neste contexto.

Enquanto pelo velho e novo mundo vai ressoando o brado – emancipação da mulher –, nossa débil voz se levanta na capital do império de Santa Cruz, Clamando: educai as mulheres!
 Povos do Brasil, que vos dizeis civilizados! Governo que vos dizeis liberal!
 Onde está a doação mais importante dessa civilização, desse liberalismo? (FLORESTA, 1889, p. 2).

Mesmo se considerarmos que a reivindicação de educação para as mulheres fosse um avanço para a época, a tendência dessa formação ainda era estritamente voltada para a maternidade. A preocupação com a educação feminina estava relacionada com sua função social de educadora dos filhos ou, para utilizar a linguagem republicana, com a função formadora dos cidadãos (LOURO, 1997, p. 447).

Em meio às mudanças, Julia Lopes de Almeida, embebida de ideais liberais, escreve sobre temas relacionados à política, à função social da mulher e, até mesmo, à economia. Apesar de ter vivido significativa parte de sua vida sob forte influência da sociedade escravista, patriarcal, num contexto quase que totalmente dominado pelo pensamento masculino, entendemos que a sua obra *A intrusa*, publicada em 1908, apresenta imagens de mulheres com diferentes características. Algumas apresentam traços de uma mulher típica de uma sociedade conservadora e preconceituosa. Outras carregam valores de uma sociedade em vias de construção, que aceita que a mulher venda sua força de trabalho, a exemplo de Alice, a protagonista da obra. Esta nova mulher, trabalhadora, que vende sua força de trabalho, não demonstra grandes mudanças nos valores sociais sobre a sua figura.

Na obra percebemos alguns indícios e/ou sinais da vivência da autora, além de aspectos que remetem a reminiscências presentes na memória coletiva. De acordo com Ginzburg, “em qualquer cultura, a memória coletiva, transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes, reforça um nexos com o passado” e o “poder que domina os sinais da nossa mente é a memória” (GINZBURG, 2001, p. 181-182).

Partimos do pressuposto de que a produção ficcional da autora está permeada pela história, aquela registrada pelos historiadores e por memórias da autora, que por

sua vez fazem parte da memória coletiva da sociedade e da época vivida por ela. Ao escrever o romance, Julia Lopes de Almeida reproduz histórias, personagens, ações acerca das quais ouviu falar, e não necessariamente o que ela viveu. Ela reproduz tanto fatos e ideias da memória coletiva como da memória individual.

O romance *A intrusa* foi o lugar criado por Julia Lopes de Almeida para armazenar sentimentos, pensamentos e ideias sobre a mulher no contexto da sociedade carioca. Depois de criar esse *locus*, ou seja, depois de escolher o romance como o lugar da memória, a narrativa vai compondo as imagens, no caso as imagens da mulher. De acordo com Yates, tanto é possível se lembrar das coisas reais como das fictícias (YATES, 2007, p. 27).

Assmann, discorrendo sobre o espaço da recordação, afirma que “o ser humano orientado por seus interesses em agir jamais dispõe por completo da soma de suas lembranças” (ASSMANN, 2007, p. 72). As recordações ficam acessíveis apenas em parte e é isso que proporciona o desenvolvimento da capacidade de aprender dos seres humanos. Ancorada nos estudos de Nietzsche, Assmann argumenta que o esquecimento funciona como uma defesa de lembranças indesejadas. Com base nesse princípio, é preciso compreender que a imagem de mulher representada na obra *A intrusa* pode ter sido fragmentada nas reminiscências da autora, considerando aquilo que ela selecionou como importante e o que descartou.

Yates (2007), ao analisar o tratado sobre a memória de Simônides, demonstrou que, na Grécia, era preciso criar um *locus*, um lugar, que auxiliasse o poeta ou o orador a rememorar os fatos e as ideias de seu discurso. Julia Lopes de Almeida, ao produzir as suas obras, faz dela o *locus* não apenas para rememorar, mas para construir a narrativa e garantir o registro de alguns temas que estão em evidência e em debate na realidade social⁴⁸.

O tema do divórcio, por exemplo, tem sua aparição na obra ilustrada por uma cena vivida por Dona Pedrosa e Sinhá, sua filha:

⁴⁸ Desde 1827, no Brasil Império, tem-se tentado implementar o divórcio. Em diferentes momentos da história brasileira (1861, 1889, 1891, 1893, 1900, 1901, 1934, 1937, 1946, 1969, 1975, 1977), várias tentativas foram feitas no sentido de legalizá-lo, mas somente em 1977 o Senador Carneiro apresentou a proposta de que o divórcio extinguiria completamente os vínculos do casamento e autorizaria que a pessoa casasse novamente. Até essa data, quem casava, mesmo separando-se, continuava com o vínculo jurídico para o resto da vida. Posteriormente, outras informações foram acrescentadas em reformas realizadas (1988, 1989, 2007, 2009, 2010).

A outra mesinha era para um casal, a mulher morena e robusta, o marido já grisalho e magrinho. A Pedrosa reconheceu-os logo que os viu e disse à filha:

– É a Marianinha Serpa, do Rio Grande... foi minha colega nas Irmãs. Deus queira que não me reconheça!...

– Por quê?!

– Filhinha, assim como devemos procurar certas relações, devemos evitar outras... esta senhora é casada com um médico e tem dele não sei quantos filhos... abandonou a família e participou agora a toda a gente o seu casamento com este...

– O outro morreu de desgosto?

– Não; em primeiro lugar, porque o desgosto não mata; depois, porque ele também se casou com outra!

Sinhá arregalou os olhos, espantada. A manhã era de revelações! Ela cuidara sempre que os laços do matrimônio eram indissolúveis... A grande poesia do casamento parecia-lhe estar na perpetuidade do amor e na perpetuidade do voto. Que era o casamento, então? um contrato quebradiço, sujeito a ser violado ao primeiro amuo? As ideias embaralhavam-se-lhe na cabeça. Ainda na véspera discutira-se à mesa, em sua casa, a lei do divórcio. E o próprio pai afirmara que ela jamais seria decretada no Brasil... (ALMEIDA, 1994, p. 44-45).

O diálogo alude, no mínimo, a duas percepções sobre o divórcio, o que, por sua vez, parece estar atrelado a duas diferentes visões de relações matrimoniais. Dona Pedrosa, conservadora, preconceituosa, subjetividade carregada pelas implicações da carga cultural que recebeu de seus pais e do limite da sua época, teme ser vista ou ser cumprimentada pela mulher separada do marido. Sinhá, por outro lado, demonstra uma preocupação com o significado do casamento e a decepção em pensar que este não passa de um “contrato quebradiço”. A filha não se preocupa com o fato de Marianinha ser separada, mas sim com a ideia de que esse sacramento ou ritual tão importante, principalmente para a igreja católica, pode ser banalizado com a liberação do divórcio.

O medo de ser vista em público conversando com uma senhora separada é fruto do preconceito existente na sociedade sobre o divórcio. Sobre esse tema, Needell (1993) afirma que:

As mulheres da elite, criadas no seio da família, silenciosas e discretas em público, conscientes das formalidades que implicavam respeito e subordinação, e preparadas para exercer suas funções no casamento e na sociedade desde os dezessete anos ou menos (*e excluídas da alta sociedade caso este casamento fracassasse*), desfrutavam na época de uma vida mais plena, mas não de uma vida livre. A belle époque não eliminou preconceitos tradicionais, apenas os modificou no mundo carioca necessariamente mais europeizado (NEEDELL, 1993, p. 165, grifo nosso).

Observamos que nem mesmo frequentar os salões da alta sociedade era permitido à mulher que por algum motivo não permanecesse casada. Mas o diálogo entre Sinhá e Dona Pedrosa, sobre o divórcio, aparentemente secundário no romance, demonstra alguns indícios do que já estava acontecendo no cenário social da época.

Em *Mitos, emblemas, sinais*, Ginzburg discorre sobre o paradigma indiciário e, pautado no método morelliano, afirma que:

[...] é preciso não se basear [...] em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis [...] pelo contrário era preciso “examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia” (GINZBURG, 1999, p. 144).

Ao tratar do paradigma indiciário, Ginzburg exemplifica com a leitura da obra de arte. O autor explica que esse novo paradigma se caracteriza por valorizar pequenos detalhes de uma obra que não estão em evidência, ou seja, os indícios imperceptíveis que fazem a diferença na composição de sua especificidade. Voltando o olhar agora para o romance em estudo, verificamos que, para apreender a representação da mulher daquele período na referida obra, é importante estar atento a todos os detalhes. O divórcio não é um tema tão comum para a época, no entanto, a autora, mesmo que de forma sutil, apresenta indícios desse aspecto da vida da mulher.

Com base nesse princípio, a obra de Julia Lopes Almeida apresenta detalhes ainda não verificados, indícios deixados nas personagens que fornecem fios para tecer um novo olhar sobre as temáticas discutidas – nesse caso específico, sobre o divórcio. A obra em tela é construída com dados ficcionais, mas não deixa de ter relação com as vivências e as memórias da autora, que, por sua vez, fazem parte de uma memória coletiva.

Comentando ainda acerca das dificuldades do divórcio, continua Dona Pedrosa:

– A vida é uma comédia... – comentou a ministra. – Vá a gente fiar-se... Eu não te disse? Viu que tínhamos acabado e não quis deixarmos sair sem se apresentar. E agora teremos de ir cumprimentá-los. Mas vão esperando que lhes ofereça a casa... não por mim, que afinal não desgosto dela... A Marianinha é pianista, entretém; mas por causa da sociedade! (ALMEIDA, 1994, p. 45).

Dessa maneira, é exposto o preconceito social quando fala: “não por mim, [...] mas por causa da sociedade!”. O preconceito da sociedade contra a mulher divorciada está acima dos sentimentos de amizade. Naquela época, não era de bom tom uma senhora de família ter amizade com uma mulher separada. Isso aparece no romance, mas também era muito comum no convívio social. A autora não radicaliza sobre o tema, apenas traz para o debate algo que já está permeando a memória coletiva. Ao tratar do divórcio, uma nova imagem de mulher vai se constituindo e também um novo conceito de família.

Em entrevista a um jornal carioca, Julia Lopes de Almeida tece opinião sobre o divórcio e o concebe como uma necessidade para garantir um direito das mulheres que, por um motivo qualquer, não têm mais no casamento a garantia e o sentido da vida. Dessa forma, mesmo não vivenciando a experiência de uma mulher divorciada, a autora defende a legalização do divórcio para aquelas que, por um motivo ou por outro, dele precisam. Este não era o seu caso. Podemos perceber o exemplo de família numa foto em que a autora registra um momento da família. Essa foto retirada do seu acervo pessoal pode ser analisada sob diversos prismas. A autora fazia parte de um grupo que tinha a família da forma tradicional. Por um lado, encontra-se o desejo de quem foi fotografado ter um registro da família, uma lembrança pessoal; por outro lado, o historiador transforma essa foto pessoal em uma foto-documento, que conserva um passado que poderia desaparecer (SONTAG, 2004, p. 71). Neste caso, a fotografia possibilita um revisitar do passado da Julia Lopes de Almeida e por meio deste colher alguns indícios do que seria a configuração da família naquele contexto.



Figura 34 Foto da família de Julia Lopes de Almeida⁴⁹

A fotografia eterniza um momento familiar, mostrando um clima harmonioso. Julia Lopes de Almeida, sentada ao meio, tem uma fisionomia séria, mas ao mesmo tempo demonstra certa tranquilidade. Trata-se de uma cena, uma imagem que

⁴⁹ Fonte: Acervo pessoal da autora, doado para a Academia Brasileira de Letras. Em pé, ao lado esquerdo, encontra-se o filho, ao lado direito, uma das filhas. Sentado ao lado esquerdo de Julia Lopes, está o esposo, Filinto de Almeida, e ao lado direito, a filha.

perpetua aquele momento. De acordo com Susan Sontag, fotografias deixam marcas que possibilitam a presença mesmo dos ausentes, até mesmo dos mortos. Muitas vezes um álbum de família é tudo que resta dela (SONTAG, 2004)A fotografia da família de Julia não só eterniza os membros da família no seu aspecto individual, como também possibilita fazer inferências quanto à composição da família brasileira naquele período histórico. Cabe destacar que, mesmo sendo casada e tendo constituído uma família nos padrões da sociedade tradicional, não deixa de vislumbrar a possibilidade do divórcio para os casamentos que não tiveram um desfecho feliz.

Sobre o divórcio, Del Priore (1997), em pesquisa realizada com mulheres do sul, apresenta o que estava sendo divulgado pelos jornais sobre as mulheres desde o final do século XIX. A autora estuda alguns trechos de matérias dos jornais *A República* e o *Jornal do Comércio*, que, apesar de apresentarem posições divergentes em relação à política, comungam da mesma ideia sobre as mulheres que pretendem divorciar-se. Ambos afirmavam que estas eram fúteis, vaidosas e frágeis e faziam piadas sobre a sua condição: “mulher formosa – ou dada ou presunçosa” (*Jornal do Comércio*, 1893) e “Há coisas que, uma vez perdidas, nunca mais se recuperam: na mulher a inocência, e no homem a confiança nela” (*A República*, 1892) (DEL PRIORE, 1997, p. 309). Ainda nessa mesma direção, o jornal *A República* enfatiza a infidelidade da mulher numa situação relacionada ao divórcio:

Um marido, querendo divorciar-se, vai ter com o advogado e conta-lhe que, entre outras queixas, pode provar que a mulher se recusou uma vez a abrir-lhe a porta. – É preciso ser justo, contudo, diz o advogado com placidez: talvez não estivesse só....!

A fala do advogado demonstra o preconceito para com mulher, pois só o fato de não abrir a porta já se insinua que estivesse com outra pessoa e, mais do que isso, que esta pessoa fosse um amante.

Apesar de não ter ainda legislação que regulasse a separação, ou seja, apesar de ainda não existir a lei do divórcio, o tema aparece em alguns jornais da época e na produção ficcional, como é o caso apresentado em *A intrusa*. A separação ou o divórcio não eram vistos com bons olhos; no entanto, este não deixa de ser a expressão de mudanças que estão ocorrendo na sociedade; o discurso sobre a liberdade gera esse debate. Os novos ideais sociais permitem que esse tema venha à

tona. Infelizmente, no século XIX, no Brasil, trata-se de um tema ainda muito carregado de preconceito contra as mulheres.

No livro *Costumes em comum*, Thompson (1998) descreve e analisa algumas práticas sociais peculiares na cultura dos trabalhadores ingleses nos séculos XVIII e XIX. Alguns desses “costumes” eram de criação recente e representavam as reivindicações de novos “direitos”. No capítulo intitulado “A venda das esposas”, o autor apresenta uma pesquisa dos costumes populares.

Nas narrativas que expuseram essa prática social, era reafirmada a opinião de que a mulher era tratada como uma mercadoria. Tanto na literatura, quanto nos jornais e pesquisas, a venda era entendida ou porque o marido queria ver-se livre da mulher ou porque ele queria dinheiro. Para Thompson (1998), essa prática deveria ser vista como “o divórcio popular britânico”. A princípio, a venda ocorria no mercado popular e com o consentimento dos três: o marido, a esposa e o comprador. Muitas vezes, o acordo era feito antes de ir ao mercado e caso isso não ocorresse a mulher poderia recusar a venda e voltar para a casa de seus pais. Mais tarde as vendas passaram a ser feitas em um bar, com documento e testemunha, porque começaram as perseguições contra a venda das esposas na praça do mercado.

Por fim, Thompson (1998) também comenta que a recepção de sua pesquisa não foi das melhores pelas feministas. Apesar das críticas, o autor deixa claro que não pretendia reduzir a venda das esposas simplesmente à opressão masculina numa sociedade patriarcal. Para ele, era preciso desconfiar de pesquisas que apenas analisam as mulheres como vítimas e sujeitos passivos da história, pois mesmo que exista um fundo de verdade nessa afirmação, na sua pesquisa, ele comprova que havia o consentimento das esposas e que muitas vezes elas estavam fugindo de um casamento fracassado, querendo encontrar um parceiro melhor ou simplesmente se verem livres do marido.

Para Thompson, também não é possível falar que tudo era favorável à mulher. Por exemplo, a troca era sempre entre dois homens e uma mulher, nunca entre duas mulheres e um homem. Ele afirma que “não se põe em dúvida o fato de que o ritual ocorria no âmbito das formas e vocabulário de uma sociedade em que as relações de gênero eram estruturadas em modos de dominação/subordinação” (THOMPSON, 1998, p. 345).

Por outro lado, nas comunidades dos trabalhadores da indústria, as relações entre homens e mulheres estavam mudando. As próprias mulheres estavam se

apropriando de direitos e criando espaços culturais próprios, mostrando que eram capazes de fazer valer suas normas e receber o que era devido. Portanto, não se pode afirmar que eram sujeitos passivos da história (THOMPSON, 1998, p. 346).

Guattari e Rolnik (1986), ao tratar da questão das minorias, discorrem sobre o movimento feminista e afirmam que, para além de lutar pelo reconhecimento dos direitos da mulher em um dado contexto profissional ou doméstico, o feminismo luta por um devir feminino que interessa a toda a engrenagem da sociedade. Ao qualificar essa luta como a luta por um devir feminino, estão se referindo ao questionamento em torno da necessidade de romper com a dominação subjetiva masculina, que praticamente impede esse devir feminino. Segundo eles,

A idéia de “devir” está ligada à possibilidade ou não de um processo se singularizar. Singularidades femininas, [...] podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes. Concordando com Guattari, Luís Mott⁵⁰ afirma que o as minorias deveriam reivindicar era que fossem vistas na sociedade como pessoas humanas, independente de sua orientação sexual, de sua etnia. Pessoas humanas que tem direito de se relacionar com quem quiserem. O que ele deseja é uma sociedade igualitária, sem dominantes ou dominados. Guattari, em *A Revolução Molecular* afirma que: “o desejo que se vire como puder” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.73-76).

Se voltarmos o olhar para a questão do movimento feminista, o divórcio passa a entrar na pauta de reivindicações do movimento, considerando uma série de fatores: desejo de se libertar da opressão de maridos violentos ou machistas.

Quando Julia Lopes de Almeida traz à tona a questão do divórcio, em sua obra, mesmo que em personagens secundários, ela traz à tona os preconceitos da sociedade brasileira, que entende ser prejudicial uma mulher casada se relacionar com a mulher divorciada. Mas vimos que, como sujeito individual, ela entende o divórcio como uma necessidade para aquelas mulheres que, por algum motivo, não queiram ou não suportam mais a relação matrimonial. Mesmo não tendo vivido a experiência, esse tema aparece em sua obra porque está presente na memória coletiva do período. Tal fenômeno está ocorrendo de diferentes formas em diversas partes do mundo. Apesar dos fatos analisados por Thompson e da comprovação de sua pesquisa de que o “divórcio popular” ocorria tranquilamente e com o

⁵⁰Luis Mott é um homossexual, estudioso da questão, que pede para participar da mesa redonda que ocorre no ICBA, Salvador, em 13 de setembro de 1982, e tece algumas considerações a respeito das minorias.

consentimento da mulher nas camadas populares, isso não deixava de ser um problema para a sociedade organizada, para a religião. O casamento burguês era a base da sociedade capitalista e, portanto, a sua dissolução era vista com desconfiança.

Apesar da distância temporal que separa Julia Lopes de Almeida de Pagu, esposa de Oswald Andrade, ambas atuaram como mulheres muito à frente de sua época. Elas viviam em espaços sociais diferentes, no entanto, a essência da época apontava para essa alteração da condição da mulher. Pagu nasce em 1910, dois anos após a publicação do romance *A intrusa*. Em 1930, Oswald Andrade separa-se de Tarsila do Amaral para casar-se com Pagu. Isso foi um escândalo para a sociedade conservadora da época.

Ao assinar uma coluna feminista intitulada *A mulher do povo*, no jornal *O homem do povo*, e escrever sobre a mulher, Pagu tece críticas aos hábitos e valores das mulheres paulistas, desacreditando o feminismo em voga. Ela é a primeira mulher a afirmar que, para vencer as barreiras que impedem a ascensão da mulher na sociedade, é necessária uma transformação global, o que implica em transformar a sociedade capitalista em outra sociedade (no caso, a defendida por ela era a socialista).

Passeando pelas memórias de Julia Lopes de Almeida, ainda em *A intrusa*, entramos agora no universo mais particular de Alice, a governanta, buscando reconhecer indícios da mulher que nasce nessa transição.

Entrando nos meandros da obra, percebe-se, logo no início, Argemiro, justificando a necessidade da contratação de Alice e reclamando da casa vazia: “Ah! Uma casa sem mulher, afirmava ele, é um túmulo com janelas: toda a vida está lá fora” (ALMEIDA, 1994, p. 3). Nessa expressão, percebemos a valorização da figura feminina. Ele precisa de uma mulher para preencher o vazio deixado pela esposa falecida. De uma maneira muito expressiva, o narrador lamenta a morte da esposa de Argemiro e afirma “a mulher, filha dos barões do Cerro Alegre, levará-lhe a melhor porção da sua vida”. Essa afirmação enaltece o papel da esposa em sua vida e da figura feminina.



Figura 35 Mãe preparando o lanche para a filha⁵¹

⁵¹Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/289989663478686492/>

Na obra, a importância da mulher estava relacionada à capacidade desta em garantir o conforto e o bem-estar, seja do esposo, ou do patrão, no caso da governanta Alice. A falecida, esposa de Argemiro, é enaltecida por ter sido o tipo ideal, amável, submisso. Qual é o sentido de haver no enredo uma esposa falecida, um tipo de mulher com características da antiga sociedade, contracenando com a governanta, uma mulher diferenciada para a época? Entendemos que o fato de a autora ter vivido a transição da sociedade brasileira de um movimento econômico e político a outro fornece elementos para que o romance contemple esses diferentes perfis de mulheres. Aqui evidenciamos o que Antonio Candido diz em relação ao elemento externo que vira elemento interno, o conteúdo social que vira elemento formal na narrativa. Em consonância com Candido (2000), compreendemos que para uma análise dessa natureza o elemento social não é utilizado para identificar, no interior da obra, uma época histórica ou uma sociedade determinada, e sim que o social deve ser compreendido como algo próprio da construção artística, estudado no nível explicativo e não apenas ilustrativo. O social auxilia na compreensão do conjunto da obra, no projeto estético do autor.

Analisando o contexto vivido por Julia Lopes de Almeida, percebemos também que é muito frequente nos registros históricos a mulher ser apresentada como submissa, doce, cuidadosa com os filhos. Vejamos o que D'Incão nos informa sobre esta temática: “a vida burguesa reorganiza as vivências domésticas. Um sólido ambiente familiar, lar acolhedor, filhos educados e a esposa dedicada ao marido e sua companheira social, são considerados um verdadeiro tesouro” (D'INCÃO, 1997, p. 225).

Abaixo, uma ilustração apresentada por D'Incão, no capítulo “Mulheres e família burguesa”, é representativa desse contexto:



Figura 36 *Cena em Família* de Adolfo Augusto Pinto (1891), José Ferraz de Almeida Júnior⁵²

D'Incão, em seus estudos sobre a mulher e a família burguesa, relata usos e costumes da sociedade brasileira na transição do século XIX para o XX, em especial em relação ao papel da mulher, e para fundamentar ou sustentar suas análises utiliza-se da fotografia. A partir dos estudos de Sontag (2004), é possível destacar que, nesse caso, a fotografia está sendo utilizada como foto-documento, não apenas como objeto de arte. A partir da imagem fotográfica, podemos inferir outras questões relativas ao papel que a mulher desempenha no âmbito do lar. O que se pode visualizar é um esposo descansando, a esposa bordando, ensinando uma das filhas a bordar, um filho folheando um livro e mais dois filhos cuidando de um irmão menor, o que aparenta uma grande harmonia no lar. A responsabilidade maior para com a família parece recair sobre a mulher. Ao homem, cabe a tranquilidade do lar proporcionada pelo esforço da mulher em garantir que tudo corra bem e que a paz do provedor não seja abalada. Essa imagem retrata, em parte, o ideal de família da época. Ela reforça também o que vislumbramos no romance de Julia Lopes de Almeida. Desta forma, podemos afirmar que o elemento social presente na obra

⁵²Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Banco Safra, 1984.

compõe o seu projeto estético. Apesar de ser uma mulher da alta sociedade, a autora compreende outros aspectos da vida social e os incorpora em sua produção.

A imagem da família burguesa, exposta na figura 36, remete à imagem da esposa falecida de Argemiro, a mulher dócil, meiga, dedicada ao lar e à filha – com a diferença de que a família de Argemiro estava apenas começando, enquanto a família da figura acima, com cinco filhos, parece já estar “completa”. A fotografia é reveladora de um momento e possibilita congelar instantes da vida em família, assim como a obra literária fornece elementos para recompor a história da mulher naquele período. A fotografia e a obra literária, resguardadas suas especificidades, contribuem para a recomposição de memórias individuais diluídas no movimento social que contém grupos que compõem a memória coletiva e também a memória histórica.

Tanto a esposa falecida como Alice, que a substitui, exerce um papel restrito ao lar. Porém, Julia Lopes de Almeida apresenta outras personagens que retratam outros perfis.

Muitas são as histórias de esposas que, com sua graça, beleza e inteligência conseguem elevar o *status* social de seu esposo. O período vivido por Julia Lopes de Almeida é um momento de grandes mudanças na composição da economia da sociedade carioca. Outra forma de se garantir benefícios era por meio de favores políticos. Naquela época, alguns homens utilizavam-se das artimanhas femininas para garantir certos favores. Essa foi outra imagem de mulher retratada em *A intrusa*, aquela que auxilia o esposo a tirar proveito de políticos. Os homens de negócios, fossem grandes fazendeiros ou homens do comércio, se deixarão entregar.

Percebemos, no desenrolar da história, que esse tipo de comportamento era comum, principalmente entre as mulheres de políticos. Machado de Assis explora o fenômeno em suas narrativas também, do que um exemplo é Sofia, esposa de Palha no romance *Quincas Borba*. Palha era um comerciante bem sucedido, mas que utilizava a figura da mulher para se exibir perante a sociedade. Devido à maneira como expunha sua esposa, não seria difícil, caso necessitasse, conseguir um favor aqui e outro ali. “Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p.26).

Argemiro, logo no início da trama, socializa com os amigos o desejo de contratar uma mulher para tomar conta da casa e da educação de sua filha, Maria da Glória, para tirá-la da influência exclusiva de sua avó, que vive no campo. Em

seguida, tece comentários sobre as qualidades que deve ter a mulher a ser contratada: “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 a influência na casa” (ALMEIDA, 1994, p. 10). E continua: “Quero uma mulher que tenha boa vista, bom olfato e bom gosto. São as qualidades que eu exijo, por essenciais, numa dona de casa. Quero uma moça educada” (ALMEIDA, 1994, p. 10). A educação deveria ser aquela voltada para o cuidado com o lar. A educação da mulher remete à importância da leitura. Principalmente entre as mulheres de classes mais elevadas ou pertencentes a grupos intelectuais, a leitura era uma prática comum. É evidente que o conteúdo das leituras também estava relacionado às práticas sociais e culturais dos respectivos grupos.

Para ilustrar essa questão, apresentamos uma pintura de Almeida Júnior, estudada por Mioshi. A tela retrata a mulher realizando uma leitura, em sua casa, muito tranquilamente. Vislumbramos na composição da obra também a aproximação com a natureza: mato, coqueiros, rio, entre outros elementos. O artista apresenta uma mulher jovem, confortavelmente sentada numa cadeira; é a única figura humana da paisagem. Aparece também um céu aberto, com vegetações variadas, alguns morros, algumas construções e um riacho. Outra cadeira ao lado insinua a presença de outra figura humana, um homem, pois na cadeira visualizamos uma capa masculina.



Figura 37 *Leitura* (1892), de Almeida Júnior⁵³

Miyoshi (2011), em *Mulheres, livros e educação: a pintura de Almeida Junior e as fotografias de Rita de Paula Ybarra*, afirma que a pintura de Almeida Junior apresenta mulheres com hábitos peculiares e costumes mais livres do que o convencional, isso porque, possivelmente, visava a um público masculino com hábitos adquiridos nos ambientes europeus, além de reconhecer o esforço de algumas profissionais em tentar se livrar da condição de dependência. Com uma postura contrária a essa, em que a mulher se revela objeto e não sujeito, Almeida Junior dá ênfase às que leem livros, apesar de que a maioria das mulheres que viviam aquele contexto social não tivesse a mínima autonomia intelectual frente ao estreito ambiente familiar. De acordo com Myoshi (2011), a prática da leitura ainda se constituía uma prática iniciante e era um atributo raro.

O fato de Alice, a governanta, ler até em inglês, também foi motivo para encantar Argemiro, no romance em estudo. Ainda que algumas mudanças importantes tenham ocorrido no âmbito do cotidiano da mulher, não se deve confundir isso com maior liberdade. Nesse sentido, Needell afirma que:

⁵³ Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Um papel mais ativo e uma experiência mais abrangente não constitui liberdade – as mulheres eram mais experientes, refinadas e educadas como uma reação adequada, e como instrumentos, às necessidades e ambições dos homens do novo tempo (NEEDELL, 1993, p. 164).

Adolfo Caldas, amigo de Argemiro, ao tentar preveni-lo sobre os riscos de se contratar uma governanta, assim se expressa:

Olha que essas madamas trazem anzóis nas saias... Quando menos pensares... estás fígado... E tu que és bom peixe! É uma raça abominável, a das governantas... Verás amanhã que afluência de francesas velhas à tua porta! Feia ou bonita, a mulher é sempre perigosa [...] (ALMEIDA, 1994, p. 10).

O amigo Caldas, utilizando-se de uma linguagem metafórica, compara Argemiro a um peixe a ser fígado e insinua que o trabalho é apenas um disfarce para chegar ao casamento. Trata-se de mais um personagem, amigo de Argemiro, que fala de Alice. Ela nem imagina o quanto falam a seu respeito. O leitor é levado a compreender a personagem protagonista pela interlocução com os demais personagens.

De acordo com Borges, em *Esse ofício do verso*, a metáfora não é apenas a comparação de uma coisa com outra, mas a possibilidade de sentir a implicação dessa comparação (BORGES, 2000). Nesta passagem, “Olha que essas madamas trazem anzóis nas saias”, a autora está comparando as mulheres com iscas para atrair o “peixe”, ou seja, as mulheres são perigosas, porque todas estão em busca desse peixe (marido). A implicação dessa expressão vai além de uma simples comparação. Aos olhos do leitor, a frase tem também o sentido de crítica em relação ao papel destinado às mulheres na sociedade naquele momento.

Apesar dos comentários maledicentes sobre o interesse de Alice por Argemiro, na verdade é ele que acaba, aos poucos, percebendo-a e desejando-a como a esposa ideal. Alice, contrariando todos os comentários a seu respeito, procurou o emprego de Argemiro apenas com o intuito de garantir o seu sustento. Ela desnuda a contradição da época, que apesar de apresentar mudanças nas relações sociais, não traz grandes alterações na forma de pensar a mulher.

Um exemplo disso é Dona Pedrosa, que, ao contrário de Alice, tenta empurrar a filha para o advogado, homem mais velho, capaz de lhe dar conforto e segurança. Pensando em garantir o futuro da filha, por meio de um casamento arranjado, ela

é uma mulher com iniciativa e, mais que tudo, responsável pela ascensão política do esposo. Exalta a importância da mulher no papel de esteio do homem na vida política e social:

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, e tinha apenas vinte e dois anos! [...] Quem o fez ministro agora? Eu. Eu sempre, servindo-me destas estratégias, aproveitando todas as ocasiões e todas as simpatias, [...] seguindo-o como cão de caça segue o caçador através de todos os perigos, corajosamente (ALMEIDA, 1994, p. 78-79).

Segundo D'Incão, as mulheres ganharam a função de colaborar na construção do projeto familiar, de garantir a mobilidade social por meio de sua conduta nos espaços públicos, com os salões e na vida cotidiana, privada, como esposa exemplar e boa mãe (D'INCÃO, 1997, p. 229). Observamos que Dona Pedrosa desempenhou o papel que se esperava, se dedicou à carreira do marido, atingiu sucesso e tentou ensinar a filha a se moldar a seu exemplo. Dessa maneira, inferimos que ela participava dos eventos sociais, das reuniões políticas e mesmo dos bailes.

Na passagem do século XIX para o Século XX, a situação econômica por si só não era garantia de posição social privilegiada. Além de uma boa condição econômica, era preciso educar segundo os preceitos dos novos costumes, pois se esperava das pessoas um comportamento de acordo com sua posição. Qualquer deslize era suficiente para comprometer, principalmente, a chance de bons casamentos, o que interferia de alguma maneira, no futuro de uma família inteira.



Figura 380 baile⁵⁴

O baile do século XIX tinha um código de conduta tão restrito quanto qualquer outro aspecto da vida naquela época. O salão de baile era o local em que as pessoas deveriam mostrar o que desejavam que as pessoas conhecessem sobre elas, desde usar as melhores roupas até demonstrar sua educação, seus bons costumes.

⁵⁴Fonte:feijãotropeiro13.blogspot.com.br



Figura39Foto de participantes de um baile⁵⁵

Essa fotografia retrata um pouco do que a sociedade carioca vivia em termos de eventos sociais. Mais uma vez os bailes são registrados. Nessa mesma revista, outros bailes foram destaque. Nos registros, observamos casais alegres e descontraídos e jovens em busca de possíveis pares para, quem sabe, um relacionamento que culmine no evento mais badalado da época, o casamento.

Como a maioria dos escritores, Julia Lopes de Almeida deixa transparecer, por meio da produção, o trânsito da mulher nesses eventos sociais. Dona Pedrosa, por exemplo, participa de reuniões sociais e políticas, sempre em busca de benefícios para o marido e também de olho em um pretendente para a filha. Nessa obra, diferentes perfis de mulheres estão presentes, cada uma no desempenho de suas funções. Estão presentes imagens de uma mulher ideal, que foram formadas em consonância com o padrão tradicional, mas aparece também a descrição de mulheres que estão além de seu tempo. Alice, por um lado, é citada por Argemiro como alguém que está sendo apenas alugada, ou seja, que vende sua força de trabalho e que se

⁵⁵ Foto retirada da revista Frou-Frou, n.12, maio de 1924.

diferencia da mulher meiga, dócil, que ele almeja ter em casa como esposa. Por outro lado, ao destinar a ela o casamento, como prêmio, no final da trama, a autora reforça a ideia, predominante na sociedade da época, de que o casamento é o bem maior que uma mulher pode desejar. Alice transita entre a mulher que trabalha fora para garantir o seu sustento e sua liberdade e a mulher submissa, do lar, cuidadora de crianças.

Na reunião na casa de Argemiro, o padre Assunção, o deputado Armindo Teles e o amigo Adolfo Caldas, diletante sem profissão definida, conversam sobre a possível contratação de uma governanta, fato que garantiria a Argemiro a possibilidade de ter a companhia de sua filha Maria, até então vivendo com os avós maternos, numa chácara. A decisão de Argemiro suscita opiniões contrárias, e até maledicências, porque segundo seu amigo Adolfo Caldas: "feia ou bonita a mulher é sempre perigosa" (ALMEIDA, 1994, p. 10).

Argemiro, contrariando a todos, continua firme no objetivo de contratar a governanta para cuidar de sua casa e de sua filha. Ele sente a necessidade de uma figura feminina para dar conta de afazeres que somente as mulheres teriam a real competência para realizar, afinal eram educadas para isso. Nesse sentido, percebemos o enaltecimento da mulher e ao mesmo tempo a ênfase na necessidade de que ela permaneça no âmbito da vida privada. Um viúvo pode viver sem o amor de uma mulher, mas nunca sem a função de mãe, educadora e dona do lar.



Figura 40 A governanta e a menina⁵⁶

⁵⁶ Imagem retirada da revista *Frou-Frou*, n. 12, maio de 1924.

A imagem da Figura 40 lembra a governanta Alice e Maria da Glória, filha de Argemiro, em um dos vários passeios retratados na obra. Trata-se de uma pintura que retrata a imagem da mulher educadora, que cuida do bem-estar da criança que está sob sua responsabilidade, qualidade tão importante para a mulher da época. Alice aceitará as regras impostas por Argemiro, ou seja, ser responsável por tudo na casa sem jamais ser vista pelo patrão, de modo a evitar comentários maldosos das más línguas e garantir os cuidados e a educação de Maria da Glória (XAVIER, 1994, p. IV). O narrador, quando comenta que “a mulher, filha dos barões do Cerro Alegre levará-lhe a melhor porção da sua vida” (ALMEIDA, 1994, p. 1), destaca o papel da esposa de Argemiro na sua vida. A esposa falecida, quando desempenhou o papel de esposa manteve a casa organizada, as roupas bem limpas e guardadas de modo ordenado, ainda dedicou-se integralmente aos cuidados de mãe com Maria da Glória. No leito de morte da esposa, Argemiro prometeu se manter fiel à memória da falecida e que jamais se casaria novamente. Embora as regras do jogo tenham sido rigorosamente observadas por Alice, as más línguas, como é costume, não se calavam e, envolvido pela eficiência dos serviços prestados pela jovem governanta, ele se apaixona por ela.

Dona Pedrosa, esposa dedicada à vida política do esposo deputado, também passa significativa parte do tempo procurando um bom partido para a filha se casar. Vários personagens, também preocupados com Alice, pensam e conjecturam sobre o seu futuro, defendendo que, como todo pensamento da época, deveria buscar um bom casamento.

Em artigo publicado na revista *O malho*⁵⁷(1936), intitulado “Casar ou não casar?”, Osvaldo Orico problematiza a situação da mulher frente à necessidade social de se casar. Nele, o autor explica que as moças sofriam preconceitos quando demoravam a se casar. Muitas delas, inclusive, buscavam ciganas para saber se teriam a sorte do casamento. Essa atitude também era reprovada pela sociedade. Por conta disso, muitas mulheres foram ridicularizadas. A grande preocupação era saber se ficariam para “titia”; e essa possibilidade as apavorava. Para não correr o risco, muitas recorriam a simpatias para afastar a possibilidade do celibato. Além disso, seguia as indicações das supostas cartomantes, ou seja, não fazia jamais aquilo que era considerado um risco de ficar solteiras: passar debaixo da escada, pisar na cauda

⁵⁷ Artigo encontrado no acervo pessoal da autora doado pelo neto de Julia Lopes de Almeida, o senhor Claudio Lopes de Almeida, para a Academia Brasileira de Letras.

do gato, passar um paliteiro sem arrastar o pé, sentar à cabeceira da mesa. Algumas moças obedeciam mais a essas crendices do que ao que dizia a própria bíblia. A necessidade de realizar um casamento era acentuada na época.⁵⁸

Sobre o casamento, ainda, como elemento importante na vida social da mulher, Needell, citando o *Livro das noivas*, compreende que a autora, apesar de se mostrar à frente de seu tempo, nesta obra específica, afirma repetidamente que é muito importante que a mulher seja mãe e dona de casa organizada (NEEDELL, 1993, p. 164).

Alguns anos mais tarde, posteriormente à publicação de *A intrusa* (1908), a revista *Frou-Frou* apresentou uma história que se intitulava *Os três maridos*, a qual narra a história de Mme. Horensia de Alencar. Essa senhora ficou viúva do primeiro marido, com o qual se casou ainda no período monárquico e, portanto, contou com a cerimônia no religioso e com contrato em latim. Ao ficar viúva deste, tratou logo de arrumar outro com o qual se casou sob outras regras: apenas na presença de uma secretária, um juiz de paz, um escrivão, um livro de escritura pública e duas testemunhas. Influenciada pelas ideias mais modernas, deixou o casamento religioso de lado e casou-se apenas no civil. Acometido de uma grave doença, o segundo marido veio a falecer também e, então, a Mme. Horensia resolveu casar-se pela terceira vez, sem padre e sem juiz, apenas juntou-se. O terceiro marido encheu-a de joias e a colocou numa posição de destaque social. Com o esposo canônico, tradicional e com o marido civil ninguém a notava no meio social, com o terceiro ela passou a frequentar a alta sociedade, tornando-se patronesse de diversas festas. Por isso que as diversas Horensias da época, práticas e utilitaristas, “hão de por de lado os casamentos legítimos, por improductivos, abraçando o estado social apocrypho, no regimen atual das sociedades” (VIEIRA, 1924, s/p).

Esse artigo de revista, se é que podemos denominá-lo assim, demonstra as mudanças que estavam ocorrendo no âmbito da sociedade com relação ao tipo de casamento. No entanto, a mulher segue com a necessidade de ter um companheiro, seja lá qual for o tipo de contrato.

Apesar da cena do casamento de Argemiro e Alice ter sido descrita com apenas nove linhas, o tema do casamento perpassa todo o enredo da obra. O tempo que o autor se dedica a narrar um fato e a quantidade de palavras que utiliza é

⁵⁸ Informações obtidas no artigo intitulado “Casar ou não casar”, publicado na revista *O malho*.

significativo quando se trata de literatura para compreender o valor atribuído ao acontecimento. O fato de Almeida dedicar tão poucas linhas para descrever o desfecho da obra pode sugerir ao leitor que, apesar de esse tema ter sido arrolado durante toda a trama, para a protagonista é insignificante. Mais relevantes são as cenas em que, mesmo sem a presença física, a imagem de Alice é construída por Argemiro como a esposa ideal, que cuida da administração da casa, de suas roupas, da educação de sua filha. Para essa mulher, trabalhadora, o casamento acaba sendo algo impossível de se refutar. Se considerarmos as ideias veiculadas pela revista *O malho* sobre os motivos pelos quais a mulher é levada a aderir ao casamento, poderemos compreender porque, naquele momento histórico, a mulher não poderia escapar do destino do casamento.

No decorrer do romance, outras imagens de mulheres serão retratadas pela autora e, apesar de algumas diferenças quanto ao espaço que ocupam na sociedade, na essência, todas parecem ter o mesmo destino: o casamento e o cuidado com as atividades domésticas.

A mulher também é retratada na obra como uma isca para “fisgar o bolso” dos políticos e homens de negócios bem-sucedidos. Dr. Aguiar é citado como aquele que representa esses sujeitos, tendo vivenciado uma situação do tipo:

Esse mesmo. Pois quando pretende alguma coisa da Câmara ou dos ministros, manda a mulher às secretarias ou à casa dos deputados. A mim procurou-me ela um dia no Hotel, e como o negócio era reservado, tive de falar-lhe no meu quarto. O salão estava cheio. Ia linda! (ALMEIDA, 1994, p. 9).

Nesse contexto, a mulher aparece como objeto de desejo e de consumo, que pode e deve ser oferecida como objeto de troca para se atingir os objetivos relacionados ao poder econômico. Essa mulher, “usada” para possibilitar aos homens a ascensão social e econômica, contraditoriamente, numa sociedade permeada pelas relações patriarcais, é aquela que mantém o controle, que orienta os projetos e ideais.

Argemiro continua defendendo a necessidade de contratar a governanta, reclamando dos mandos e desmandos do ex-escravo Feliciano. Com a governanta, pretende manter a casa mais organizada, fazer alguma economia e garantir a educação de sua filha, Maria da Glória, tirando-a da influência exclusiva de sua avó, que vive no campo. Em suas palavras:

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

As afirmações de Argemiro, sobre a mulher, principalmente quando afirma que “não deve ter pretensões de outras coisas”, possibilitam pensar que o casamento já deveria estar na memória de todas as moças de sua época. Ou seja, que toda mulher sonha em se casar, cuidar da casa e dos filhos. Porém, em nenhum momento aparece no enredo Alice procurando o emprego com o intuito de conquistar Argemiro para se casar. O trabalho para ela estava relacionado à necessidade de garantir o próprio sustento e o de duas pessoas idosas de que cuida. Nesse sentido, é possível inferir que Almeida coloca a mulher numa outra condição. Com isso, põe o papel da mulher em discussão. Citada por Needell (1993), Julia Lopes de Almeida sugere que as mulheres estudem no caso de ficarem órfãs ou viúvas. Sobre a educação, sugere também que a educação oferecida à mulher não seja superficial. Apesar de sempre estar subordinada ao pai ou ao marido, a figura feminina sempre foi considerada extremamente importante na organização da ordem familiar.

A protagonista é apresentada por outros personagens, e a partir das considerações desses é possível construir uma imagem dela. Muito raramente o narrador descreve Alice. A sogra, alguns amigos e, às vezes, até mesmo o padre Assunção, que desde o início teve grande simpatia por ela, desconfiam do seu interesse pelo trabalho como se este fosse apenas um disfarce para chegar ao casamento.

Argemiro, ao tentar se explicar com a sogra sobre o fato de contratar a governanta para poder ter sua filha em casa, afirma que ela é “apenas uma mulher mercenária, uma alugada, pouco mais do que uma criada, não passa disso [...]” (ALMEIDA, 1994, p. 34).

O viúvo Argemiro, o tempo todo, afirma aos colegas que não pretende trair a memória de sua esposa, que tem consciência do que prometeu no leito de morte e que jamais se casaria novamente. Mesmo com regras tão rigorosas quanto à invisibilidade de Alice, as pessoas mal-intencionadas não se calam. O advogado, totalmente deslumbrado pela eficiência dos serviços prestados por Alice, acaba pedindo-a em casamento. Impressionam as expressões utilizadas para definir a

presença da governanta em sua casa e em sua vida: “está tudo luminoso, tudo límpido, tudo bem arranjadinho... [...] e o que me delicia é sentir a alma desta criatura [...] Ela se esconde ao mesmo tempo em que se espalha pela casa toda” (ALMEIDA, 1994, p. 62). As palavras de Argemiro nos remetem a uma imagem bastante poética. Parece que adentramos a casa e sentimos aquela sensação de prazer, de conforto e de alegria que a poesia proporciona ao ser humano.

É também o padre Assunção que desvendará os mistérios que cercam o passado e a história de Alice. Filha de advogado e neta de general, ela fica órfã e terá que cuidar de um casal de antigos empregados. Com boa instrução recebida nos melhores colégios, mas com poucos recursos, procura trabalho para garantir o seu sustento e o dos seus ex-empregados – e porque não para ascender socialmente? Com a Proclamação da República, as transformações sociais após a queda da Monarquia e o fim da escravidão, o trabalho passa a ser o horizonte para a pequena burguesia em busca de um lugar na sociedade.

No desenrolar da trama, até que o casamento de Argemiro e Alice ocorra, ele será disputado por Pedrosa, esposa de um ministro, que o deseja para genro, e pela Baronesa, mãe da falecida, que vive a lembrar-lhe da promessa que fez no leito de morte de sua filha de não colocar outra em seu lugar.

Ao contrário de Alice, que procurou o emprego de Argemiro para garantir o seu sustento, Sinhá, filha de Dona Pedrosa, é empurrada pela mãe para o advogado, homem mais velho, capaz de lhe dar conforto e segurança. Dona Pedrosa participa de eventos sociais e neles não perde a ocasião de tirar algum proveito. Já o senhor Pedrosa está de olho no Ministério da Fazenda, comparecendo ao evento para adular os conselheiros do Presidente da República. A esposa, como já assinalamos acima, é ambiciosa e impulsiona o esposo a buscar as altas posições na política. Não gosta de ter o destino reservado à condição de mulher. Ao participar dos eventos sociais com o marido:

[...] vingava-se do destino a ter feito mulher, conservando-se moça através dos quarenta anos. Não era bonita, mas a sua expressão de desafio, que agradava aos homens e irritava as mulheres, tornava-a talvez um tanto original. Gostava de impor sua autoridade (ALMEIDA, 1994, p. 21).

Em conversa com um amigo, aparece um comentário sobre a filha de Pedrosa e a maneira elegante com que ela aceitou a recusa de Argemiro quanto ao possível casamento idealizado por sua mãe:

Na vida como nos folhetins, os romances fazem-se por si... Vê tu o trabalho e os manejos da Pedrosa em que deram! Surpreendeu-me tanto o que disseste da filha, que estou quase apaixonado por ela... Palavra! Nunca a supus capaz de uma cena tão fina (ALMEIDA, 1994, p. 106).

Assim segue o desenrolar da história, com a descrição da vida de diferentes mulheres, predestinadas ao casamento, mas que se realizam por caminhos e necessidades diferentes. O casamento remete ao espaço privado, das donas de casa, esposas e mães dedicadas. Ainda que o espaço doméstico não fosse um dos mais importantes temas literários da época, pois o que se considerava de valor eram os temas voltados para a vida pública masculina, para as mulheres foi a maneira encontrada para romper com o silêncio.

Julia Lopes de Almeida apresenta o espaço ocupado por Alice na casa de Argemiro, sempre muito prendada e envolvida com a educação da filha, Maria da Glória, coincidindo com a orientação para a educação das mulheres naquele período da história:

Glória, que recusara a sopa, comia agora com satisfação. O pai revia-se nela, todo contente. A mesa estava bem posta; desde que Alice entrara não deixara de haver flores e frutas ao jantar. Glória, confundindo a elegância com o luxo exclamou: – Que mesa rica papai! – Se viesses jantar comigo antes de D. Alice estar aqui, não dirias isso, embora na mesa estivessem as mesmas porcelanas e os mesmos talheres. Repara nisto, minha filha, que a arte e o bom gosto dão as coisas mais simples uma aparência de conforto e de alegria muito agradáveis à vida. A minha vida era triste... agora é assim! (ALMEIDA, 1994, p. 40).

Nessa passagem, observamos a valorização da interferência das mãos femininas nos pequenos detalhes. Não se trata de ter mais bens, ou mais alimentos; o importante é como serão apresentados à mesa. Mas, para além do significado do papel da mulher para tornar o lar mais alegre e aconchegante, é preciso ater-se ao quanto a obra trata de questões que dizem respeito ao cotidiano doméstico. A valorização do espaço do lar como tema literário tornou mais relevante a produção de

escritoras que foram preconceituosamente chamadas de ficção doméstica (MEDEIROS, 2012, p. 2).

No desenrolar da trama, por diversos momentos, os personagens falam da mulher. Algumas vezes enaltecendo e outras nem tanto, sendo que na maioria das vezes ela é considerada peça fundamental na organização do lar. Ao final da trama, momento em que ocorre o acerto de contas com a governanta, Argemiro, encantado pelos serviços realizados, acaba se casando com esta. Como parte da ideologia da época, de que toda mulher deveria se casar, e tendo em consideração que saber organizar um lar era pré-requisito para alcançar esse objetivo, nesta obra a autora reflete tal ideologia quando presenteia Alice com o matrimônio, em troca das mudanças positivas ocorridas no lar de Argemiro.

Rememorar o casamento e o divórcio pode parecer contraditório. No entanto, o que se pode inferir é que, para a época, o casamento é exaltado como fator importante para a organização da vida social e o divórcio não aparece como algo que daria liberdade para a mulher decidir os rumos da sua vida. Na época, o divórcio seria a maneira encontrada para que a mulher pudesse se casar novamente, o que reforça a ideia de que o casamento é que era fundamental.

O cuidado com as atividades domésticas é narrado com muita frequência nas cenas vividas por Alice. A governanta domina todos os espaços da casa, administra as compras para a manutenção das atividades domésticas, dá as ordens aos criados e cuida das roupas de Argemiro. Apesar de ser uma trabalhadora, vendendo sua força de trabalho, essa mulher domina os pensamentos do viúvo, que se rende aos seus encantos e se casa com ela. Podemos inferir que essa mulher possui características de uma governanta, trabalhadora, mas que, segundo o pensamento da época, ainda é a imagem da mulher ideal, que precisa do casamento para completar sua função social, de educadora dos filhos e esposa dedicada. Parece que, naquele momento, não era de bom tom uma mulher ter total liberdade.

No decorrer deste estudo, foi possível tecer algumas considerações a respeito da vida e obra de Julia Lopes de Almeida. Durante esse processo, destacaram-se, em especial, na obra *A intrusa*, aspectos que apresentam imagens da mulher impressas como fruto de uma memória coletiva. Nesse percurso, alguns temas foram recorrentes: o casamento; a vida privada da mulher dona de casa, mãe e esposa dedicada; e a educação da mulher.

A educação da mulher é outro tema abordado no enredo. A educação de Maria da Glória, por exemplo, espelha bem esta ideia. Sobre a necessidade de educar a filha, Argemiro afirma que: “A mulher hoje precisa ser instruída, solidamente instruída [...] e eu quero, eu exijo que minha filha o seja” (ALMEIDA, 1994, p. 22). Ainda sobre a necessidade de educar a filha, ele continua afirmando que:

[...] Glória já chegou a uma idade em que não deve ser tratada como o animalzinho amimado que é. Precisamos prepará-la para o futuro, que é sempre incerto. Imagine que um dia, que infelizmente há de vir, falem à nossa Glória os seus cuidados, os do avozinho e os meus... que será dela, se for uma ignorante, ela que é tão impulsiva e... tão geniosa; hein? (ALMEIDA, 1994, p. 17).

Preocupado com a educação da filha e com os novos modos que a menina deveria cultivar para se adaptar à nova realidade social brasileira, Argemiro contrata a governanta a fim de garantir a formação e a educação de sua filha dentro de um padrão mais moderno, porém, as atividades da mulher ainda não saem do âmbito dos afazeres domésticos.

O futuro da mulher dependia também de um bom casamento, e Argemiro cogitava a ideia de que, se a filha não tivesse um bom casamento, poderia sobreviver do seu trabalho. Diferentemente do que aparece em alguns estudos sobre a história da mulher, de que naquela época a única maneira de garantir ascensão social era por meio de um bom casamento, Argemiro acredita que a mulher deve ser educada para exercer qualquer função social, independente do casamento. Para ele, a educação seria fundamental nesse processo. Portanto, defende que a mulher precisaria estudar e adquirir um preparo formal a fim de desenvolver as habilidades necessárias para exercer qualquer função, até mesmo para ser uma boa governanta. Comentando a educação de Maria da Glória, recebida dos avós, o pai reclama com o amigo Caldas que “o avô não sabe ser severo; a avó prejudica-a pelo excesso de amor, e a menina cresce cheia de vontades e à lei da natureza!” (ALMEIDA, 1994, p. 35). O amigo o aconselha a deixar a menina com os avós, mas sugere que contrate uma preceptora inglesa ou alemã.⁵⁹ Esse também era um hábito bastante comum para a época. A

⁵⁹ Mario de Andrade, em *Amar, verbo intransitivo*, cria uma personagem, uma alemã, que será contratada para trabalhar como preceptora na casa de uma família abastada da época. Para além de todas as responsabilidades relacionadas à formação moral, ela terá ainda que iniciar o menino na vida sexual.

maioria da educação, principalmente de famílias mais abastadas, era realizada por meio de preceptores.

A autora apresenta algumas características da educação recebida por Alice, fato que a tornou apta para atender à necessidade de formação de Maria da Glória. Vejamos alguns elementos apresentados por Argemiro sobre a governanta, possivelmente também a preceptora de Maria da Glória:

Uma noite, entrando inesperadamente em casa, percebi que alguém fugia precipitadamente da sala. Não pude vencer a minha curiosidade; entrei. Junto à janela do jardim, perto de uma cadeira de balanço, encontrei um livro aberto. Ergui-o. Cheirava a flor de fruta. Era um romance inglês. A minha governanta lia inglês! Foi a sua primeira revelação. Depois o livro fechado sobre a mesa e vi o nome dela escrito na capa. Para simpatizar com ela bastaria, talvez, isso; – para respeitá-la, o modo por que tem sabido corrigir Glória das suas brutalidades de menina malcriada... (ALMEIDA, 1994, p. 58).

Sobre a necessidade de educação levantada por Argemiro, a avó de Maria da Glória assim se expressa:

– Está direito, mas sempre quero saber se o sacrifício do estudo tem compensações verdadeiras! Andar atrás de uma pobre criança o dia inteiro, fazendo-a conjugar verbos e compor e recompor orações gramaticais, atirando-lhe para dentro da cabeça nomes de terras e complicações geométricas, cansar-lhe a vista antes do tempo, roubando-lhe a liberdade que dá saúde, alegria e ousadia, olhe que não nem parece obra de amor nem de caridade! (ALMEIDA, 1994, p. 22).

Maria da Glória, a filha de Argemiro, também marca sua posição a respeito da educação. Ela preferia apanhar vagens a ter lições de estudo com o avô. Segundo ela, apanhar vagens: “é mais divertido do que estar sentada ao pé do vovô na sala, com a pena na mão ou o livro diante dos olhos! Eu estava lendo e pensando na horta...” (ALMEIDA, 1994, p. 25).

Entregue aos cuidados dos avós, vivendo na chácara, Glória vive livre, sem as imposições das regras sociais da vida urbana. O resultado é uma menina “selvagem”, sem instrução e, acima de tudo, sem os conhecimentos das convenções que contribuirão na sua formação como mulher. Como já afirmamos anteriormente, Alice recebera uma educação adequada para a mulher da época: além de uma boa dicção

francesa, também aprendera a preparar arranjos florais, fazer crochê, entre outras atividades consideradas importantes na formação da mulher.

Intelectuais de diferentes matizes teóricas estabelecem pontos comuns em seus programas de ação: abolição dos privilégios aristocráticos, separação entre o Estado e a Igreja, instituição do casamento e registro civil, secularização dos seminários, abolição da escravidão, liberdade de consciência, trabalho e voto e crença na educação como a solução para os problemas fundamentais do país.

Os temas que aparecem na obra em análise podem fazer parte de uma memória coletiva que vem se constituindo nessa transição. A narrativa de Julia Lopes de Almeida preserva os valores dominantes, por mais que apareça certa consciência das outras potencialidades da mulher. Naquele período, ainda não era possível que a produção de autoria feminina questionasse plenamente o papel de submissão da mulher.

Observou-se, considerando a educação e formação familiar da autora, que, por mais que ela esteja à frente de seu tempo, traz em seus conceitos resquícios da sociedade patriarcal. *A intrusa* é uma obra que oferece a oportunidade de muitas leituras, sendo que apresenta fortes elementos do século XIX por ser publicada na transição deste para o século XX. Reiteramos que os acontecimentos do final do século XIX, quer no Brasil ou em outros países, criavam para a sociedade brasileira a necessidade de romper com o passado colonial, escravista, e impulsionavam uma luta constante para promover o desenvolvimento do país, o sentimento nacional.

No final do século XIX, esses problemas se intensificaram e o debate girava em torno da necessidade da transformação do trabalho escravo para o trabalho livre, do processo imigratório, da construção do regime republicano-democrático, do germe do processo de industrialização, da organização crescente da classe trabalhadora, do surgimento gradativo de uma classe intermediária (classe média) não ligada diretamente à produção. Essas transformações fizeram parte de um processo que alterou as necessidades e os comportamentos de toda a sociedade. Diante delas, muitos autores da época, preocupados com os rumos da educação, debateram sobre a temática procurando alternativas para os problemas vividos em seu tempo.

Essa orientação para uma vida mais moderna, mais desenvolvida, tem relação com o contexto de transição, vivido pela escritora, da sociedade escravocrata para a sociedade republicana. Trata-se de um novo modelo de família sendo indicado como necessário a este novo modelo econômico, político e social. Os diferentes espaços de

atuação da mulher são expressos pela subjetividade da autora, permeada pelas relações sociais.

Os usos e costumes da família brasileira carioca, especificamente nas práticas femininas no lar e no casamento, serão abordados no segundo capítulo, tendo-se como objeto de análise as reminiscências da autora presentes nas crônicas publicadas em *Livro das donas e donzelas*, as quais expõem em detalhe o cotidiano que compõe esse quadro.

1 ENTRE USOS E COSTUMES DAS DONAS E DONZELAS: CRÔNICAS

Trabalho de moça é em casa. Olhe você quer serviço? Pois então arrume os meus livros, que andam numa desordem horrível. Ora essa bobinha a querer trabalhar. (...) Essas meninas !essas meninas... isso é resultado do que anda acontecendo pela Europa. (...)Aqui os homens não estão nas trincheiras e as mulheres não precisam abandonar o lar para substituí-los. Substituí-los e se perderem como acontece quase sempre. No Brasil, graças a Deus, ainda há famílias!

Ficção Reunida, de Lucia Miguel Pereira, 2006

No decorrer dos estudos realizados nesta pesquisa, buscamos compreender a imagem da mulher tendo como objeto as obras literárias de Julia Lopes de Almeida. Neste capítulo, apresentamos a coletânea de crônicas intitulada *Livro das donas e donzelas* (1906), por meio da qual se pretende rememorar, perceber e destacar os costumes em relação ao casamento e à educação das mulheres, nas primeiras décadas do século XX, mais precisamente entre os anos de 1900 e 1910, na consideração dos elementos históricos e sociais do período.

Partimos do pressuposto de que a memória individual se compõe na interação com a memória histórica e coletiva. Compreendemos que as crônicas de Julia Lopes de Almeida apresentam os hábitos e costumes da época, registrados nesse lócus de memória que são suas narrativas. Stallybrass, analisando as memórias a partir dos vestígios deixados por objetos pessoais, afirma que os mortos “nos habitam através dos hábitos que nos legam” (STALLYBRASS, 2008, p. 10). Ao reler as obras de Julia Lopes de Almeida, trazemos para o presente rastros e vestígios do que essa escritora pensava e como entendia a mulher no fim do século XIX, na transição para o século XX.

Os estudos de Flusser (1985), Guattari e Rolnik (1986), Barthes (1984) e Benjamin (1989; 1994) também serão subsídios para a análise das crônicas da autora em tela. O amparo nesse referencial teórico objetiva fugir a modelos estruturais fechados, ou seja, explorar novos sentidos, novos significados das obras de Julia Lopes de Almeida. Dessa forma, reafirmamos a necessidade de dar continuidade ao movimento de ressignificá-las. Neste estudo, pretendemos olhar para a obra de Julia

Lopes de Almeida em busca da imagem descrita na narrativa e na ilustração para compreender que papel era atribuído à mulher na vida pública e na vida privada.

O estudo analisa e interpreta os interstícios das memórias individuais, coletivas e históricas, presentes nas obras analisadas, a compreensão da imagem da mulher no entrelaçamento da subjetividade e da singularidade, bem como sua interlocução com a sociedade. Suely Rolnik e Félix Guattari (1986), em *Micropolíticas: cartografias do desejo*, ao tratarem de subjetividades e singularidades, afirmam que:

[...] agenciamentos coletivos de subjetividades, que, em algumas circunstâncias, em alguns contextos sociais, podem se individualizar. [...] Existe a linguagem como fato social e existe o indivíduo falante. A mesma coisa acontece com todos os fatos de subjetividade. A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo como os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que se chamaria de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.33).

As tessituras de Julia Lopes de Almeida produzem subjetividades na medida em que apresentam traços de uma nova mulher como a necessária na sociedade brasileira da primeira década do século XX. As ideias presentes em suas crônicas tanto podem produzir subjetividades como singularidades. O que diferencia tais ideias é o modo como cada mulher asrecepçiona. Algumas irão recebê-las e as incorporar sem questionamentos, sem reflexão, o que representa apenas uma subjetividade. Outras terão uma relação com essas ideias, com seus componentes, de reapropriação, de expressão e recriação, o que as dotará de uma singularidade. As diferentes mulheres, com diferentes percepções, vivem numa mesma sociedade, que em tempos de mudanças, num movimento dialético, constrói e reconstrói a imagem de mulheres.

Para auxiliar na compreensão da história da sociedade brasileira, no momento em que a autora publica a coletânea de crônicas, recorreremos a Needeel (1993), que na obra *Belle époque tropical* apresenta alguns aspectos desse período da sociedade brasileira. Destacamos a questão da educação, a qual o autor considera um importante elemento para a formação dos sujeitos na reconfiguração da sociedade brasileira na transição da Monarquia para a República.

Com relação à crônica, Candido afirma que nela “tudo é vida, tudo é motivo de experiência e reflexão, ou simplesmente de divertimento, de esquecimento momentâneo de nós mesmos”. E tudo porque “a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas”, não necessitando, para tal, de nenhum cenário especial, já que a perspectiva do cronista “não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés do chão”(CANDIDO, 1992, p. 14 e 20).

Nas palavras de Candido (1992), a crônica “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas”. Assim, é possível afirmar que a crônica pode nos auxiliar a compreender a percepção da escritora Julia Lopes de Almeida, sobre, entre tantos outros temas, o casamento e a educação da mulher naquele momento histórico.

O casamento e a educação também são temas que podem ser analisados por meio de diversas outras fontes. Nesse sentido, é que no decorrer das análises serão incorporadas algumas imagens presentes na coletânea *Livro das donas e donzelas*, como forma de captar a imagem da mulher não apenas a partir da linguagem oral e escrita, mas também da linguagem iconográfica.

Essa possibilidade de leitura por meio da linguagem iconográfica remete à compreensão de que uma fotografia, ainda que possa ser interpretada apenas como uma “mera transparência seletiva”, possui elementos que podem ser analisados a depender dos olhos que a veem. Isso é o que nos ensina Sontag:

Enquanto uma pintura ou descrição em prosa nunca podem ser mais do que uma simples interpretação seletiva, uma fotografia pode ser encarada como uma simples transparência seletiva. Mas, apesar da prescrição de veracidade que confere à fotografia a sua autoridade, interesse e sedução, o trabalho do fotógrafo não é uma exceção genérica às relações habitualmente equívocas entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos se propõem sobretudo refletir a realidade, estão ainda constrangidos por imperativos tácitos de gosto e de consciência. [...] as fotografias são tanto uma interpretação do mundo como as pinturas ou os desenhos (SONTAG, 2004,p.3).

As imagens são fontes de análises das questões pertinentes à mulher. Por essa razão, são aqui compreendidas como mais uma possibilidade de leitura da realidade. Destaca-se, nesse sentido, que o conteúdo da imagem é mediado pelo olhar do leitor e por sua interpretação.

Flusser (1985), ao tratar das imagens fotográficas, afirma que imagens são conjuntos de símbolos com sentidos figurados que podem ser interpretados. O olhar dá significados de acordo com os fenômenos culturais e sociais que ocorrem através do tempo. O olhar estabelece relações temporais entre os elementos da imagem, ou seja, um elemento é visto após o outro. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Imagens são mediações entre o homem e o mundo.

Almeida, ao tratar do cinema como arte da memória, entende que as imagens reconstróem à sua maneira a história de homens e sociedades. São imagens e sons da língua escrita da realidade, são também artefatos da memória (ALMEIDA, 1999, p. 9-10). As imagens trazem da realidade a ambiguidade, a mistura, o conflito, a história.

De acordo com Almeida, ainda, vivemos hoje um processo de educação cultural da inteligência. A representação visual dá visibilidade estética a um momento social, político, enquanto constrói e reconstrói a memória desse momento (ALMEIDA, 1999, p. 10).

O pesquisador entende que:

No Cinema. A História-duração, expressa em estética e ideologia nas cenas, ganha sua continuidade na História-cronologia do espectador. A fusão destas duas histórias envolve e recria o significado da narração durante o corte: o intervalo entre um e outro quadro. Uma discronia real como acontece nos sonhos. E aí os significados, a interpretação, os sentimentos com que a inteligência é envolvida acontecem. Este intervalo que vai dar sentido ao que está sendo narrado não é um intervalo vazio. Ao contrário, é o mais pleno: nele acontece e age a história do espectador, a história como memória e sentimentos próximos, sua vida única e irreduzível e a história como memória e sentimentos coletivos, a vida social e redutível à de todos. Medos pessoais e medos coletivos, prazeres únicos e prazeres compartilhados. Eu e todos. Um intervalo em que a ilusão de ser único tensiona a ilusão de ser histórico (ALMEIDA, 1999, p. 15-16).

O mesmo tratamento que tal estudioso tem com a imagem no cinema, resguardadas as especificidades, também pode ser atribuído à imagem da narrativa e da ilustração, no que diz respeito à arte da memória. Ao considerar a coletânea de crônicas de Julia Lopes de Almeida como o *lócus* de memória, compreendemos que as histórias narradas trazem as marcas, os rastros da autora, no sentido individual, mas também trazem a história como memória coletiva, a vida social e a construção social da imagem da mulher. Ideias pessoais e ideias coletivas se entrecruzam.

3.1 RASTROS DO COTIDIANO FEMININO E A REPRESENTAÇÃO DOS PAPÉIS SOCIAIS

A coletânea de crônicas de Julia Lopes de Almeida, objeto de análise deste capítulo da tese, traz uma imagem da mulher do século XIX na transição para o século XX, tanto na narrativa quanto nas ilustrações. A imagem ilustrada na coletânea reforça as ideias da autora ao mesmo tempo em que possibilita inúmeras interpretações no tempo presente. Nesse sentido, a literatura possibilita, no presente, a reconstrução da memória, trazendo um novo olhar para a representação da mulher daquele contexto histórico.

O *Livro das donas e donzelas* é composto por 26⁶⁰ crônicas intituladas: “Minhas amigas”, “Natal brasileiro”, “Conventos”, “O vestuário feminino”, “A arte de envelhecer”, “A mulher brasileira”, “Carta de Julietta”, “A água”, “Em guarda”, “Por quê?”, “Formalidades”, “Para a morte”, “Folhas de uma carteira”, “Chiromancia”, “Arte Culinária”, “Amuletos”, “Os beijos”, “As arvores”, “Flores”, “Harmonias”, “Um testamento”, “Orphãos de Heroes...”, “Carta de Francisca”, “Brutos!”, “O último sonho da rainha” e “Predestinação”.

Entre as crônicas relacionadas, selecionamos aquelas que tratam, direta ou indiretamente, da temática que vem sendo estudada no decorrer desta tese: a imagem da mulher no que diz respeito ao casamento, ao lar e à educação, usos e costumes, no final do século XIX e no início do século XX.

Nesse período, com a chegada dos imigrantes ao Brasil, houve uma recomposição das classes sociais. Segundo Needeel (1993), as famílias estrangeiras francesas e portuguesas, entre outras, uniam seus filhos por meio do matrimônio com os latifundiários brasileiros e, assim, formavam-se novas alianças.

Nesse período, as famílias cafeeiras passavam por sérias dificuldades, principalmente a partir de 1880, momento em que as plantações, no Rio de Janeiro, estavam decaídas, os campos exauridos, restando apenas as lembranças das grandes riquezas.

Uma alternativa encontrada foi o casamento, meio pelo qual as famílias da elite procuravam se proteger da decadência econômica. A cidade do Rio de Janeiro passava por um momento de transição, tanto econômica como cultural. A elite carioca

⁶⁰ O título da crônica é apenas Carta, mas como a autora apresenta mais a frente outra Carta, colocamos junto com o título o nome das autoras das cartas.

experimentava novos ares e desejava uma sociedade cada vez mais “civilizada”; seguia as referências estéticas, culturais e literárias que vislumbrava na Europa. Alguns acontecimentos seguiam mudando os rumos da vida social, como o surgimento dos movimentos sociais, as descobertas da medicina e da astronomia, novas diversões, entre outros. O estilo francês passa a influir na literatura, na educação, e até mesmo a maneira de se vestir e de se comportar altera-se (NEEDELL, 1993, p. 146).

Outras formas de lazer passam a fazer parte da vida carioca, como frequentar confeitarias, teatros, salões, saraus, futebol, conferências e concertos. Essa nova fase foi denominada, segundo Needeel, de *Belle Époque*, entre 1898 e 1914, momento que se configurou em grandes mudanças culturais que expressavam também alterações na maneira de pensar e viver do cidadão carioca (NEEDELL, 1993, p. 152).

Ilustra essas ideias foto retirada da revista *Frou-Frou*, publicada em 1924, que registra o momento em que várias pessoas participam de um chá dançante, outra atividade de lazer da época. Nela, podemos observar os trajes femininos elegantes, a maioria deles com chapéu ou algum outro ornamento na cabeça, os homens também com trajes sociais, ternos completos. Afinal, era o momento de mostrar à sociedade o seu *status*, a sua situação econômica. Nesta imagem, homens e mulheres aparecem descontraídos, ocultando qualquer diferença ou submissão em relação ao papel da mulher.



Figura 41 Cena de um chá dançante no Hotel Glória⁶¹

Embora desconheçamos o motivo pelo qual o enunciado da imagem é “último chá dançante do Hotel Glória”, não há como negar, como o próprio enunciado ainda afirma, que aquele era um local que durante muito tempo “todos os domingos” trouxe momentos de alegria à elite carioca.

Além das revistas, jornais também criavam colunas para tratar especificamente dos novos costumes, das novas regras sociais. No jornal *A gazeta de notícias*, havia uma coluna intitulada “Binóculo”, publicada entre 1907 e 1914, que orientava grande parte da sociedade quanto às regras de conduta social. Figueiredo Pimentel, autor dessa coluna, apresenta sua opinião sobre diversos temas: moda, vestuário, comportamento público e privado, refeições e festas familiares. Na maioria das vezes, as orientações de Pimentel eram seguidas religiosamente. Para Pimentel, o mais importante não era ser rico, ter posses, mas sim ser uma pessoa bem educada (NEEDELL, 1993, p. 154).

De algum modo, a ideia salvacionista de educação já estava presente, haja vista que a decadência econômica da sociedade agrária seria suprida por uma boa educação. Esse é um pensamento veiculado desde o início do século XIX.

Outra coluna que orientava as pessoas quanto às regras sociais foi publicada no semanário *Rua do Ouvidor* (1898-1913). Tinham acesso a ela leitores ansiosos em

⁶¹Fonte: revista *Frou-Frou*, n.12, maio de 1924.

se adequar às mudanças da *Belle Époque*, geralmente mulheres das novas camadas, média e alta, da sociedade urbana. Além de apresentar informações relativas às celebridades, à ópera, aos salões, informavam também normas de polidez.

Dentre as normas havia a orientação de como administrar um lar de elite, etiqueta para receber visitas, oferecer jantares, servir à francesa ou à britânica, o traje adequado para cada ocasião. As reuniões sociais costumavam ocorrer em grandes salões, muitas vezes nas próprias residências, em grandes casarões.

Mais uma vez, se vê presente a educação como forma de forjar um novo “homem”, em uma sociedade que se encontrava em processo de transição da economia agrária para a urbana. Ou seja, era preciso orientar a sociedade urbana nessa nova direção.

É também nesse contexto que Julia Lopes de Almeida produz suas crônicas, as quais guardam memórias sobre o casamento, a educação da mulher e a importante tarefa como educadora dos filhos. Suas ideias a esse respeito serão disseminadas em vários pontos do país e até mesmo em outros países, como Portugal, França e Argentina⁶².

Julia Lopes de Almeida interage com as subjetividades produzidas no contexto histórico, social e político daquele momento de transição da sociedade brasileira e, no processo de singularização, observa a realidade e a recria em suas crônicas. Num movimento expressivo, apresenta para a mulher o que lhe cabe, segundo a sua singularidade: ser uma mulher educada como a época exigia, para ter elementos que subsidiassem a formação das futuras gerações.

A coletânea *Livro das donas e donzelas*, considerada também um *lócus* das suas memórias, apresenta uma determinada imagem da mulher, que perpassa a mulher do lar, cuidadora dos filhos até as profissionais: escritoras, médicas, engenheiras, advogadas, entre outras.

Miriam Moreira Leite, em *A condição feminina no Rio de Janeiro: século XIX*, ao tratar das atividades laborais do Brasil, no século XIX, traz informações sobre que profissões as mulheres estavam desempenhando na sociedade. A autora afirma que:

⁶² Informação retirada do acervo pessoal da autora, em recortes de jornais que noticiavam palestras ministradas e homenagens recebidas. Como já foi anunciado no primeiro capítulo, até um busto foi erguido em sua homenagem em Portugal, tendo em vista a importância de seu trabalho na formação das mulheres portuguesas.

Existem algumas mulheres profissionais que, sem qualquer ostentação de 'idéias avançadas' estão, pouco a pouco, abrindo caminho na dianteira. São Paulo tem uma médica bem sucedida e existem duas, com boa clientela, no Rio de Janeiro. Na carreira Jurídica, existem promotoras que gozam de posição assegurada entre os melhores. As representantes da 'nova mulher' no Brasil não são tão agressivas quanto as de outros países e não existem Sociedades Sufragistas ou Ligas de Direitos Femininos, mas a autoridade da mulher brasileira nos 'direitos domésticos' não corresponde mais à criaturinha meiga, que a ficção pinta, sempre sujeita à vontade soberana de seu amo e senhor (LEITE, 1984, p. 138).

Desde o final do século XIX, temos exemplos de mulheres que se libertaram do jugo masculino, mas parece que são ainda apenas algumas exceções. No entanto, Julia Lopes parece estar sempre um passo à frente, na luta pela igualdade entre homens e mulheres, ainda que cada um desempenhe uma função diferente.

A autora, ao introduzir a primeira crônica, denominada "Minhas amigas", conversa com as leitoras em um tom de intimidade e uma forma próxima de se relacionar, o que sugere uma identificação destas com suas obras:

Minhas boas amigas, donas e donzellas, velhas e meninas, perdi o endereço de algumas de vós; outras... rezemos-lhes por alma, estão mortas; de sorte que esta carta, de incerta direção, pretende ir até as portas do céu, na ondulação do acaso e da saudade (ALMEIDA, 1906, p. 2).

A forma como compõe as personagens da crônica é como se tivesse conversando com cada uma delas. Até mesmo com o tema da morte sabe lidar com naturalidade, quando pede orações pelas que partiram desta vida.

O direcionamento às amigas, muito mais que "donas e donzellas, velhas e meninas", é a necessidade que a autora tem em exprimir os sentimentos por palavras que nem sempre lhes são fáceis "eles parecem-nos por demais subtis e complexos [sentimentos]; ellas insufficientes e fraquíssimas [palavras]". Estas são as formas escritas escolhidas pela autora para dizer o que lhes são as memórias da amizade:

Lembranças de amizade não são como lembranças de amor, que pungem e delíam; têm outra suavidade, um perfume indistincto, e por isso são mais difíceis de discriminar nas meias tintas do passado; todavia, quanta commoção ellas nos trazem na sua nevoenta aparição! (ALMEIDA, 1906, p.8).

No registro do lugar especial reservado à amizade, Julia Lopes de Almeida inicia a sua primeira crônica. Estes são indícios de que a autora pretende demonstrar à sua leitora que, deste lugar que ela ocupa, como amiga, poderá lhe falar de outros temas tão importantes para a vida como para a amizade.

As formosuras e as virtudes das amigas, conforme registro das memórias da autora, receberiam como nome Mocidade ou Primavera e teriam como adjetivos aquilo que se destacava em cada uma delas:

Para ser suprema a sua formosura ella terá os teus dôces olhos azues, tão cedo fechados, Elvira; e o teu riso alegre, Maria Laura; e a tua voz, Janan; e a tua bondade adorável, Marie; e as linhas do teu corpo, Alice; e doçura da tua tez, Carlota! Terá da negra Josepha, tão triste por não ser branca, a branca innocencia; e de vós todas, com que topei na minha infância, a garrula alegria e a trefega imaginação (ALMEIDA, 1906, p.9).

No entanto, na crônica “Minhas amigas”, a escritora fala de outro lugar que, como expressão do mesmo sentimento em relação às amigas, encontra abrigo em suas memórias. Em tom de confiança, a uma amiga diz:

Crêde, esta carta é um desabafo. Não só voz, minhas queridas, voltejaes na minha memoria, como nas rondas do collegio; há outros amigos adorados, invisíveis, de poderosa influencia, a que me lanço com significativa gratidão: os autores. O primeiro livro lido; as paginas mais vezes relidas; as musicas que melhor interpretei; os versos que me fizeram estremecer ou sonhar; singulares sensibilidades, acordadas por extranhos que amei como amo o sol que me aquece, ou a flor que me inebria,— tudo renasce e passa pelo meu pensamento, numa irradiação purissima, de devaneio... (ALMEIDA, 1906, p. 9-10).

Na coletânea de crônicas, outro tema abordado são os conventos. Nos fios dessa tessitura, a autora mostra que o convento nem sempre foi um local apenas de castidade.

Houve tempo em que o convento tinha, como todos os rigores, certos attractivos, como tudo que é forte e que dominam. Tempos houve tambem em que elle era menos o logar de reclusão que de galanteio; então bilhetes amorosos e versos dos torneios perpassavam por entre aquellas paredes severas, como revoadas de mariposa tontas; e havia freiras, como a freira Serafina, que, escrevendo a respeito da abadessa de Santo André, deixava transparecer a convicção de que não é o amor divino, mas o humano, a melhor e a maior

preocupação de toda a gente, tanto de lá de dentro como de cá de fora [...] Depois, a mulher não tinha outros destinos: ou elle ou o casamento (ALMEIDA, 1906, p.18-19).

Para além de apresentar a função do convento, nessa crônica é possível perceber que a autora faz uma crítica a esse espaço. O que se demonstra é que a função dos conventos se altera e as freiras podem ser úteis e ser religiosas sem se afastar do convívio social. A religião deve estar presente nos espaços sociais e não fechada em conventos.

Este egoísmo de esconder as feridas da paixão em lugar imperscrutável ao olhar humano não é digno d'este tempo, em que as almas se desnudam para o combate, porque hoje não ha santos, ha heroes; não ha milagres, ha virtudes (ALMEIDA, 1906, p.22).

Com esta ideia, Julia Lopes de Almeida mostra que está em conexão com as mudanças em trânsito, já quase fim da primeira década do século XX, quando a sociedade brasileira entra no clima das ideias de desenvolvimento e progresso, desvinculando-se das premissas conservadoras, quase sempre fundamentadas pela igreja católica, que, durante muito tempo, exerceu influência na formação das moças. Mesmo durante o período da Monarquia, o Estado já debate a desvinculação da religião.

Uma pesquisa realizada por Marcia Hilsdorf Dias mostra o embate que ocorria entre a igreja católica e a maçonaria brasileira, bastante presente no jornal *A ordem*, que circulou na capital paulista a partir de 1874 e era porta-voz das ideias conservadoras. A questão religiosa caracterizou o ponto máximo de tal disputa. Essa polêmica religiosa contribuiu para o declínio e a decadência do Império. Conforme Dias, “a condenação dos maçons pelos bispos e a destes pelo Estado representam a versão brasileira de uma polêmica universal, que toma como pretexto a maçonaria, uma das mais conhecidas expressões do espírito liberal (DIAS, 2002, p.120-121).

Identificando o verdadeiro cidadão católico/conservador, o redator enfatizava que o propósito do jornal conservador *A ordem* era realizar uma forte oposição ao liberalismo propagado pelo governo no Império e na Província naquele momento (DIAS, 2002, p.123).

Ainda na crônica denominada “Conventos”, a autora demonstra conhecer essa realidade, bem como as mudanças que estão em curso quanto à função dos conventos, quando descreve a representação destes naquele período:

Imagino a melancholia d’esses casarões enormes. Que silencio de corredores, onde as sandalias já não batem de minuto a minuto; que ar de mofo nas cellas sem dono, fechadas ha anos e em que as aranhas tecem irreverentes a rede da sua prole; que abandonam nos pateos, onde as fontes choram, sem o consolo de vêr as suas lagrimas suspensas pelas mãos macias de uma freiras bonitas; que aspecto frio o do refeitório, onde na immensa mesa conventual meia dúzia de freiras sorumbáticas trocam receitas de pasteis e benzem distraidamente o pão, e o comem depois sem alegria, a bela alegria, que a tão citada Santa Thereza de Jesus ás freiras da sua comunidade, a par de trabalho activo, vassouradas, costuras, roupas limpas e polimento de metaes! Essa feição salutar da santa modificou a immundicie do convento mas não lhe tirou a grandeza austera e a soturnidade doentia (ALMEIDA, 1906, p. 19).

Reforçando a crítica aos conventos como lugares sombrios, a autora afirma que as mulheres podem ser “úteis e ser religiosas sem fugir da sociedade; podemos amar o senhor sem desprezar os irmãos que mais ou menos carecem do nosso amparo ou da nossa presença” (ALMEIDA, 1906, p.22).

Com isso, Julia Lopes de Almeida coaduna com as ideias da época, de que a mulher, dentro ou fora do convento, deve servir ao progresso e ao desenvolvimento da sociedade. De acordo com seu olhar, não era útil à sociedade as freiras ficarem enclausuradas nos conventos, o que justifica o incentivo para que elas venham para o espaço público servir aos mais carentes e garantir, dessa forma, certa organização social.

3.2 A MULHER E A EDUCAÇÃO DAS CRIANÇAS

Outra crônica destacada na coletânea *Livro das donas e donzelas* é a intitulada “Em guarda”. Nela encontramos um conceito de história e o reconhecimento da importância de se conhecer o passado dos grandes homens da antiguidade. Observamos, numa cena do cotidiano, que a responsabilidade pela formação/educação da criança passa pela ação da mãe. Julia Lopes de Almeida inicia a crônica relatando o episódio que ocorria entre mãe e filho:

Quando, ao cair da noite, a mãe senta nos joelhos o filho amado e o interroga sobre os feitos do seu dia, para censurá-lo ou aplaudi-lo, como é feliz quando tem, para fortalecer a sua consciência, e conta-lhe um fato heroico ou sentimento sublime, documentados por uma simples notícia de jornal ou uma audição de acaso! A sua alma profética adivinha que coisa alguma comoverá mais profunda e utilmente o seu rapazinho do que o saber que no seu tempo, na sua cidade mesmo, à hora em que ele brincava com o seu pião, ou escrevia os seus temas, ou dormia regaladamente o seu sono, havia um homem da mesma raça, da mesma língua, seu semelhante em tudo, que arriscava a sua vida para salvar a vida de um estranho, escalando janelas incendiadas, atirando-se às ondas impetuosas, atrevendo-se, enfim, aos perigos de uma morte horrível e quase inevitável! (ALMEIDA, 1906, p. 53).



Figura 42 Mãe e filho – Gravura do século XVIII⁶³

⁶³ Fonte: <<http://estudodainfancia.blogspot.com.br/2012/08/o-traje-das-criancas.html>>. Acesso em: 6 jul. 2016.

A autora continua comentando sobre a importância de mostrar para a criança os feitos dos grandes homens da antiguidade e argumenta que esse conhecimento alimentará o espírito, no entanto, não tem certeza se terá a mesma utilidade para despertar sentimentos. Nessa passagem, rememoramos a imagem da mulher como a boa mãe, que conta a história e com isso vai formando o caráter da criança.

A imagem presente na Figura 42 sugere que a mulher deve ser responsável pela educação dos filhos, no que diz respeito, principalmente, ao despertar para a leitura. Portanto, podemos deduzir que a mãe tem grande influência na formação da criança.

Por outro lado, Julia coloca em xeque também a veracidade do conteúdo contido nas crônicas e nos livros de ficção, quando diz: “Quem viu? Quem relatou? Homens que talvez tivessem mentido ou simplesmente exagerado, e que dormem há muito o frio somno em tumulos dispersos e ignorados” (ALMEIDA, 1906, p.55).

Ainda na crônica “Em guarda”, a autora enfatiza a importância de a mulher ser inteligente e leitora proficiente, capaz de ler e interpretar uma notícia de jornal, pois para ela “as mães inteligentes” podem tirar lições do acaso. Às vezes pode parecer insignificante, mas uma educadora perspicaz consegue tirar pérolas dele e transformar em importante conhecimento para a criança. Ela defende que os jovens realizem a leitura de jornais, apesar de que havia ainda naquela época quem proibisse. Julia faz essa defesa porque:

O jornal é toda a alma da cidade, com seus vícios, as suas misérias e as suas glórias, que fazem tremer de horror ou de entusiasmo, e que, melhor que todos os livros de filosofia, ensina a conhecer o coração de um povo (ALMEIDA, 1906, p.56).

A crônica relata a ação da mãe contando uma história para o filho na hora de dormir, e o entendimento da autora, no decorrer da crônica, é que a história do cotidiano presente no jornal local pode tocar os sentimentos mais do que um feito heroico dos personagens da antiguidade.

A preocupação da autora era que os jovens tivessem contato com a realidade e que não ficassem presos apenas aos feitos heroicos, presentes nos livros da antiguidade, mas se sensibilizassem com o que ocorria em seu cotidiano. Para ela, “o conhecimento dos grandes homens da antiguidade serve para a cultura do

espírito, mas não sei se terá o mesmo proveito para a do sentimento (ALMEIDA, 1906, p. 54).

Ainda na crônica “Em guarda”, a autora mostra que há uma ênfase na responsabilidade das mães na formação das crianças. Reforça também que não é uma tarefa fácil:

O trabalho que as mães têm, para destruir pela raiz aquelle desejo de imitação, que tão depressa nasce e se avigora, é tremendo! A lucta é surda, feita minuto a minuto, com uma vigilância extenuadora, visto que o inimigo cerca de todos os lados. Mas, tambem, quando a noite o somno e o cansaço cerram as pálpebras dos filhos, e ellas se cercam dos seus leitos, sentem que a sua mão que abençoa procura em um esforço, talvez vão massempre puro e bem intencionado, levar aquellas almas para um largo futuro de paz e de ventura (ALMEIDA, 1906, p.59).

A imagem da mãe repousando, aparentemente num sono profundo, ilustra essa dificuldade: `



Figura 43 Sono de mãe⁶⁴

Panofisky, em *La perspectiva como forma simbólica*, afirma que a perspectiva pode ser compreendida de duas formas. Uma que submete a análise da imagem a regras matemáticas sólidas e exatas, ou seja, que tem uma estrutura concreta, objetiva; e a outra que depende do olhar humano, na medida em que as regras para análise da imagem se fundamentam nas condições psicofisiológicas, na posição social que ocupa, no ponto de vista individual, que por sua vez foi construído em meio às relações sociais. Nas palavras de Panofisky,

[...] Cuando la perspectiva dejó de ser un problema técnico-matemático, tuvo que derivar en mayor medida en un problema artístico. La perspectiva es por naturaleza un arma de dos filos: por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse rítmicamente, pero otro lado ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y diluir los cuerpos pictóricamente (PANOFISKY, 1980, p. 51).

Observamos, na Figura 43, a imagem de uma mulher elegante e que mesmo dormindo não perde a serenidade. O travesseiro majestoso remete à ideia de uma casa com conforto e com condições, o que não era a realidade da maioria das mulheres da época. A mulher apresentada é de uma classe social privilegiada, que, mesmo tendo condições de ter empregados, chama para si a responsabilidade de cuidar dos filhos em todos os aspectos. Como espaço de memória, o livro de crônicas possibilita rememorar um tempo e um espaço da mulher no lar. Nesse caso, o tempo do repouso ao final de um longo e exaustivo dia de dedicação à família.

De acordo com Erwin Panofisky (1976), é possível analisar a imagem contida na Figura 43, procurando o significado factual, quando identificamos formas visíveis, com objetos que conhecemos por meio da experiência e quando identificamos as suas relações. Quando analisamos a questão afetiva, a relação da mãe como responsável pelo desenvolvimento e pelo bem-estar do filho entrou na matriz psicológica, o que para Panofsky é compreendido como significado expressivo (PANOFISKY, 1976, p.48).

3.3 O COMEÇO DO FIM

⁶⁴Fonte: ALMEIDA, 1906, p. 59.

As reminiscências que passamos a explorar na crônica “Por quê?” também remetem a uma mulher de posses, cujo motivo do suicídio não se conhece no início da crônica. No desenrolar da trama, a história vai sendo desvendada por uma notícia de jornal e o narrador passa a mostrar as dificuldades das donas e donzelas no trato com as criadas. Afinal, “Não seria de mulheres este livro, donas e donzelas, se não houvesse um cantinho para falar das criadas” (ALMEIDA, 1906, p. 63). A notícia do jornal informa o suicídio de D. Amanda Augusta Fernandes, casada e mãe de uma filha, que no bilhete deixado escrito a próprio punho dizia: “Morro porque não posso suportar empregados. O meu maior desgosto é morrer sem vêr meu marido e minha filha”(ALMEIDA, 1906, p. 63).

A mulher que cometeu o suicídio era uma senhora da alta sociedade que não suportou os desmandos dos criados. Além de contratar, pagar e orientar as tarefas, ainda tinha que refazer o serviço e assumir a culpa pelos erros. O suicídio parece um exagero, mas entendemos que esse fato marca a grandiosidade da tarefa destinada às donas de casa.

Ainda que nas diferentes crônicas da coletânea sejam citadas passagens relacionadas a mulheres pobres, o foco da autora, nos parece, está nas mulheres, senhoras e senhoritas, pertencentes a classes sociais mais abastadas.

A crônica “Por quê?” permite rastrear lastros de memórias de situações vivenciadas em seu lar. Na história de vida de Julia Lopes, existem indícios de que a conviveu com criados em sua casa. Não aparece nenhum indício de discriminação ou preconceito de sua parte ou de sua família, tanto que sua melhor amiga de infância era a filha de uma criada de seus pais. Reafirmamos aqui a presença de memórias e lembranças de Julia Lopes de Almeida nas crônicas estudadas.



Figura 44 Patroa e empregada na sala de estar⁶⁵

Apesar de não conviver com esse problema diretamente, a escritora não deixa de perceber as dificuldades presentes na vida das donas de casa brasileiras de início da década de 1910. Comenta que as criadas da Europa nem de longe dificultavam a

⁶⁵Fonte: ALMEIDA, 1906, p. 64.

vida das *ménagères*. Ao contrário, auxiliavam em tudo na hora de receber os convidados da patroa. No Brasil, apesar do grande número de mulheres imigrantes vindo para trabalhar como domésticas, em sua grande maioria eram oriundas de regiões agrícolas, acostumadas a lidar com a lavoura e não com serviços domésticos. As imigrantes não apresentavam as qualificações necessárias para ocupar o posto de criadas, tão importante para auxiliar as mulheres da alta sociedade a cumprir seu papel, principalmente na organização de jantares para convidados de seu esposo. Esta crônica conta com detalhes as dificuldades vividas por donas de casa.

A dona de casa no Brasil é a martyr mais digna de comiseração [...] viver embaixo das mesmas telhas com uma inimiga que faz tudo e que póde para atormentar nossas horas, pagar-lhe o serviços e ainda fazel-os de parceria, assumindo a responsabilidade dos máos jantares que ella faz e da maneira desleixada por que arrasta a vassourra pela casa; ordenar e ser desobedecida; pedir e obter más respostas; falar com doçura e ouvir resmungar com aspereza; advertir com justiça e ouvir responder com agressão e brutalidade; recomendar limpeza, economia, ordem e calma, e ver só desperdícios, porcaria, desordem e violência, confessa que é coisa de fazer abalar em vibrações dolorosas os nervos os mais modestos, mais tranquilos e mais saudavelmente pacatos do mundo! (ALMEIDA, 1906, p. 64).

Enquanto que:

Na Europa não é preciso que uma família tenha fortuna para receber em sua casa meia dúzia de amigos, sem receio de que os copos venham poucocrystalinos á sala ou que a sopa esteja desenxabida, caso a dona do *ménage* não vá á copa ver os crystaes ou á cozinha cheirar as panelas.... (ALMEIDA, 1906, p. 65).

A crônica apresenta a difícil tarefa das mulheres no trato com as criadas e ao final o narrador justifica a atitude de D. Amanda por ter antecipado o alívio das penas da terra. Ao narrar essa realidade, de certa maneira, justifica o suicídio. Considerando as dificuldades narradas, a autora finaliza a crônica justificando o suicídio da personagem.

É interessante pensar no que levou Julia Lopes de Almeida a se preocupar com o cotidiano de uma senhora, de algumas posses, que tenha se desiludido a tal ponto com a criada que chegou a tirar a própria vida. Se pensarmos pela lógica que o trabalho vem desenvolvendo acerca do que se pretende como função da mulher naquela época, podemos inferir que com essa crônica a autora apresenta vestígios

dos problemas gerados na relação entre patroa e empregada, justificando a necessidade de todas as mulheres aprenderem os ofícios domésticos, até mesmo para poder melhor formar a sua empregada. Mesmo para ser patroa ainda eram necessários, nos cursos de formação, os conteúdos relacionados às prendas domésticas.

3.4. VESTUÁRIO E IDENTIDADE FEMININA.

Outra crônica que apresenta vestígios e rastros sobre a imagem da mulher na sociedade daquela época é “O vestuário feminino”. Nela a autora tece uma crítica sutil ao movimento feminista e defende a ideia de que a mulher não precisa do figurino masculino para expressar sua individualidade e sua competência profissional na sociedade:

Basta ver um jornal feminista para toparmos logo com muitos retratos de um lherescelebres, cujos paletos, coletes e colarinhos de homem, parece quererem mostrar ao mundo que está ali dentro de um caracter viril e um espirito de atrevidos impulsos. Cabellos sacrificados à tesoura, lapelas (sem flôr!), de casacos escuros, saias esguias e murchas, afeiam corpos que a natureza talhou para os altos destinos da graça e da beleza (ALMEIDA, 1906, p. 24).

A autora entende que existam profissões em que a mulher necessita de um traje mais apropriado e que este muitas vezes se aproxima daquele utilizado por homens. Ela está se referindo às exploradoras, mas demonstra entendimento de que em certas atividades “as saias impediriam a passadas e os saltos, no labyrinto enredado de cipoaes, entre todos os obstáculos das florestas erriçadas de espinhos e cortadas de vallos a transpor” (ALMEIDA, 1906, p.25).

As calças grossas e as altas polainas são para ellas, portanto, não objeto de fantasia, mas de comodidade e salvamento. O pannofluctuante do vestido prendel-as-ia de instante a instante aos troncos e ás arestas do caminho, e, quando molhado, pesar-lhes-ia no corpo como chumbo (ALMEIDA, 1906, p. 25-26).

De acordo com Julia Lopes de Almeida, a reprodução do vestuário masculino, que poderia representar socialmente a “superioridade” em relação a uma fragilidade do sexo feminino, era desnecessária tanto para atestar as suas qualidades pessoais

como profissional. Nesse posicionamento, a autora demonstra ser uma mulher que luta cotidianamente por uma valorização das mulheres. No seu pensamento, a mulher deveria se vestir como mulher até como condição para ser vista, considerada e respeitada em suas funções fora de casa.\



Figura 45Vestuário feminino⁶⁶

⁶⁶Fonte: ALMEIDA, 1906, p. 23.

A Figura 45 apresenta uma fotografia de duas mulheres vestidas elegantemente e com roupas próprias do vestuário feminino: vestido com cintura bem delineada e acessórios como cinto e chapéu. Por outro lado, ela ilustra a crônica com mulheres trajadas com peças masculinas e não deixa de tecer a crítica:

É uma exquisitez muito comum entre senhoras intellectuaes, envergarem paletot, colete e colarinho de homem, ao apresentarem-se em público, procurando confundir-se, no aspecto physico, com os homens, como se lhes não bastassem as aproximações equalitarias do espirito (ALMEIDA, 1906, p.23).

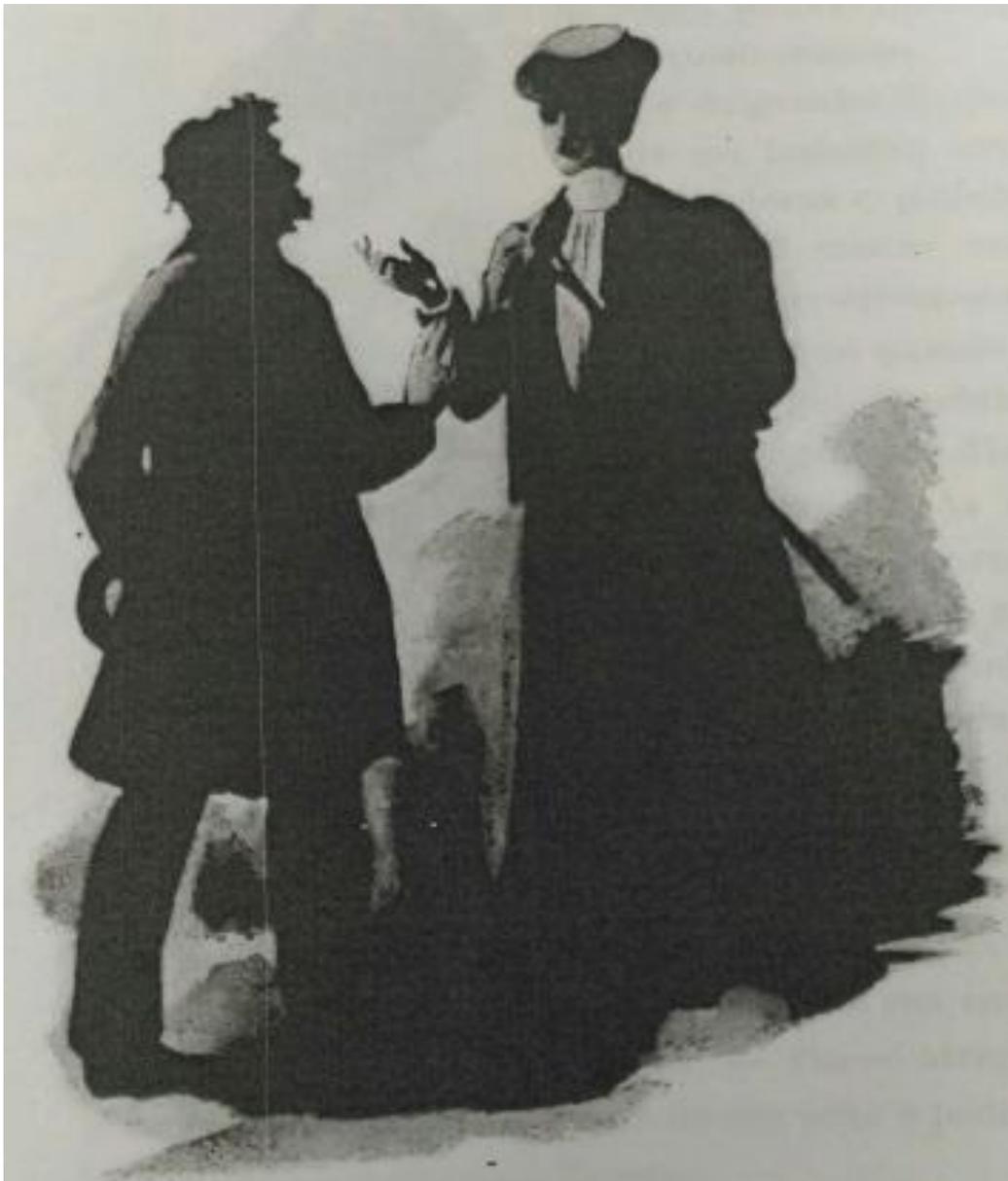


Figura 46 Homem e mulher – trajes semelhantes⁶⁷

⁶⁷Fonte: ALMEIDA, 1906, p. 25.

A autora não concorda com essa atitude, de usar roupas semelhantes às vestimentas masculinas, e afirma que o desprezo pelas mulheres que o fazem se deve ao fato de que estas consideram que são melhores do que aquelas que não são intelectuais nem profissionais fora do lar ou querem apenas se impor. Para Julia Lopes de Almeida, toda vez que a mulher tiver que estar em público, deve apresentar-se como mulher.

E continua afirmando:

[...] medicas, engenheiras, advogadas, pharmaceuticas, escriptoras, pintoras, etc., por amarem e se devotarem ás ciências e ás artes, por que hão de desdenhar em absoluto a elegancia feminina e procurar nos figurinos dos homens a expressão da sua individualidade? (ALMEIDA, 1906, p. 24).

O questionamento da autora nos possibilita pensar que, independente dos motivos que levam as mulheres profissionais a se vestirem semelhante aos homens, a mulher deve mostrar sua individualidade, se permitindo explorar o mundo masculino, sem necessariamente anular sua identidade. A roupa pode dizer muitas coisas. O homem⁶⁸ pode atribuir diferentes sentidos a esse acessório chamado roupa. Stallybrass, em *O casaco de Marx*, colabora com essa reflexão quando trata do valor das coisas, mais especificamente das roupas. Para tanto, o autor trabalha com o conceito de memória no sentido de que as roupas, além de serem coisas penhoráveis para atender a necessidades domésticas e símbolo de realização e sucesso, são também o repositório da memória.

A família de Marx passou por muitas dificuldades financeiras e durante muito tempo as roupas serviram como objeto a ser penhorado para conseguir o sustento. Porém, o autor explica que, ao ser penhorado, o objeto é despido de memória para se transformar em mercadoria com valor de troca (STALLYBRASS, 2008, p. 65).

Ao descrever o processo vivido pela família Marx, o estudioso afirma que havia uma espécie de mágica nas transformações materiais que o capitalismo fazia. Nesse sentido, cita também a história de Hans Cristian Andersen, autor de *O colarinho da camisa*, em que o personagem Colarinho quer se casar, mas ninguém aceita se casar com ele. Por esse motivo, ele resolve se transformar em papel em branco. Nesse momento, Andersen devolve à noção de livro sua materialidade e a participação da

⁶⁸ “Homem”, nesse contexto, compreendido como “ser humano” e não como gênero masculino.

literatura no ciclo de vida da roupa. Para produzir papéis utilizavam-se trapos de roupas. Somente em 1851, Hugh Burgess e Charles Watti fizeram o primeiro papel comercialmente útil com serragem de madeira. Marx, segundo Stallybrass, devolve à noção de livro o trabalho humano, apropriado na sua fabricação, o trabalho que transformou roupas em folha de papel para que estas fossem utilizadas.

Marx comenta sobre a memória material, corporificada na mercadoria. Em *O capital*, escreveu sobre o casaco visto como mercadoria, como forma abstrata do capitalismo. De acordo com o autor, durante o processo de produção a mercadoria adquire vida exótica no momento em que o corpo do trabalhador se reduz à abstração. Porém, os casacos reais não eram meras abstrações, mas sim riquezas, considerando que todas as roupas se transformavam em coisas para barganhar como banco em troca de dinheiro. Ou seja, as idas e vindas das roupas do banco ou das casas de penhor garantiam o bem-estar e a sobrevivência das pessoas. O fato de estar sem dinheiro significava ter que desnudar o corpo. Assim como o dinheiro poderia contribuir para vestir o corpo novamente. Usar determinada roupa significava sobrevivência social.

Segundo Stallybrass,

Pensar sobre a roupa, sobre roupas, significa pensar sobre memória, mas também sobre poder e posse. [...] Ser um membro de uma casa aristocrática, ser um membro de uma guilda, significava vestir-se de libré, significava ser pago, sobretudo, em roupas. E quando um membro de uma guilda tornava-se livre, dizia-se dele, ou mais raramente dela, que tinha sido "vestido" (STALLBRASS, 2008, p. 12).

Olhando por essa perspectiva, podemos afirmar que a mulher vestir-se com trajes que se aproximavam dos modelos masculinos significava, de certa maneira, também uma sobrevivência social. A autoridade, o respeito e o valor das pessoas, de certa maneira, eram medidos conforme o vestuário. Logo, o reconhecimento da mulher, frente às funções desenvolvidas na vida profissional, fora de casa, dependia da maneira como se vestia. Dependia ainda de como as pessoas viam e eram vistas pelas outras na vida social.

Jacques Aumont, em *A imagem*, ao tratar do conceito de perspectiva como forma simbólica, se ancora em Erwin Panofsky, o qual afirma que “cada período histórico teve ‘sua’ perspectiva, isto é, uma forma simbólica de apreensão do espaço, adequada a uma concepção do visível e do mundo” (AUMONT, 1993, p. 215). Em

nossos estudos sobre a imagem da mulher, nas crônicas de Julia Lopes de Almeida, percebemos a construção de um universo feminino próprio da sua época, de seu mundo. O olhar da autora não está desvinculado dos modos de ver e conceber a mulher, na classe social à qual a autora pertencia, tendo como referência um dado contexto social, ideológico e filosófico. É uma forma simbólica porque responde a uma demanda cultural. Trata-se de um olhar, entre tantos outros, oriundos de uma imagem de mulher, sombreada pelo universo masculino, mais especificamente sobre o vestuário.

3.5. OLHARES, MEMÓRIAS E COSTUMES DA MULHER BRASILEIRA

Dos trajes femininos, passamos a percorrer as memórias da autora sobre o olhar do estrangeiro para a mulher brasileira. A autora afirma que o europeu tem uma ideia totalmente falha sobre as mulheres brasileiras. O europeu pensa que a mulher brasileira nasceu para o amor e para a idolatria dos homens “sendo para tudo mais o prototipo da nullidade” (ALMEIDA, 1906, p.35).

Na crônica “A mulher brasileira”, apresentamos uma mulher completamente diferente daquela concebida pelo europeu. Segundo a cronista, injustamente acusam a mulher de viver na ociosidade. Essa é uma ideia que corre o mundo. De acordo com a autora, a mulher brasileira ama, age, vibra com a felicidade ou com a dor, tem capacidade para a luta e abriu as portas das academias para lecionar em colégios superiores. Com sacrifício e coragem, a mulher brasileira enfrentou a antipatia do homem para com o seu trabalho intelectual. Ela investiu na sua formação e frequenta cursos que melhorem o espírito e se transformem em proteção para toda a sua vida (ALMEIDA, 1906, p.36).

Ainda na crônica “A mulher brasileira”, comparando a mulher brasileira com a mulher dos países mais civilizados, Julia Lopes de Almeida afirma que no Brasil todas as mulheres amamentam, exceto aquelas que, por algum motivo de saúde, estejam impedidas; porém essa é uma virtude que está ficando escassa nos países mais desenvolvidos.



Figura47 Amamentação⁶⁹

⁶⁹Fonte: ALMEIDA, 1906, p. 37.

Ao discorrer sobre a biografia de Julia Lopes de Almeida neste estudo, destacamos que a autora, além de escritora, cuidou da casa, amamentou e educou os filhos. Na crônica “A mulher brasileira”, a autora exalta a mulher e traz como exemplo o que um viajante português escreve em um livro de viagem:

[...] A mulher deve ser, entre esta raça, superior a todas as coisas. Vê-la passar na rua e compreender a comoção que ella causa é ter reconhecido todo o alcance do seu prestígio. Inspira devoção, tem um culto. Não é a mulher companheira do homem, sua irmã de trabalhos e de penas; esposa ou cortezã; é a mulher ídolo, a mulher sacrário. Mãe, filha, esposa ou cortezã, ella será neste paiz e para este povo a suprema instigadora, e a sua vontade, como o seu capricho, terão o cunho authenticico de leis, assim no lar como nas alcovas. Será ella quem predomine e da sua boa ou má influencia dependerá, talvez, o destino histórico d’esta nacionalidade (ALMEIDA, 1906, p.39).



Figura 48 Imagem de família tradicional, marido, mulher e filho⁷⁰.

Ao tecer a crônica sobre a mulher brasileira, em meio à narrativa, com a figura da mulher compondo o retrato de família, Julia Lopes, mesmo ao fazer a crítica àqueles que julgam que a mulher nasceu apenas para o amor, reconstrói a ideia da dona de casa, mãe cuidadosa e esposa dedicada. Pelo menos é o que a figura nos possibilita inferir. A imagem presente na coletânea de crônicas reforça essa ideia tão

⁷⁰Fonte: ALMEIDA, 1906, p. 40.

recente na época. Dias afirma que as imagens trazem consigo experiências humanas e reconstróem sentidos ao conjunto da sociedade, quando analisadas em tempos históricos distintos (SILVA, 2013, p. 24). O pesquisador está se referindo às imagens do cinema, no entanto, se transpormos para as imagens que ilustram narrativas, dependendo do olhar, dependendo do edifício simbólico presente nas narrações, estas também podem representar determinados modos da vida social.

Para Dias,

Na obra de arte, as manifestações do passado aparecem como testemunhas e incorporam diálogos implícitos, citações, evocações, estilizações, alusões, bem como cruzamentos de experiências estéticas materializadas numa polifonia de discursos que retêm o tempo e a história (DIAS, 2013, p.26).

Nesse sentido, as imagens nos levam ao passado, mas não são mais a pura representação do passado, elas se mesclam com as experiências do historiador, ou do pesquisador, com as inquietações do presente. Nesse caso, a análise das narrativas da escritora Julia Lopes de Almeida está permeada pelas inquietações da pesquisadora.

A escritora continua, em sua narrativa, afirmando que a mulher deve ter a alma sã e ser virtuosa para, dessa forma, salvar homens, filhos e irmãos dos males da sociedade. Para ela, a melhor forma de manter uma alma sã é por meio do trabalho. As mocinhas pobres são consideradas moças de sorte, pois desde cedo são obrigadas a usar a inteligência para o trabalho e o estudo (ALMEIDA, 1906, p.38). Essa premissa faz parte do ideário republicano, na transição do trabalho escravo para o trabalho livre. Após o país sair de quase quatrocentos anos de escravidão, é necessário disseminar a ideia do trabalho como algo positivo para o homem livre.

Ainda na crônica “A mulher brasileira”, a autora denuncia que não há reconhecimento da participação da mulher nos grandes acontecimentos da história brasileira tais como: independência do Brasil, abolição dos escravos e proclamação da República. A autora finaliza a crônica demonstrando certa frustração causada por esse desprezo quanto ao papel da mulher nas transformações sociais.

Na crônica “Formalidades”, a autora trata dos usos e costumes e se preocupa com os modismos. A seu ver, os códigos sociais “mundanos” precisam ser analisados antes de serem utilizados sob o risco de se manterem regras e etiquetas sociais

conservadoras ou, em nome de meros modismos, descartá-las. Sobre isso, a autora faz uma analogia com um fenômeno da natureza e afirma que

[...] usos, costumes e convenções surgem todos os dias no código mundano, como cogumelos na terra húmida. É prudente não aceitar todos sem exame. Há cogumelos que matam, há convenções risíveis, O ridículo d'estas, equivale ao veneno d'aquelles...(ALMEIDA, 1906, p. 70).

Na mesma crônica, a autora fala das regras sociais, que por princípio devem ensinar às novas gerações, e discute sobre novas e velhas normas de etiquetas e costumes:

Estas minucias delicadas são as meias tintas, que fazem realçar a educação do indivíduo; para que ellas sejam naturaes devem ser cultivadas desde a infancia, nesse uso que as faz parecer uma segunda natureza. O dôce preceito antigo de que o que se aprende no berço dura, até a morte, fica abalado com esse continuo fazer e desmanchar de regras que as civilizações se entretêm. O que era lindo e correcto ha alguns anos passou a ser caricato á vista da moda tyrannica dos dias que vão passando (ALMEIDA, 1906, p. 68).

A autora está comentando que, no passado, o que se aprendia como regra social era fixo, sólido e permanecia pela vida toda e, no seu tempo, tudo é muito movediço. As regras se alteram constantemente.

Rastreando ainda os passos de Julia Lopes de Almeida, na coletânea de crônicas em análise, encontramos a crônica “Folhas de uma carteira”, na qual a autora trata da educação. Podemos notar em sua narrativa uma preocupação explícita com uma nova educação.

Nessa crônica, Almeida cita a importância de uma educação voltada para as questões da natureza e do trabalho (atividades manuais, horta, jardim, oficina...). Tal qual faz na crônica “Em guarda”, ao transitar entre o antigo e o moderno, defende um novo modelo de educação, que “intercala os estudos clássicos com os trabalhos materiaes e ocupações artísticas”, o que possibilita tornar os aprendizes “homens completos, tanto á vontade num salão como em uma officina...” (ALMEIDA, 1906, p.83-84).

Esse homem completo possível de ser formado, segundo o olhar da autora, pretende trazer de volta o valor do trabalho, antes desenvolvido pelo escravo. O trabalho era visto como algo negativo, por isso era preciso reforçar o seu valor,

considerando que agora a sociedade brasileira inicia com a República uma nova fase, fase em que é preciso educar o homem livre. Essa ideia era muito presente no momento em que o Brasil passava pela transição do trabalho escravo para o trabalho livre. Sobre isso, José Veríssimo (1906), no mesmo ano de publicação do *Livro das donas e donzelas*, afirma:

A extinção da escravidão não é de si mesma bastante para apagar os funestíssimos traços da execranda instituição. É indispensável que a obra gloriosa, cujo coroamento foi a lei de 13 de Maio, continue pela educação, não só dos libertados, mas de nós todos (VERÍSSIMO, 1906, p.45).

Preocupado em corrigir os erros do passado, Veríssimo defende uma educação voltada para o trabalho e para o amor à Pátria. Segundo o autor, a falta de sentimento patriótico e o esquecimento do passado podem acarretar grandes e graves perigos para o futuro. Essa preocupação aparece não só no *Livro das donas e donzelas*, mas também em *Correio da roça*, *Família Medeiros*, entre outras obras de Julia Lopes de Almeida.

A educação do novo homem deve superar a visão negativa acerca do trabalho realizado pelo escravo no passado, não tão distante. A República apresenta desafios que perpassam também a formação do homem livre. As atividades manuais devem ser trabalhadas em concomitância com os estudos clássicos e no mesmo nível de importância.

Julia Lopes de Almeida introduz a crônica “Folhas de uma carteira” afirmando: “Há certos livros de educação e de hygiene que acho indispensáveis numa biblioteca de senhoras. As mulheres salvarão pelo amor o que os homens estragam por desídia” (ALMEIDA, 1906, p.81).

Notamos nessa crônica que a autora apresenta também nuances de que as tarefas manuais são importantes quando, ao escrever a carta contando o cotidiano de uma determinada família, vai elencando as atividades desempenhadas pelos filhos:

João está hoje trabalhando no jardim e Luiz na horta, a meu mandado. Às quintas e sabbados vem um homem guial-os nesse serviço, depois da hora das oficinas. Cada qual me faz mais lindas promessas; se ellas se realizarem ninguém terá nem tão lindas rosas nem tão magníficos repolhos (ALMEIDA, 1906, p. 84).

E ainda:

[...] Os meus netos vivem no campo, onde têm bom theatro para os seus estudos de historia natural. Um d'elles frequenta uma oficina de carpintaria, o outro uma de ferreiro... [...] Não têm as mãos acetinadas, está claro... imagine um ferreiro! um marceneiro! (ALMEIDA, 1906, p. 82).

Para Julia Lopes de Almeida e para a grande maioria dos intelectuais da época, a responsabilidade pela educação da nova geração era da mulher. Reforçando a ideia de que a mulher, especialmente a mãe, é a peça fundamental para impulsionar as mudanças na educação, a autora afirma:

Ponho nelas toda a minha esperança. Aos espiritos banaes essas leituras parecerão fastidiosas; mas devemos crer que as mães, empenhadas pela saude e o bem estar dos filhos, achem grande interesse em folhear paginas serias de educadores modernos.” É um erro pensar que, hoje, o ensino deve ser ministrado como ha cincoenta anos e entregar os nossos rapazes aos nossos colégios atrofiadores (ALMEIDA, 1906, p. 81-82).

E ainda:

Esta mãe que assim cultiva nos filhos todas as boas qualidades de corpo e de intelligência, a que deve essa satisfação? Ao seu amor? Não só ao seu amor, pelo qual os filhos nada lhe devem, porque todos os animaes amam os filhos, mas a ter estudado como um homem sciencias naturaes e línguas vivas. Ella sabe; logo ella pôde transmitir, e os seus filhos são assim, duplamente – suas creaturas (ALMEIDA, 1906, p. 84).

Reafirmamos com essas palavras o enaltecimento do papel da mulher na formação das crianças, pois, mais que o amor, ela também pode dar-lhes a instrução.



Figura 49 Cuidados de mãe com o filho⁷¹

Nas “Folhas de uma carteira” ainda, a autora cita a comédia *Blanchette*, da qual destaca uma frase, que de acordo com seu ponto de vista, define e sintetiza o papel da mulher na condução do lar: “com delicadeza e exatidão, o amor ufano com que as mulheres servem em sua casa”. De acordo com ela, são palavras simples, sem profundidade teórica, mas que saem da alma e exprimem com clareza um sentimento ou um pensamento (ALMEIDA, 1906, p. 86).

⁷¹Fonte: ALMEIDA, 1906, p. 95.

Nessas singelas palavras, encontramos fortes indícios de como era entendida a mulher, ou melhor, o espaço da mulher na sociedade da época. Esposa por amor, por missão sublime e não por imposição. A própria mulher incorpora a ideia de que a melhor forma de se realizar como mulher é servir a casa com amor.

A autora comenta que *Blanchette* é uma obra em que a personagem sente-se “deslocada em casa pela educação recebida no Collegio, abandonará o lar em uma rebentina [...] Tivera de servir de criada para viver. O mundo ensinara-a” (ALMEIDA, 1906, p.86).

A personagem foge das humilhações do pai e sai pelo mundo. As experiências longe da casa de seus pais não são nada agradáveis. Quando volta para casa, sente um alívio em poder viver a:

[...] felicidade do sacrifício feito pelo nosso lar e por os que amamos, estão bem dentro d’essas palavras que diríeis escriptas por uma mulher, tão, impregnados estão de sentimento feminino! E ahi está como um pedaço de panno incolor póde ter tão alta significação moral. (ALMEIDA, 1906, p.87).

O sentimento de alegria, felicidade, satisfação, ao voltar pra casa e vestir novamente o avental, chama-nos a atenção. Como a autora destaca, um adereço, um avental, é a representação social e moral da época quanto às atribuições da mulher no lar. Isso reforça a importância de uma educação voltada para o casamento, ou seja, com o cuidado do lar e dos filhos. Esse é um ideal que não é só mencionado por Julia Lopes de Almeida; muitos autores, desde meados do século XIX e início do século XX, também caracterizam a mulher como a grande responsável pela formação das crianças.

Vejamos o que diz José de Alencar no romance *As minas de prata*:

A mulher é sempre mulher; mudam os usos, as modas, os costumes e as línguas; mudam os tempos e com eles nós os homens; porém o anjo frágil e delicado que Deus prendeu à terra é a fênix moral, que renovando-se em todos os séculos e em todas as eras, remoça a humanidade, e a purifica (ALENCAR, s/d, p.21-22).

Apesar de considerarmos e utilizarmos a crônica “Folhas de uma carteira” como aquela que enfatiza a categoria educação, no seu desenvolvimento, a autora apresenta temáticas relacionadas também a usos e costumes da época. Nesse sentido, ela chama atenção para o que representa e simboliza o uso do lenço.

O que historicamente se afirmou sobre a submissão da mulher, Julia Lopes de Almeida, com algumas sutilezas, mostra de maneira diferente. A autora descreve uma mulher que, sob o nosso olhar, faz um sutil jogo de sedução quando orienta as moças a não mostrarem os tacões e as botinas, teme o olhar deles para os seus e ironicamente afirma: “Os homens são terríveis” (ALMEIDA, 1906, p. 97).

Outra questão interessante sobre o comportamento feminino nas ruas trata-se da forma como as mulheres seguram o vestido longo. Ainda nessa crônica, a autora apresenta um senhor de setenta anos a observar as moças que passam nas ruas. Nas palavras dele:

Estou convencido de que o simples movimento de levantar o vestido exige uma graça muito particular. Há senhoras que erguem a saia de um lado e vão com ella a rastos do outro, descrevendo em linha diagonal, como se caminhassem de esguelha. Outras, não levantam coisa nenhuma, varrem as ruas com desassombro; outras, levantam demais o vestido, mostrando as saias de baixo, que devem ter o mérito de se deixar adivinhar; outras, arrepanham as duas saias ao mesmo tempo, para mostrarem a toda gente os tacões das botinas; e é raro vê-se uma que, reunindo as pregas da saia á mesma distancia da cintura, colha a fazenda sem distracções nem indiscrições, deixando apenas entrever o que se não se deve mostrar. Eu já atinei com a arte. A mão que segura o vestido não deve estar nem muito alta, nem muito baixa, nem muito para deante, nem muito para trás; de maneira que o braço caia naturalmente e não desenhe esses feios ângulos agudos, que nos obrigam também a andar fazendo curvas. Realmente, as senhoras do meu tempo... (ALMEIDA, 1906, p. 96).

E assim Julia continua sua crônica:

Pedi ao meu amigo que olhasse para o outro lado e aproveitei a ocasião para fugir-lhe, não sem a preocupação de que elle se voltasse e me visse os tacões, ou a saia de esguelha...(ALMEIDA, 1906, p. 97).

Percebemos nesse jogo que tanto o homem observa as mulheres e descreve o comportamento destas quanto ao uso do vestido nas ruas, como a mulher parece que quer realmente ser observada, principalmente aquela que levanta levemente as duas saias e deixa aparecerem os tacões. Quando ela pede que o amigo olhe para o outro lado e se preocupa se ele vai olhar e depois afirma que eles são terríveis, já sabe que se erguer provavelmente ele vai ficar curioso para vê-la com os tacões à mostra. É um jogo simbólico, em que a imaginação feminina mexe com a imaginação masculina.

Em outro momento dessa mesma crônica, a autora alude à mulher negra, trabalhadora e doente. A nosso ver há um tom de denúncia em suas palavras:

lamos pela rua Senador Furtado. O dia estava lindo, cheirava a murtha. Subitamente começámos a auvir gemidos, arrancados de uma grande afflicção. Mais alguns metros, e vimos agachada numa soleira de portão, com o busto cahido sobre os joelhos pontudos, uma **negra cadavérica**, que a tosse sacudia como o vento sacode um trapo. Sentindo gente ella levantou a cabeça revirando os olhos pálidos para o céu iluminado. (...) Parámos, e a voz d'ella explicou entre uivos: foi o cock... foi o carvão de cock que me matou! As palavras interrompidas pelas guinadas de tosse, repetiram a queixa no mesmo estribilho recriminativo: – Foi o carvão do cock que matou! Veio gente de dentro. Levaram-n'a em braços. Ouviram bem? O cock é um assassino de mulheres. Mata pelo excesso de calor que desprende. Nunca me esquecerei d'aquella triste queixa irremediável...(ALMEIDA, 1906, p. 91-92, grifo nosso).

A mulher é compreendida como um ser que sempre será importante no processo formativo do ser humano. Ela pode ser frágil em muitos aspectos, mas no que diz respeito à moralse transforma conforme a necessidade da época.

Na coletânea de crônicas *Livro das donas e donzelas*, Julia Lopes de Almeida apresenta uma coletânea de mulheres, com os temas mais variados possíveis. Podemos dizer que, desde a criada até a burguesa, a mulher está sendo sempre destacada pela autora devido à sua capacidade de contribuir no processo formativo dos sujeitos que por ela passam ao longo da vida. Os usos, costumes, os hábitos e a educação são abordados de maneira a mostrar o quanto a brasileira tem de qualidades e o quanto estas devem ser evidenciadas, seja aos olhos do europeu, seja aos olhos do universo masculino brasileiro. Para a autora, a mulher do século XIX, na virada para o século XX, tem muitas qualidades ao mesmo tempo que ainda tem muitas potencialidades a serem exploradas via educação.

De acordo com Marilena Chauí (1998 apud NOVAES, 1998, p. 33), “o olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para si”, não é o que se vê à primeira vista, mas o que está dentro do próprio visível. Olhar para as crônicas de Julia Lopes de Almeida possibilitou-nos não apenas trazer à tona as narrativas e imagens tal qual compreendemos no primeiro momento que realizamos a leitura.

A escolha por fazer a releitura do *Livro das donas e donzelas* tinha uma intencionalidade primeira, no entanto, após a leitura e análise alcançamos outros objetivos. Fomos além e verificamos controvérsias entre o que buscávamos e o que

de fato encontramos. Para olhar para as crônicas, foi preciso despir-se dos valores e preconceitos próprios do nosso presente e perseguir os passos de Julia Lopes de Almeida. Saímos do nosso presente, fomos ao passado e trouxemos de volta para o presente uma nova maneira de ver a mulher na sociedade do final do século XIX e início do século XX.

Olhar para a imagem da mulher, a partir das crônicas de Julia Lopes de Almeida, possibilitou visualizar as experiências cotidianas, os anseios, os costumes e os papéis sociais a ela atribuídos. A crônica foi compreendida como um gênero que traz a vida à tona, com experiência e reflexão. O cronista, conforme vimos em Candido (1992), descreve os fatos de maneira simples e realista, no entanto, não permanece no simples. Ele é capaz de sair de uma cena pequena e expandir para singularidades inimagináveis.

A subjetividade da escritora cronista interage com as singularidades sociais e enriquece o olhar do leitor com as relações que estabelece entre a cena particular e a vida social.

4DE VÉU, GRINALDA E BUQUÊ

Revelar a uma imaginação de mulher as seduções prestigiosas da grande existênciamundana, quando essa mulher está fatalmente encerrada num círculo estreito de pequenose humildes deveres, é incendiar nela todas as cobiças doentias, é despertar nela todos osinstintos perigosos, é atirá-la sem defesa para o abismo das tristes perversões e das culpassem redenção.”*Cartas a uma noiva*, Maria Amália, 1896).

Seguindo os rastros da produção de Julia Lopes de Almeida, o próximo passo será o estudo do *Livro das noivas*. O objetivo, neste caso, é conhecer e apresentar narrativas e imagens das mulheres, mais especificamente da noiva⁷². As imagens foram retiradas das ilustrações do *Livro das noivas* e do arquivo pessoal da autora, assim como de outras fontes encontradas em nossa investigação sobre a temática. A análise terá como suporte autores que discutem as imagens na relação com a literatura, a história e a memória, delimitando como período histórico os anos de 1890 a 1910.

Os manuais de civilidade e etiqueta⁷³, muito em voga na Europa, chegaram ao Brasil, no momento em que este se encontrava em processo de transformação de costumes em função do fim da escravidão. O objetivo desses manuais era, entre outros, civilizar e europeizar o povo brasileiro. Nesse sentido, eles tornaram-se um gênero da moda, pois eram compreendidos como uma ferramenta para educar, produzir modos de pensar, agir, sentir e ser na sociedade. Elaborados de forma muito didática, eram bastante acessíveis e possuíam objetivos claros.

Os manuais e as revistas da época⁷⁴, além de conselhos e orientações sobre como comportar-se traziam também artigos e crônicas sobre a moda. A revista Fon-

⁷² A noiva é aqui compreendida como um tipo de mulher, a mulher feita para o casamento, que passa pelas fases de namoro, noivado, casamento. A imagem da noiva será observada com vistas às atribuições inerentes à mulher, a qual se propõe a desempenhar a função de mãe e esposa. O *Livro das noivas* é um manual direcionado à formação dos hábitos e costumes dessa mulher.

⁷³ Citamos como exemplo *De pueiris*, de Erasmo de Rotterdam. O manual de Erasmo influenciou um período que compreende desde o século XVI a meados do XIX. A partir do modelo europeu, outros escritores brasileiros publicaram manuais semelhantes. Sobre isso, sugerimos ver o artigo de Dyeinne Cristina Tomé e Maria Cristina Gomes Machado intitulado A arca da noiva: a composição do enxoval. Nesse estudo, as autoras apontam que manuais de boas maneiras foram trazidos para o Brasil, a exemplo do Código do bom tom, do cônego português J. J. Roquette.

⁷⁴ Uma revista que circulou durante alguns anos foi a *Fon-Fon*. Outra revista que ditava a moda desde o início do século XX até meados da segunda década do século XX foi a *Frou-Frou*.

Fon (1907), em uma única edição, apresentou três matérias que direta ou indiretamente tocavam nesse tema.

Uma das matérias intitulava-se “Alegrias de um paletot branco”, que, numa linguagem metafórica, em que o próprio casaco é o narrador, conta as aventuras do paletot de um burocrata do Estado. De certa maneira, está apresentando a forma de um determinado seguimento da sociedade se vestir. Em outra matéria, ao falar dos espetáculos de teatro, destacamos a importância de se trajar adequadamente para assistir a uma peça. Uma terceira matéria diz respeito especificamente à moda, tanto que se intitula “Chronica da moda”:

É o outomno. A estação elegante da vida dos interiores, dos primeiros agasalhos e dos primeiros figurinos d’inverno, talhados na rija espessura dos pannos ingleses, confortando a elegância de um corpo esbelto no aconchego dos feltros e das pellissas custosas. Avidas mãos fidalgas, de claros dedos fuzilados e unhas lustrosas em pétalas de rosas, folheam os últimos figurinos; e lindos olhos curiosos pesquisam policialmente as ultimas novidades parisienses (FON-FON, 1907, s/p.).

A crônica continua:

Madame, com sua fina elegância fidalga, cuida do preparo de estfas para a conservação das ultimas flores. Enchem-se as lojas de modas e de perfumarias e a cidade desperta para a vida da elegância e da graça (FON-FON, 1907, s/p.).



Figura 50 Últimas novidades da moda parisiense⁷⁵

⁷⁵Fonte:

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1907/fonfon_1907_001.pdf,s.p.
acesso em 21-01-2016

Julia Lopes de Almeida, entre tantas outras produções, preocupada em orientar as jovens quanto ao comportamento frente à responsabilidade do casamento, produziu o *Livro das noivas* (1896), destinado ao público feminino. Dentre as temáticas, o vestido da noiva tem um destaque.

4.1 ROUPAS E MEMÓRIAS: O VESTIDO DE NOIVA

O manual *Livro das noivas* tornou-se uma referência no processo de formação da mulher e seus costumes. O vestido de noiva sempre foi uma peça do vestuário feminino muito presente no imaginário da mulher, devido à magia do vestido, o que ele representa, sem contar que os olhares do noivo, dos pais dos noivos, dos convidados, enfim, todos voltados para ela. O caminhar até o altar parece uma eternidade, mas para os convidados esse é um momento mágico por que todos esperam e em relação ao qual se perguntam: como será o vestido da noiva?

Ele, assim como outras roupas, pode ser compreendido também como local de memória.

Foi assim que comecei a pensar sobre roupas. Eu lia sobre roupas e falava aos amigos sobre roupas. Comecei a acreditar que a magia da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, os nossos amigos e os nossos amantes morrem, as roupas ainda ficam lá, penduradas em seus armários, sustentando seus gestos ao mesmo tempo confortadores e aterradores, tocando os vivos com os mortos. Mas para mim, elas são mais confortadoras que aterradoras, embora eu tivesse sentido ambas as emoções, pois eu sempre quis ser tocado pelos mortos, eu sempre quis que eles me assombrassem. Eu tenho até mesmo a esperança de que eles se levantem e me habitem: e eles literalmente nos habitam através dos hábitos que nos legam (STALLYBRASS, 2008, p.10).

A roupa, compreendida como objeto de memória, permite a continuidade da história. Assim como a obra literária, por meio de narrativas e imagens, ela perpetua uma ideia de mulher, de sociedade, de educação. Percebemos tais relações no *Livro das Noivas* (1896), que é bastante elucidativo quanto aos papéis e aos lugares que devem as mulheres ocupar no lar e, conseqüentemente, na sociedade. Em todos os capítulos, além das narrativas, a autora apresenta uma ilustração que reforça o sentido das palavras. Compreendemos que as imagens visuais ajudam na compreensão do que se idealizava sobre o papel da mulher na sociedade.

A roupa é uma temática que perpassa muitos papéis femininos. A roupa do enxoval deve ser bordada à mão e conservada sempre muito branca. O vestuário do grande dia – o vestido de noiva, que já foi anunciado anteriormente, e as roupas do marido e dos filhos – deve ser muito bem cuidado. Para além desse aspecto prático da vida, outros elementos se fazem presentes ao pensarmos nesse acessório, que historicamente se tornou tão importante na vida das pessoas. Na obra em estudo, Julia Lopes de Almeida dedica um capítulo para orientar as jovens moças acerca de como cuidar das roupas brancas. Nele, afirma que

Não nada mais gostoso, entre os nossos hábitos caseiros, do que ter sempre bem arranjadinha a roupa branca. É nella que o nosso capricho e nosso zelo melhor se podem revelar (ALMEIDA, 1896, p.19).

E ainda:

A roupa branca deve ser ampla, talhada com gosto, bordada com carinho; há pontos elegantes adequados a cada peça, modelos graciosos, variados, desde os mais singelos até os mais complicados e trabalhosos (ALMEIDA, 1896, p. 22).

As imagens que ilustram as narrativas no *Livro das noivas* possibilitam perceber usos, costumes e obrigações da mulher, em suas mais diferentes funções.

Para Erwin Panofsky (1976), a imagem só auxilia quando o observador conhece as condições históricas de sua produção, pois segundo o autor lemos o que vemos e o que lemos depende das condições históricas. Algumas imagens presentes no *Livro das noivas* serão relacionadas com o texto da autora, compreendidas como o local da memória, onde se podem perceber as atividades delegadas às noivas/esposas.

Panofsky, em seu método iconológico, divide em três estágios a interpretação da obra de arte. O primeiro corresponde à descrição pré-iconográfica; o segundo, à análise; e o terceiro, à interpretação. A análise de Panofsky passa por uma reconstrução da imagem no tempo e no espaço.

De acordo com Argan (1992), “o grande mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte, como história das imagens” (ARGAN, 1992, p.51).

Nas imagens que ilustram o manual, buscamos compreender não apenas a sua produção, mas também os diferentes sentidos que os diversos olhares possam captar.

Em todo material de cultura existe uma marca, uma lembrança. De acordo com José Moura Gonçalves Filho: “Há correntezas do passado, germinadoras da vida intersubjetiva e que investiram as matérias sociais, imbuindo os objetos, os lugares, os seres” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 107).

Marin (1996), em seus estudos sobre a leitura de obras de arte, fornece pistas para caminharmos pelas ilustrações presentes no *Livro das noivas*. As figuras presentes ao longo da obra auxiliam na compreensão da imagem da noiva naquele momento. Segundo Marin, assim como lemos um livro, também fazemos a leitura de um quadro. De acordo com o autor, é preciso explorar as fronteiras existentes entre a leitura de um livro e a de um desenho. As figuras estão carregadas de sentidos.

Sobre a importância da imagem como elemento para a compreensão de um determinado tema, podemos afirmar que os estudos de Marin nos auxiliam na percepção de que a leitura de um livro é legível e a observação de um desenho é visível. Portanto, de ambos podemos extrair informações relevantes.

Outra importante questão que pode ser explorada, ao analisar a imagem visual, é a memória. Novais, em *História da vida privada no Brasil*, ao tratar da relação entre imagem e memória, afirma que:

A eficácia da imagem fotográfica repousa na sua capacidade de mesclar a estranheza do que mostra com a intimidade de nossa memória. Enquanto produção antecipada de memória, ela guarda uma proximidade com o acervo de nossas recordações (NOVAIS, 1998, p. 459).

A fotografia, a pintura ou a ilustração, reservadas suas especificidades, podem ser aproximadas, quando tratadas como objeto de memória. De acordo com Novais, ainda, “embora a fotografia constitua um vestígio de alguma coisa que realmente existiu, não pode ser ‘vista’ como imagem exata dessa coisa” (NOVAIS, 1998, p.460). Apesar de o autor não estar se referindo especificamente à imagem pictográfica, podemos, por analogia, compreender que esta é também um elemento fundamental para a compreensão da história e extremamente relevante na constituição da memória.

Silva (2013), em seus estudos sobre as imagens do cinema e a arte da memória, afirma que:

As imagens do cinema traduzem-se em artefatos de memória tanto no corpo figurativo das imagens e sons como também no campo interpretativo, pois condensam informações e significações possíveis de serem detectadas como marcas e vestígios. A emissão de sentidos na multiplicidade de gêneros presentes nestes discursos incorpora fatos e processos identificáveis como históricos. A produção de artifício de memória e produzem de bens espirituais, pode-se compreendê-las como a construção de representações da memória artificial do homem, latentes no universo das imagens e dos sons. O cinema reinventa a cada produção essa memória e representa a seu modo determinados aspectos retrospectivos da vida social, instaura um universo de gestuais e de habitus. E nisso há um *locus* destes artefatos, um modo de olhar o passado que é centrado, não podendo ser de outro modo, na experiência vivida pelas gerações anteriores, mas esse olhar é sempre do presente (SILVA, 2013, p. 25).

Ao analisar as imagens do cinema, resguardadas as suas especificidades, podemos afirmar que as imagens presentes na obra literária produzem um *lócus* de memória, um jeito de avaliar o passado, que também é pautado nas reminiscências das experiências das gerações passadas. Trata-se do olhar do presente reconstruindo as representações do passado inerentes às imagens.

A análise da imagem presente no possibilita atribuir novos sentidos para um momento, novos sentimentos, novo ideal, um espaço próprio, vivido pelas mulheres daquela época e ainda não conhecido na atualidade. Para Leite, “a fotografia desterritorializa o campo das convicções. Ironiza nossas certezas. Esvazia os clichês, a caricatura... Escava outras possibilidades de ver (e não ver) o mesmo”(LEITE, 2015, p.117).

Outro autor que aborda a questão da fotografia e da imagem é Flusser (1985). Para ele, a imagem representa algo no espaço e no tempo. As imagens são abstrações da realidade e também são códigos. Em seus estudos, o pesquisador tratou também da imagem técnica, as imagens criadas por aparelhos que transformam processos em cenas. A primeira imagem técnica inventada foi a fotografia, que seria a imagem de conceitos, transcodificada em cenas. As fotografias são onipresentes: elas estão em toda parte, em álbuns, jornais, vitrines, escritórios, muros, livros, rótulos de alimentos, entre tantos outros locais. A fotografia se constitui

como conceito pré-estabelecido com o objetivo de conectar-se ao receptor da imagem, seja ele um aluno, um cliente ou um cidadão (FLUSSER, 1985, p. 11-12).

Em suma, Flusser entende que

[...] fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambigüidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana (FLUSSER, 1985, p. 25).

Flusser trabalha com o conceito de deciframento e, para decifrar o significado da fotografia, ele questiona se há necessidade de entender a intenção do fotógrafo ou a cultura que envolve a imagem. Segundo o autor, para decodificar a fotografia, basta decifrar o processo que ocorre durante o ato de fotografar. A ligação entre fotógrafos e máquina fotográfica é forte, no entanto, as suas intenções podem ser distintas: a intenção do fotógrafo se resume em eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outro; já a intenção programada no aparelho é a de realizar seu programa e possibilitar ao homem o eterno aperfeiçoamento da máquina.

Tal qual as imagens do cinema e as imagens fotográficas, as imagens presentes no *Livro das noivas* possibilitam reforçar um conceito de mulher presente na época, mesmo não sendo intenção de quem as produziu. Não se pode negar que haja uma relação entre as imagens produzidas e o contexto histórico em que a autora viveu. Isso porque, ao observar as imagens, vislumbramos o cotidiano da mulher do final do século XIX. Contudo, olhar para o passado, e analisá-lo, possibilita repensar o presente.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória (NASCIMENTO, 2005, p. 49-63).

Partimos do pressuposto de que há estreita relação entre a gravura presente no *Livro das noivas* e as memórias da autora no que diz respeito à vida da mulher no espaço do cotidiano. O conceito de mulher presente na narrativa é reforçado pelas imagens.

Kossoy afirma que é importante, ao decifrar a fotografia, conhecer a bagagem cultural, a sensibilidade e a criatividade que o fotógrafo imprime em seu produto final. Nesse sentido, o fotógrafo atua como um filtro cultural (KOSSOY, 2001, p.42-43). No caso do *Livro das noivas*, Julia Lopes de Almeida, em cada capítulo, teve o cuidado de apresentar também uma ilustração, na qual podemos observar a sua sensibilidade e criatividade. O fato de trazer sempre uma ilustração torna o manual mais didático e mais acessível ao público.

As narrativas e as imagens da noiva, na transição do século XIX para o XX, nos instigam a investigar e a buscar os rastros deixados pela autora para melhor compreender a imagem que se fazia da mulher, especificamente no que diz respeito ao casamento.

Isso porque, se pudéssemos fazer uma analogia entre casamento e roupa, poderíamos perceber que o casamento, por mais que o divórcio esteja na pauta da autora e de outras possíveis escritoras da época, é entendido quase como uma vestimenta, da qual a mulher necessita para ser aceita na sociedade; por isso mesmo, ele sobrevive. As roupas, igualmente, por mais gastas que estejam, quando o homem morre, sobrevivem e tornam-se objetos de memória. Se pensarmos na roupa como moda passageira, praticamos apenas uma meia verdade, assim como a tradição do casamento, que se perpetua ao longo da história como necessidade e se instala na memória social.

Não importa quão gasta estivesse, ela sobreviveu àqueles que a vestiram e, espero, sobreviverá a mim. Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. Elas circulam através de lojas de roupas usadas, de brechós e de bazares de caridade. Ou são passadas de pai para filho, de irmã para irmã, de irmão para irmão, de amante para amante, de amigo para amigo (STALLIBRASS, 2008, p.10).

Voltar para o passado e pensar na representação de um ritual presente na vida da mulher nesse período, e que se perpetua até nossos dias, possibilita verificar continuidades e rupturas dessa condição da mulher na sociedade. Essa imagem

envolve *status*, posição e condição de estar presente e atuante no movimento da vida social. Nas obras elencadas, buscaram-se compreender duas categorias que julgamos importantes para a compreensão da imagem da mulher: o casamento e a educação. Um tema está vinculado ao outro, pois a mulher era educada para o casamento e, após casar-se, era responsável pela educação de seus filhos.

No final do século XIX e início do XX, o fato de a sociedade brasileira encontrar-se em processo de desenvolvimento e de urbanização desperta uma preocupação com a educação. Conforme já visualizamos no início deste estudo, para a educação destina-se a responsabilidade de civilizar nos moldes europeus. Ocorre uma disseminação de obras que se preocupam com a orientação desses novos hábitos e costumes. Esse processo se iniciou nas grandes capitais, principalmente no Rio de Janeiro, e a grande preocupação sempre dizia respeito à alteração das relações políticas, econômicas e sociais.

Os primeiros manuais de civilidade escritos a partir do século XVI tinham como objetivo ensinar as boas maneiras. Norbert Elias (1994), nos estudos sobre o processo civilizador, apresentou o percurso histórico da produção desses manuais. De acordo com ele, do século XVI ao século XIX, algumas alterações ocorreram nos conteúdos. Estas alterações são correlatas das ocorridas nas relações sociais e econômicas. Para o autor, o que ocorre é que as sociedades em processo de transição estabelecem regras, as impõem ao indivíduo e criam modelos de moralidade e polidez.

No século XIX, as nações ocidentais tomaram consciência de seu processo civilizatório e o passado bárbaro devia ser esquecido. Portanto, “mesmo as sociedades democráticas se preocupam em refinar as maneiras de comportamentos” (PILLA, 2003, p. 7).

Os ideais de civilização embasaram as reformas das grandes cidades durante o século XIX, pois havia uma crença profunda no progresso e na modernização. Nesse sentido, o conceito de civilização estava ligado ao desenvolvimento tecnológico, à ciência, à evolução dos costumes e, de certa forma, das boas maneiras. Isso justifica, em certa medida, a preocupação com a produção de manuais que orientassem as famílias a inserir-se nesse novo contexto social.

Dessa forma, o *Livro das noivas*, publicado em 1896, foi o *lócus* das memórias que, reservadas à subjetividade da autora, retratam uma perspectiva de formação de um ideal de mulher, que vive numa sociedade em processo acelerado de

transformação. A ruptura com a escravidão, em 1888, havia provocado na sociedade brasileira a necessidade de pensar novas regras de comportamento.

O *Livro das noivas*⁷⁶ é um manual que está repleto de imagens que acompanham as narrativas e conduzem o leitor a refletir não só por meio da escrita como também das imagens. A ilustração permite diversas interpretações e amplia o leque de possibilidades para pensarmos a imagem da mulher naquele momento. Destinado às mulheres, o manual foi uma produção pedagógica e formativa, que teve grande repercussão no período e foi reeditada várias vezes. O livro contém orientações quanto às diferentes etapas pelas quais a jovem passa até assumir, de fato, a responsabilidade sobre o lar, o papel de matriarca. Ele está dividido em três partes. A primeira parte é composta de treze capítulos: “O dia do casamento”; “Saber ser pobre”; “A roupa branca”; “A poesia da vida”; “Os doentes”; “Os livros”; “Bellas artes”; “Concessões para a felicidade”; “Bailes”; “As joias”; “Os pobres”; “Falta de tempo”; e “Carta a uma noiva”. A segunda parte contém nove capítulos: “A mesa”; “A cozinha”; “Os animais”; “As aves”; “Os criados”; “Notas de uma ménagère”; “Floricultura”; “Horticultura”; e “Da sala à cozinha”. A terceira parte apresenta sete capítulos: “Uma carta”; “Ser mãe”; “Entre dois berços”; “As crianças”; “Educação”; “Carinhosa hospitalidade”; e “Carta de uma sogra”. Todos os capítulos são ilustrados com gravuras que remetem ao tema tratado. As ilustrações também serão objeto de análise neste capítulo e se somam às narrativas.

Antes de iniciar a obra propriamente dita, a autora faz uma emocionante dedicatória ao seu esposo, Filinto de Almeida, dando os primeiros indícios quanto ao comportamento feminino para com o masculino, em que aquele, seja por amor, ou por convenção, enaltece e reifica o papel deste em sua vida. O conteúdo do manual não será analisado como construção exclusiva da autora, como memória individual, mas, ao contrário disso, as ideias ali contidas também serão avaliadas como parte de uma memória coletiva e histórica.

De acordo com Halbwachs,

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É

⁷⁶ O exemplar utilizado para a pesquisa foi publicado em 1896, no entanto, tem uma dedicatória do noivo Joãozinho para a noiva Zulmirinha, com data de 1900.

porque, em realidade, nunca estamos sós (HALBWACHS, 1990, p. 26).

As memórias de um determinado grupo estão presentes na memória individual da autora. Logo, o que está descrito por esta na obra literária sofre influências assim como influencia o pensamento de uma determinada época. A história das noivas está intimamente relacionada à história do casamento.

O casamento não foi criado por iniciativas individuais dos homens; ele é uma convenção das religiões. Segundo Thompson, “as práticas e as normas se reproduzem ao longo das gerações na atmosfera [...] dos costumes”(THOMPSON, 1998, p. 18). Um costume pode se considerar maior que uma lei. Para o estudioso, os costumes se desenvolvem, são criados e produzidos entre as pessoas comuns e se pautam em dois princípios: o uso em comum e o tempo imemorial, ainda na antiguidade, na constância, na certeza e na razão. O sentido do casamento vem se transformando ao longo da história. Desde a sua criação, até os dias atuais, ele foi bastante modificado, mas na essência o sentido permanece, ou seja, continua sendo a base da constituição da família burguesa.

No final do século XIX e início do século XX, a sociedade brasileira tinha o casamento como uma instância fundamental para a organização e a ordem da vida no contexto social. As ideias da autora serão analisadas no conjunto de acontecimentos e fatos ocorridos naquela sociedade, os quais justificam o sentido desse manual.

O nosso olhar se direciona para o *Livro das noivas*, obra que desempenhou uma tarefa no passado e que buscamos ressignificar no presente. A imagem da noiva, ainda hoje, é muito emblemática, no sentido de que aquilo que a caracteriza assume diversas facetas. Passa de uma imagem estabelecida tradicionalmente – com vínculo forte com entidades religiosas, responsável pela organização da família e compromissada com a formação do indivíduo, que, por sua vez terá responsabilidades no processo civilizador – para outras imagens que traduzem diferentes configurações familiares na sociedade⁷⁷.

⁷⁷ Convivemos, na atualidade, com diferentes tipos de família, de modo que esta não está mais pautada exclusivamente na união de um homem, uma mulher e filhos. Apesar de ser um tema bastante polêmico e ainda muito complexo, principalmente para a compreensão das crianças, hoje existem famílias formadas por casais homossexuais, da união de dois homens ou duas mulheres, existem também avós cuidando de netos cujos pais não assumiram, enfim, existem hoje diversas formas de união, que constituem famílias, que educam e formam crianças e jovens. Essas novas formas de se relacionar e se agrupar são os diferentes tipos de casamento.

Expressão do que afirmamos podemos encontrar quando tomamos para análise os trechos e imagens da obra em tela. Desde a dedicatória, percebemos traços da imagem de uma mulher sincera, transparente, que espelha o ideal da sociedade, e que, mesmo não sendo subserviente ou submissa, não deixa de se fazer totalmente perceptível e conhecida ao olhar masculino:

Meu Filinto

Lês na minh'alma como em um livro aberto. Não tenho pensamento que te não comunique, desejo ou sonho que te não exprima. Ninguém, pois, melhor que tu, conhecerá a sinceridade d'estas pagina singelas, onde de vez emquando os nossos filhos aparecem, e que te entrego, certa de que serão queridas ao teu coração.

Não te dou um livro litterario, mas dou-te um livro sentido, a que segredei todas as minhas alegrias e tristezas.

Tu que tens, com igual carinho e bom conselho, participado de umas e de outras, acolhe-o bem, que vae nelle todo o amor da tua Julia

Observamos nesta dedicatória o carinho e o respeito da esposa para com o marido. Vimos no primeiro capítulo que a autora viveu intensamente e que, do namoro ao casamento, construiu uma história pautada na cumplicidade, no companheirismo, no amor e no respeito. O manual se mistura com seu cotidiano feminino. Ao que tudo indica, o sucesso de vendas está relacionado a essa relação entre o que se diz e o que se pratica. A proximidade entre a produção literária e o cotidiano pode ser a explicação para a recepção calorosa da obra pelos leitores, que se identificam com as ideias disseminadas na obra. Vejamos a dedicatória que Joãozinho fez a Zulmirinha, sua noiva, ao presenteá-la com o *Livro das noivas*:

À minha dilectíssima noiva Zulmirinha, oferece aquelle que te hypothecou alma, vida e coração. Assim como aquelle que manda erguer um templo tem a grande aspiração de symbolisar e perpetuar às gerações futuras um principio relevado de suas crenças, ou uma data sublime que illuminou a humanidade, eu tenho, ao oferecer-te este livro, que foi escripto pelas mãos puríssimas de uma mulher, a oportunidade de manifestar-te a minha imorredoura estima.

Teu noivo Joãozinho

11 de abril de 1900

O noivo, em demonstração de seu amor, escolhe o livro para presentear a noiva e, ao adjetivar como puríssimas as mãos da autora, indica a sua plena aprovação dos preceitos nele estabelecidos. Na visão do noivo, ao possibilitar o

acesso ao conteúdo do manual, ele estaria demonstrando sua estima e consideração. O próprio noivo, ao propiciar a leitura desse livro, estaria, ao mesmo tempo, demonstrando sua estima e consideração e incutindo ideias que auxiliam na formação desejada àquela que seria sua companheira e que teria como função organizar sua vida, dar a ele o conforto de um lar. Ele compara este presente a um troféu, uma homenagem, como se estivesse fazendo um favor à mulher. A noiva recebe o presente com muita satisfação, tanto que, na dedicatória feita por Julia a Filinto, Zulmirinha substitui os nomes de Julia e Filinto pelos seus. A magia, o sonho e o amor fazem parte desse cenário.

A ideia do noivado e do casamento é uma constante na vida da mulher. A maternidade era uma consequência, quase que natural, do casamento. Sobre a maternidade muito se escreveu nos romances do século XIX, muitas vezes a partir da perspectiva masculina. Joaquim Manuel de Macedo, na obra *Dois amores*, afirma: “A grande missão da mulher é a maternidade; e, desde que é mãe, a mulher tem Deus no céu, e seu filho no mundo” (MACEDO, 1964, p.235). Sobre o casamento, Aluisio Azevedo, na obra *Memórias de um condenado*, apresenta alguns ideais sobre a impossibilidade de a mulher fugir do destino, quanto ao casamento. No capítulo que descreve a personagem Ambrosina, o narrador apresenta um diálogo desta com Gabriel, um pretendente a marido.

Acontecia um baile na casa de um amigo que acabara de se formar, quando Gabriel questionou se não tencionava casar-se e a moça assim respondeu:

Tenciono, pois não! Nós, as mulheres, somos muito desgraçadas a este respeito: temos às vezes horror ao casamento, mas que fazer!... Não o podemos dispensar. Oh! o senhor bem sabe que a mulher só se emancipa quando se escraviza ao marido... Desgraçadinha daquela que não tiver um guardacostas que a represente na sociedade e que com ela partilhe um pouco dos perigos que a esperam (AZEVEDO, 1882, s.p.).

O baile era o local de encontros. As meninas, antes dos quinze anos, eram apresentadas à sociedade como futuras noivas, castas, puras, recatadas. De acordo com Julia Lopes de Almeida, elas valorizavam e esmeravam-se mais em aprender a dançar do que aprender a falar corretamente (ALMEIDA, 1896, p. 57). A autora, mesmo que discretamente, não parece muito favorável a essa preferência. Ela aconselha as moças que pretendem ir ao baile que o faça com menos frequência e

que sejam, como futuras noivas, recatadas e meigas, com vestidos mais discretos. Ela afirma que os bailes das cortes eram muito mais elegantes. Os bailes de seu tempo são muito cansativos e menos pitorescos, pois ocorrem com uma grande frequência.



Figura 51 Casal dançando em um baile⁷⁸

⁷⁸ Fonte: ALMEIDA, 1896, p. 56.

A partir da Figura 51, é possível inferir muitos sentidos. Se analisarmos a imagem pela imagem, sem levar em consideração o contexto de criação e o contexto da narrativa em questão, ela será apenas uma imagem de dois jovens dançando, um casal de namorados ou amigos, esposa com esposo, enfim, uma cena de um evento social como outro qualquer. Porém, entendemos ser possível olhar para a imagem a partir de muitas perspectivas. Roland Barthes, em sua obra intitulada *A câmara clara* (1984), chama a atenção para essa questão, quanto aos sentidos da fotografia. Para o autor, o sentido da imagem, no caso, da fotografia, tem a ver com o grau de envolvimento que o leitor tem com o tema. A imagem pode ser analisada de forma objetiva e subjetiva. Objetivamente, ela pode ser apenas a descrição do que vejo do real, congelada. Subjetivamente, adquire o sentido de acordo com o contexto vivido por quem olha.

Portanto, a imagem pictográfica ou fotográfica pode ser compreendida como objeto passível de diversas leituras, possibilidades, interpretações, que variam de acordo com as experiências e a trajetória do leitor. A análise, segundo Barthes, pode ser realizada em função do conhecimento do contexto ou da cultura, ou de outra forma, do ponto de vista da experiência individual, daquele que viveu, fez parte, viveu a dor, vivência única. Dessa forma, a imagem é carregada de sentidos que trazem consigo a vivência do espectador, a qual permite trazer à tona lembranças de uma experiência, despertando sentidos adormecidos.

Do ponto de vista histórico, observamos, na Figura 51, um salão de Baile, um pianista ao fundo, pessoas conversando, outros casais dançando. A impressão que se tem é de um salão da alta sociedade, os lustres luxuosos, e a parede quase uma obra de arte. No final do século XIX, era muito comum a realização de bailes; esse era um dos eventos sociais mais importantes.

Outro aspecto que pode ser observado na foto são os trajes. As roupas masculinas e as pompas dos vestidos das damas remetem a determinada época histórica, época em que os vestidos eram longos, com mangas bufantes, bem cinturados. Olhar para essa imagem nos permite adentrar um tempo histórico de uma sociedade. Trata-se do passado vivenciado no presente e o presente vivido no passado.

O baile era o local para os encontros e para a formação dos possíveis casais, candidatos a noivado e casamento. A ideia do casamento está incutida na mulher desde muito cedo. Durante todo o período da adolescência, a menina é levada a

pensar nessa condição. Consciente ou inconscientemente, ela vai se compondo por meio de lembranças, das memórias, e pode ser alterada a partir das experiências que vivencia.

Um elemento que influencia esse pensamento sobre o casamento é o vestido da noiva. Uma peça do vestuário feminino que se eternizou.

Numa sociedade da roupa, pois, a roupa é tanto uma moeda quanto um meio de incorporação. A medida em que muda de mãos, ela prende as pessoas em redes de obrigações. O poder particular da roupa para efetivar essas redes está estreitamente associado a dois aspectos quase contraditórios de sua materialidade: sua capacidade para ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste; e sua capacidade para durar no tempo. A roupa tende, pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente (STALLYBRASS, 2008, p.13).

O vestido da noiva também se tornou um objeto de cultura. E, tal qual tantos outros objetos, ele é invadido pelas memórias. A mulher pode até morrer, mas a sua presença ausente permanece no vestido de noiva. De acordo com EcléaBosi:

Se a mobilidade e a contingência acompanham nosso viver e nossas interações, há algo que desejamos que permaneça imóvel, ao menos na velhice: o conjunto dos objetos que nos rodeiam. [...] os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade (BOSI, 1979, p. 360-361).

A mulher, mesmo nos dias de hoje, fica encantada quando idealiza o dia do casamento. São muitos detalhes para pensar. É um dia em que todos os holofotes estão voltados para ela, dando a mesma a sensação de poder e de valor. Estão voltadas para ela a admiração das outras mulheres, a inveja daquelas que ainda não tiveram a oportunidade de se casar e ao mesmo tempo a raiva daquelas que já passaram por esse momento e que sempre consideram que poderia ter sido melhor. Em estudos sobre o imaginário das noivas do oeste e sudoeste do Paraná, Dal Molin afirma que “a noiva e sua indumentária representam para o imaginário feminino e social, um momento de encantamento, sonho e realização” (DAL MOLIN, 2012, p. 38).

D'aqui a algumas horas serás de teu marido; o meu egoísmo não bastará para reter-te entre meus braços... vae, segue-o até onde elle quiser levar-te, é o teu dever... e a minha magua!... Casas-te com um homem de bem e isto consola-me; rodeia-o sempre de respeito, de affecto, de dignidade; que o nome d'elle seja para ti um nome puro onde não possa cahir macula. Ama-o, mais do que o amaste até aqui, que o vias atravez da paixão, sem cogitares do seu character, dos seus defeitos, nem das suas virtudes; ama-o sobre todos os amores, porque elle será toda a tua família (ALMEIDA, 1896, p.12).



Figura 52 O dia do casamento⁷⁹

⁷⁹ Fonte: ALMEIDA, 1896, p. 12.

Na Figura 52, observamos que a mãe fala firme com a filha e esta serenamente a ouve. A imagem da mãe possibilita inferir a preocupação com os novos desafios da filha e não esconde a angústia da separação entre ambas. Destacamos nessa imagem o vestido da noiva, aparentemente simples, mas com mangas bufantes e a cintura emoldurada pelo cinto, que parece rendado, e um delicado véu completando o vestuário da noiva. Todas as preocupações da mãe com o dia do casamento e com o futuro da filha somam-se na maneira como a autora enxerga o casamento.

Além de colocar em pauta, em outras obras, um assunto extremamente delicado como o divórcio, Julia Lopes de Almeida também sugere que a mulher não seja apenas adorno no casamento: “Não te resignes a ser em tua casa um objeto de luxo. A mulher não nasceu só pra adorno, nasceu para a lucta, para o amor e para o triumpho do mundo inteiro” (ALMEIDA, 1896, p. 13). O manual, em consonância com as exigências da sociedade, orienta a mulher a ser o exemplo de dignidade e de moral (ALMEIDA, 1896, p.13).



Figura 53 Mulheres com cartazes representando a luta pelo direito ao voto⁸⁰

⁸⁰ Fonte: <<http://giselesilvacolombo.blogspot.com.br/2012/02/80-anos-do-direito-de-voto-feminino-no.html>>. Acesso em: 28 mar. 2016.

As mudanças que ocorreram na sociedade brasileira, entre o final do século XIX e o início do século XX, impulsionaram mudanças nos direitos sociais, inclusive para as mulheres. No entanto, na prática, para a grande maioria, não houve grandes alterações. As mulheres continuaram lutando pelo direito ao voto, pelo divórcio, por igualdade de salários, entre outros. Nesse contexto, seguimos afirmando que Julia Lopes de Almeida foi protagonista das lutas, considerando-se que em suas obras sempre aparecem, mesmo que timidamente, indícios da necessidade de a mulher ter acesso a esses direitos.

Naquele período, a mulher era vista numa condição de inferioridade e com a grande responsabilidade de cuidar do bem-estar da família, entre outras atribuições. Sobre essa questão, a autora destoa desse entendimento quando, no *Livro das noivas*, finaliza o capítulo sobre o dia do casamento colocando homem e mulher com a mesma responsabilidade sobre a manutenção de um casamento feliz: "Que elle te ame igualmente, com o mesmo extremo, o mesmo carinho, e caminhem assim, fortes, unidos e serenos para os dias de risos ou de lágrimas" (ALMEIDA, 1896, p.14).

Nesse período histórico, era mais comum a mulher ser responsabilizada pelo bem-estar da família e, conseqüentemente, pela manutenção do casamento. Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, se contrapõe a essa ideia e problematiza a discussão a respeito de a mulher ser ou não a melhor indicada para formar e moralizar os filhos para vivenciar essa nova sociedade. Em suas palavras:

[...] o que há de muito lastimável é que os homens sábios nunca pensam a mesma coisa acerca das mulheres. Ouçamos Pope: "A maioria das mulheres não tem absolutamente caráter algum". E La Bruyère: "As mulheres são extremadas; elas são melhores ou piores que os homens..." Uma contradição direta, segundo os observadores agudos que lhes foram contemporâneos. São elas capazes ou incapazes de se instruir? Napoleão as considerava incapazes. O dr. Johnson pensava o oposto. Elas têm ou não têm alma? Alguns selvagens afirmam que não. Outros, ao contrário, sustentam que as mulheres são semidivinas e adoram-nas em função disso. Alguns sábios asseguram que elas são mais vazias de cabeça; outros, que têm uma consciência mais profunda. Goethe exaltou-as; Mussolini despreza-as. Para onde quer que se olhasse, os homens pensavam nas mulheres, e pensavam diferentemente (WOOLF, [1929], p. 38-39).

Observamos que é praticamente impossível chegar a uma conclusão acerca de uma única imagem de mulher no início do século XX. Como vimos, por um lado, alguns a olham como um ser dotado de divindade, capaz de desempenhar papel

fundamental no processo de formação humana e conseqüentemente garantir o progresso da civilização, revestindo-a de certa aura; por outro lado, há aqueles que a desprezam, impondo um papel de submissão e de inferioridade e, quiçá, até de maldade.

Confirmando a ideia da mulher comparada a algo sagrado, divina, considerada tão fundamental por essa nova sociedade, a revista *Frou-Frou*(1924)publicou uma matéria em que a Igreja, considerando que os sociólogos estavam distribuindo datas no calendário social como: dia da criança, dia do operário, dia do estudante, dia da mulher, resolve destinar o mês de maio inteiro para comemorar o dia da mulher. Vejamos o que diz a revista a respeito disso:

O dia da mulher...

Não é um dia, é um mez inteiro. O Chistianismo deu um dia á glória de cada alma. À mulher, porém, concedeu o divino calendário todo um mez de incenso e cânticos, de beleza e harmonia, de graças e perfumes. – “Mez de Maria, mez das flores”. Deixae passar o encantador logar-commum. Maio glorifica na Virgem Santa a pureza de todas as mulheres. E nesse mez são mais puras as flores efêmeras e as estrelas eternas. E as mulheres, as flores e as estrelas proclamam universalmente a gloria da Virgem e riem os sociólogos apressados... (HERMIONE, 1907, s.p.)

O segmento religioso da sociedade reforça a ideia de mulher santa, aquela que deveria ter a responsabilidade não só pela manutenção de um casamento harmonioso, como também pela educação dos filhos.

A ideia de que a boa esposa e a mulher honrada é aquela que fica em casa cuidando da casa, do marido e dos filhos permaneceu por muito tempo.

Em 1934, na revista *Fon-Fon*, a crônica *Duas amigas*, narra a história de duas jovens muito diferentes, que estudaram juntas no internato religioso. Maria era dócil e carinhosa. Adélia era trigueira, formosa, de temperamento forte e voluntariosa. De volta à vida em sociedade, Adélia, alegre e formosa, casou-se primeiro. Maria “duma beleza pállida e seren, seguiu-a pouco depois, em seu destino”(FON-FON, 1934, p. 60). A história continua relatando o comportamento das duas amigas diante do casamento. De acordo com a crônica, mesmo casada, Adelia não deixou de fazer os passeios, as visitas,os teatros. Seu esposo Eduardo sempre a repreendia e a comparava com Maria, que era o exemplo de esposa, que vivia plenamente, calma, serena, a vida após o casamento, tinha uma vida dedicada ao esposo e à filha Inez.

Para reforçar que o correto era a vida pacata e dedicada de Maria, no desenrolar da história, Adélia comete o “pecado” da traição e quase é morta pelo esposo. Foi salva por Maria, que naquele momento já havia ficado viúva e se fez passar pela amiga, antes que o esposo fosse às vias de fato. Mesmo viúva, Maria foi desprezada e discriminada pela sociedade por ter, supostamente, arranjado um namorado. Para a sociedade, a viúva deveria se dedicar exclusivamente à filha e preservar a memória do esposo. A suposta atitude de a viúva ter arrumado outro companheiro prejudicaria também a filha. Mais tarde, os filhos de Adélia e Maria, Luiz e Inez se apaixonaram, e Eduardo, pai de Luiz, não aprovou o namoro por considerar tal mãe, tal filha.

Veamos a que ponto chegava o preconceito com relação à mulher, no que tange ao casamento. Para aquelas que não se casavam havia um peso muito grande também. Essa mesma revista utiliza a imagem da mulher que ficou para titia (assim eram chamadas as mulheres que não se casavam) para fazer propaganda de creme dental.

COITADINHA!
Ficou para tia

Quatro irmãs: Maria, Helena, Livia e Alice. Só Maria ainda está solteira.

TUBO GRANDE
25800 NO RIO

Creme Dental
Eucalol
• A base de eucalypto •

Bellos olhos azues, lindos cabelos louros, mas... os dentes? Por ter dentes feios Maria não arranhou noivo. O Creme Dental EUCALOL - à base de eucalypto - torna os dentes mais alvos do que o alabastro, dá-lhes a transparencia natural, fortalece as gengivas e purifica o halito, perfumando o,

Figura 54 Propaganda de creme dental e o casamento⁸¹

⁸¹ Fonte: revista *Fon-fon*, n.26, 1934.

Era muito forte o apelo para que a mulher contraísse o matrimônio. Diante desse contexto, que vem de uma tradição histórico-cultural, a publicidade se apropria desse ideário e faz o apelo para garantir o comércio de seu produto. A imagem da mulher na propaganda do creme dental é um apelo verbo-visual. Esse gênero não se desloca da esfera social, no sentido de que atende o que está estabelecido na relação histórico-cultural. A ideia de que a mulher precisa de um marido reforça a necessidade de estar bela e, para tanto, a importância do creme dental para conservar os dentes saudáveis e bonitos.

Ratificando a ideia de que o casamento deve ser o horizonte para todas as moças da época, no *Livro das noivas*, outra questão que chama a atenção é o capítulo intitulado “Saber ser pobre” (ALMEIDA, 1896, p. 15). Para a autora, como o casamento era algo sagrado e indiscutível quanto a sua importância naquele contexto, era necessário alertar as moças quanto às adversidades que podem ocorrer no transcorrer do tempo, após a sua efetivação. O título do capítulo é bastante sugestivo. A autora inicia sugerindo que deveria existir uma maneira de se transmitir a todos a ciência da vida e que todos, mesmo os mais afortunados, deveriam saber ser pobres. Para ela, a necessidade é a melhor professora, no entanto, “a necessidade ensinará tudo a alguns, mas não ensina a todos o que a pobreza requer”. Ensinar a ser pobre, de acordo com Julia Lopes de Almeida, deveria ser um dote previdente e útil que os pais dariam a filha antes de se casar. “Ela entraria assim na vida de esposa e mãe fortalecida para a luta e consciente dos seus deveres de companheira consoladora e amiga, e de conselheira desvelada e meiga” (ALMEIDA, 1896, p. 16). Caso o marido fraquejasse, a esposa, responsável pela organização e administração do lar, e pelo processo formativo social, em vez de lamentar-se, daria aos filhos o exemplo de resignação e trabalho.

Nesse caso, a ideia de mulher submissa, que vivia às sombras do marido, não coincide com esta, que deve ser o exemplo de superação das dificuldades vivenciadas pelo esposo. Porém, é atribuída à esposa uma responsabilidade que não competia a ela: pensar junto com o provedor as possíveis alternativas para a superação de crises financeiras.

Apesar das diferenças entre moças pobres e ricas, mulheres pobres e mulheres da elite, todas deveriam se preparar para o enfrentamento das dificuldades. A preocupação com a formação da mulher passa a ser uma constante nos debates da época. Objetiva-se uma formação voltada para essas novas necessidades:

administrar o lar, educar os filhos e acompanhar o esposo em eventos sociais que garantam *status* social.

Ao lado do esposo, a mulher deve ser o braço forte, aquela que encoraja, incentiva-o ao trabalho, o apoia em todas as situações, inclusive as mais difíceis, e o faz sentir que em todas as situações devem manter a serenidade, a honestidade e a força para “amar a família, a pátria e a humanidade” (ALMEIDA, 1896, p.17-18).

No capítulo intitulado “A poesia da vida”, a autora reafirma que a mulher não deve se ocupar apenas de frivolidades, nem apenas dos afazeres domésticos ou dos adornos da casa, mas que deveria se ocupar de coisas úteis e práticas, que não entram nas fantasias e nos pensamentos da noiva antes do casamento, mas que farão parte do cotidiano da esposa, quase que como um dever. A autora alerta que, na poesia da vida, o papel da esposa amplia-se e ela passa a ter que desenvolver uma série de trabalhos.

[...] a mulher tem sempre a mesma poesia: a de trabalhar para ser agradável, útil, bôa, para satisfazer uma necessidade moral ou intelectual do esposo e da família, revelando-se amorosa e digna do doce e pesado encargo que a sociedade lhe destinou (ALMEIDA, 1896, p. 28-29).

A afirmação da autora parece revelar uma mulher que é fundamental para reproduzir e disseminar os valores morais impostos pela sociedade brasileira no final do século XIX e início do século XX. Portanto, a figura da mulher/mãe será muito importante nesse processo.



Figura 55 Duas amigas conversando sobre o casamento⁸²

⁸²Fonte: ALMEIDA, 1896, p.27.

A Figura 55 mostra uma cena em que duas mulheres conversam. Na narrativa, a autora apresenta o diálogo entre duas amigas, em que uma fala pra outra que não há poesia no casamento quando a esposa tem que costurar as calças do marido ou se ocupar das rotinas da casa. A mulher que está costurando a roupa ouve e desconsidera, pois para ela a poesia não consiste em apenas coisas efêmeras e graciosas, ou coisas leves e adornos de casa, mas também estava nas coisas úteis e práticas.

A análise da imagem da noiva, a partir das obras de Julia Lopes de Almeida, nos possibilita alguns questionamentos. Quando problematizamos a posição da autora, que difere do que os manuais da história informam sobre a mulher naquele período, podemos trazer as ideias de Deleuze e Guattari, que, em *Mil platôs*, tratam das linhas de fuga. Segundo eles:

É nas linhas de fuga que se inventam armas novas, para opô-las às armas pesadas do Estado, e "pode ser que eu fuja, mas ao longo da minha fuga, busco uma arma". De todas as linhas que distinguimos, pode ser que um mesmo grupo ou um mesmo indivíduo as apresentem ao mesmo tempo. Contudo, de modo mais freqüente, um grupo, um indivíduo funciona ele mesmo como linha de fuga; ele a cria mais do que a segue, ele mesmo é a arma viva que ele forja, mais do que se apropria dela. As linhas de fuga são realidades; são muito perigosas para as sociedades, embora estas não possam passar sem elas, e às vezes as preparem (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 72-73).

A aparente contradição entre o pensamento de uma época histórica e a produção literária de Julia Lopes de Almeida pode ser compreendida nessa direção. A partir do que afirmam Deleuze e Guattari, podemos compreender que, mesmo vivendo uma realidade diferente, tendo uma condição social diferente, a autora cria possibilidades de linhas de fugas para o futuro das mulheres. O *Livro das noivas*, mesmo em correlação com as mudanças que estão ocorrendo no mundo sobre o papel da mulher, traz elementos novos que ainda não foram concretizados na sociedade brasileira. Mostrar ao mundo masculino suas ideias e seu poder de escrita e, mais do que isso, disseminar sua escrita para diversos países, torna-se arma poderosa para a maior atuação das mulheres na vida pública.



Figura 56 Imagem que ilustra o trabalho de escritora⁸³

⁸³ Fonte: ALMEIDA, 1896, p. 18.

Apesar de a autora defender ferrenhamente a importância da leitura e da escrita para as mulheres, e até mesmo defender a profissão de escritora, ela denuncia as proibições que ocorriam na época, especialmente por alguns pais e até mesmo maridos.

No *Livro das noivas*, mais precisamente no capítulo “Os livros”, a autora afirma:

Os paes antigos prohibiam a leitura às filhas, afirmando que os livros eram os peiores inimigos da alma.

Para livrarem então as pobres inocentes d, por qualquer causalidade, estarem um dia em contacto com tão perigosos conselheiros, faziam uma coisa que lá comsigo julgavam muito acertada – não as ensinava a ler!

Era, evidentemente, o meio mais coercitivo.

Hoje em dia o não saber ler é, felizmente, considerado uma vergonha, e não ha uma pessoa que propositalmente condemne os filhos a tamanha desgraça; agora o que ainda há são chefes de família que abominam os livros, ordenando ás filhas que não toquem nunca em semelhante coisa (ALMEIDA, 1896, p.35).

A autora chama a atenção para os problemas gerados a partir desse posicionamento dos pais. A mentira é o primeiro, pois com a proibição a tendência é ler escondido. Conseqüentemente, as jovens farão essa leitura em horários noturnos, perdendo horas sagradas de repouso. Um desdobramento disso é o desconhecimento dos bons livros, que leva à leitura de romances perniciosos à sua formação moral. Segundo a autora, se fosse permitida a leitura, os pais poderiam orientar suas filhas aos bons livros.



Figura 57 Pai e filha em momento de leitura⁸⁴

⁸⁴ Desenho que ilustra a figura paterna incentivando a filha à leitura. Não era uma cena comum para a época. Fonte: *Livro das Noivas*, no capítulo *Os Livros*, p. 37.

Apesar de se diferenciar do pensamento da ala mais conservadora que considerava que a mulher não deveria se alfabetizar para não ter acesso a leituras perniciosas, a autora defende a leitura para as mulheres, com o exclusivo objetivo de “aprender para ensinar”. Coaduna, assim, com a ideia de que a educação dos filhos é de inteira responsabilidade das mães.



Figura 58 Imagem da mulher com livros à mão e na mesa⁸⁵

Na Figura 58, Julia Lopes de Almeida, ao encontrar o *loci* de seus pensamentos, neste caso, o livro, rememora suas próprias lembranças de mulher

⁸⁵ A imagem da mulher ligada a leituras tem relação com a ideia de que esta deve ser instruída para cuidar bem do lar e educar as crianças. Fonte: Livro das Noivas de Julia Lopes de Almeida, 1896, p. 217.

dedicada às letras, à leitura. Novamente demarca o seu território de leitora. Apesar de a imagem expressa na Figura 58 ilustrar o capítulo que trata de uma carta da sogra à nora e do estranhamento entre ambas, possibilita também pensar na mulher emancipada, que lê, uma mulher novamente de posse de livros. Isso remete à influência do local de onde a autora do manual fala.

Outra orientação que o manual faz quanto ao processo formativo da noiva é que esta deve conhecer e compreender a arte como elemento importante na formação da mulher. A autora atribui maior valor às artes do que aos bens materiais. No capítulo intitulado “Bellasartes”, ela descreve em detalhes a composição do interior das casas, destacando principalmente a decoração. Ao detalhar as mobílias e as decorações de casas consideradas riquíssimas, salienta que uma casa com móveis finos de alto custo e decorações não tem valor se as pessoas que ali residem não conseguirem distinguir o valor artístico de quadros e esculturas. Para ela, a maior riqueza é o “tino e o tacto artístico”, ou seja, mais importante do que adquirir um quadro bellissimo e valioso é o conhecimento que se tem da história contida neste e do seu movimento no desenvolvimento da sociedade (ALMEIDA, 1896, p. 42).

Uma pintura original, uma aquarela, um busto, uma estatua, qualquer d’essas divinas coisas que nos enlevam e nos consolam, que veem trazer-nos do espirito do seu autor uma scentelha que ilumine o nosso, um agasalho que envolva o nosso coração, como um bafo morno a uma ave friorenta, isso sim, que é digno de termos intimidade da nossa sala de conversa ou de trabalho, sorrindo á nossa alegria, incitando o nosso esforço, espalhando sobre a nossa cabeça a vida que teem concentrada em si e que se difunde á proporção que mais as contemplamos...(ALMEIDA, 1896, p. 42-43).

Julia Lopes cita Madrid, Paris, Londres e as principais cidades artísticas da Itália como cidades que possuem muitos museus, os quais as pessoas costumam frequentar com certa frequência: “inúmeras velhas guiando e aconselhando crianças”. Nesse momento, ela ressalta a importância da experiência da avó na formação das crianças: “era a experiência apontando á curiosidade as belezas subtis que o seu olhar sósinho não poderia descortinar; era o amor da avó, tentando insuflar no adorado netinho a apreciação do bello...” (ALMEIDA, 1896, p. 44).



Figura 59 Mulher observando obras de arte⁸⁶

⁸⁶ Fonte: ALMEIDA, 1896, p. 45.

A Figura 59 remete à contemplação, à reflexão. A mulher caminha pelo museu de artes com seu olhar atento para as pinturas e esculturas. Quantas ideias povoam seu pensamento?

Para a autora, a riqueza proporciona o luxo, mas a obra de arte proporciona sensações que não podem ser compradas: “Na casa do barão haverá riqueza; na casa de onde venho há frescura, há gosto, há alegria, há o que o dinheiro não compra, e que é, portanto, de um valor extraordinário – o tino e o tacto artístico” (ALMEIDA, 1896, p.42).

Julia Lopes de Almeida reitera que a arte desperta sentimentos elevados e que todos deveriam ser estimulados a conhecê-la. Para isso, seria necessário educar as crianças sabendo que não se deve apenas olhar para uma obra de arte e dela extrair tudo o que exprimir ao ser humano. Segundo a autora, “por maior que seja a intuição escapam com certeza à vista detalhes e sutilezas que só a longa prática de observação, ou a voz auctorizada de um mestre ensinam a descortinar” (ALMEIDA, 1896, p. 47). Ela sugere ainda aos pais que levem seus filhos às exposições anuais de artes por tratar-se de atividade importante para o aperfeiçoamento e desenvolvimento do espírito.

Destacando a importância das artes, Julia Lopes de Almeida cita José de Alencar, que em uma de suas obras indica que a utilização do piano pela mulher poderia ser comparado ao uso do fumo pelo homem, uma distração. Alguns poderão fazer disso um vício. O piano era considerado o instrumento mais perfeito e mais completo; por isso, quando bem dedilhado, era o preferido das casas. A música era considerada uma arte essencial para ensinar as crianças e especialmente a mulher, não para se profissionalizar, e sim para distrair as visitas em jantares com alguns representantes da sociedade burguesa. A imagem dessa mulher repassa o tempo passado e o tempo presente. Ainda hoje, o gosto pela arte é uma preocupação dos pais, principalmente nas classes mais abastadas. A arte permite que o passado e o presente se reconfigurem por meio das imagens.

Estas não estão necessariamente presas a uma época ou tempo. Uma imagem do passado, ao ser analisada, pode apresentar a representação de um passado, bem como a reconfiguração do presente. Ao olhar para as imagens presentes no *Livro das noivas*, é possível observar os detalhes da vida e do cotidiano da mulher no final do século XIX, e ao mesmo tempo, rastrear elementos que, apesar da distância temporal, permanecem no dia-a-dia da mulher do século XXI. A imagem que compõe

a mulher responsável pelo cuidado com o jantar, na Figura 58, não é que representa apenas aquele momento histórico. A responsabilidade pelas refeições da casa, geralmente, é atribuída à mulher nos dias atuais. Ainda que com algumas diferenças relacionadas às diferentes mulheres, pertencentes a diferentes grupos sociais, ao pensar na cozinha a imagem que vem à tona é a da mulher. Portanto, a imagem da mulher arrumando a mesa do jantar pode perfeitamente servir para ilustrar uma narrativa que tenha como temática a tarefa da mulher no interior do lar, no presente e no passado.

Retomando o conceito de história de Benjamin (1989; 1994), de que o passado está repleto de “agoras”, podemos afirmar também que o passado não pode ser visto como fixo, eterno, mas como fato em movimento, fato de memória, que evoca os acontecimentos e os constrói no saber presente do historiador, apontando para a importante existência de uma teoria da memória.

Nascimento, pautada nos estudos de Baudelaire, entende que a memória vive em constante movimento, que por sua vez é desencadeado pelo presente do historiador. Ainda de acordo com Nascimento, “a rememoração de imagens guardadas na memória, atualiza os momentos presentes e instaura uma nova forma de se relacionar com a obra” (NASCIMENTO, 2005, p. 53-55).

As memórias de Julia Lopes, de certa forma, possibilitam reconfigurar diversos presentes. As imagens contidas em sua obra revelam as memórias que a compõem.

No capítulo intitulado “Carta a uma noiva”, encontramos uma carta escrita por Adriana, em que esta aconselha sua prima Laura, noiva de Raul, e lhe diz que se tivesse que lhe dar conselhos, daria apenas um: “não chores nunca ao pé de teu marido”. Após essa fala, a prima Adriana relata uma série de acontecimentos vividos por ela com seu esposo, os quais se pudesse jamais teria permitido acontecer. A fala da prima reforça a ideia de que o homem é mais racional e a mulher mais sentimental. A orientação é no sentido de que a mulher não deve se mostrar frágil diante do homem. Vejamos o que diz a prima:

[...] chorei, chorei muito! mas desgraçadamente, pela quinta vez, ao pé de meu marido. Ele continuava impassível, eu saí da sala como uma vencida. Na minha fragilidade de mulher, os desgostos explodiam em lágrimas! A palavra arda-nos quase sempre nessas luctas, embora tenhamos do nosso lado a razão. Nervosas, fracas, doentes, a nossa susceptibilidade refina-se a um tal ponto, que a menor palavra do homem que amamos fere-nos o coração, fazendo-nos chorar... Eles,

os homens, teem, suponho eu, uma crença que nos prejudica barbaramente: julgam que choramos na vida, como as actrizes choram no palco, especulando o meu sentimentalismo ou fazendo experiências com o seu amor! Com o seu organismo muito mais forte que o nosso, não sofre os mesmos embates e resiste aos choques que nos derrubam a alma [...] Para nós a lagrima é uma coisa sagrada! [...] Para eles, filha, as lagrimas não são mais que: 'Água, sal, soda, muco e phosphato de cal' (ALMEIDA, 1896, p.86).



Figura60Carta a uma noiva⁸⁷

⁸⁷ Fonte: ALMEIDA, 1896, p.85

Na Figura 60, podemos aludir à autoridade masculina sobre a feminina: o marido quase empurra a esposa, que está encolhida, como se tivesse medo ou vergonha. A autora, ao mostrar essa fragilidade da mulher, expressa o pensamento da época e marca, pelo menos na questão emocional, a diferença existente entre homens e mulheres, mas que de certa maneira deveria ficar escondida. A mulher, mesmo sendo mais sensível e de certa maneira mais frágil, deveria se mostrar forte. A ela cabia a responsabilidade do suporte emocional no lar. Mesmo diante da austeridade e da insensibilidade masculina, não lhe era permitido esmorecer.

Outra imagem de mulher que aparece no *Livro das noivas*, presente na memória de Julia Lopes de Almeida, é a das irmãs de caridade dos hospitais, as enfermeiras. A autora atribui a elas características que considera impossível encontrar nos homens. O ofício da mulher como cuidadora de doentes, de acordo com Almeida, requer carinho, bondade e paciência. Além disso, são necessárias também habilidades, como desenrugar ou mudar os lençóis sem mover o corpo do enfermo, arejar convenientemente o quarto, desinfetá-lo e arrumá-lo. Nesse caso, o trabalho da mulher estaria relacionado à necessidade de ser ágil sem perder a ternura, característica que toda mulher deveria ter, principalmente as noivas (ALMEIDA, 1896, p. 31-34).

Ao mesmo tempo em que trabalha com a perspectiva de que a mulher deva ser doce e frágil, na mesma obra, há rastros de uma mulher forte, decidida e até mesmo cruel, principalmente com os homens. No capítulo intitulado “Concessões para a felicidade”, descrevemos algumas mulheres que desejam homens com inteligência inferior à sua, com o objetivo de serem temidas e respeitadas pelos maridos, não pelo amor ou por sua fragilidade e doçura, mas pelo medo de serem mais ignorantes e menos educados que elas. Julia Lopes de Almeida, ao escrever as orientações às noivas, aponta que é melhor o homem ser forte e superior, tendo em consideração a possibilidade de protegê-las dos preconceitos sociais. Sobre isso, a autora assim se expressa:

É o nosso esposo quem nos conduz pelo braço através dos caminhos da vida que a sociedade embaraça com os seus preconceitos terríveis; e firmado no seu nome, na sua honra, na sua dignidade, que o nosso espírito descança e que nos vemos cercadas de respeito (ALMEIDA, 1896, p. 51-52).

Ainda a esse respeito, a autora apresenta parte de uma carta de um marido que está na situação de humilhação e inferioridade diante da esposa:

[...]ella não me ama, nem me amou nunca, reconheço-o agora; e, como sabe muito mais do que eu, vivo envergonhado a seu lado. Chego a temel-a, e, comquanto a adore, arrependo-me de haver casado! Estou numa situação melendrosíssima, porque, enfim, vendo-me obrigado a acompanhar minha mulher, sei mesmo que ella não me considera 'apresentável' (ALMEIDA, 1896, p. 52-53).

A narrativa apresenta a lembrança de uma carta que lhe chama atenção, do marido de uma senhora instruída que se lamentava com o amigo a situação constrangedora por que passava ao lado de sua esposa. Esse fato é emblemático e nos leva a refletir sobre a imagem dessa mulher que, ao contrário do que encontramos nos manuais de história, os quais afirmam apenas existir mulheres submissas e sem instrução, não apenas está numa condição superioridade, como também coloca o homem em condição constrangedora. Apesar de se colocar contrária à postura dessa mulher, a escritora possibilita-nos reconhecer outras perspectivas de atuação da mulher, naquele período histórico.

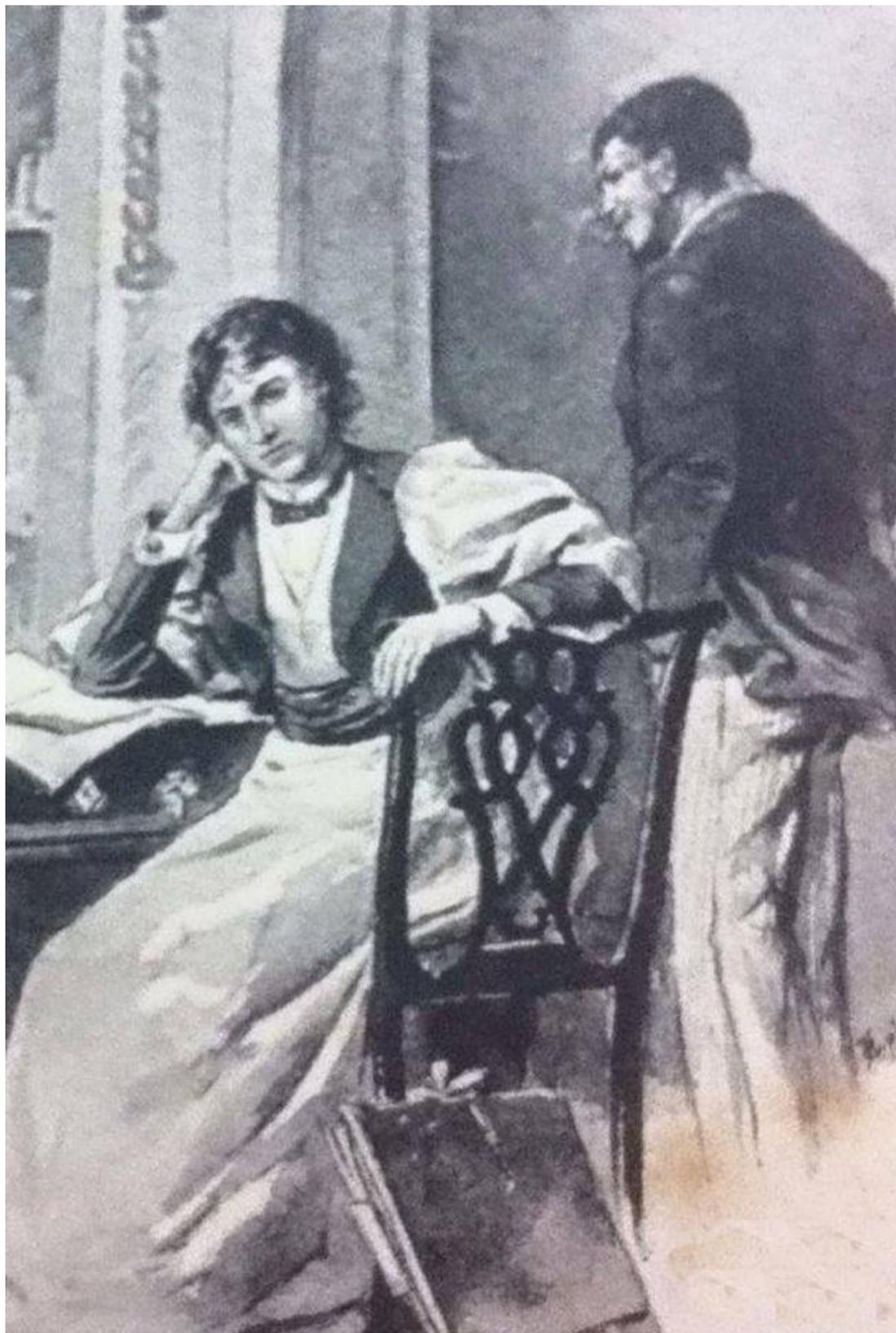


Figura 61 Marido e mulher com aparência infeliz⁸⁸

⁸⁸ Fonte: ALMEIDA, 1896, p. 52.

No oposto dessa concepção, Woolf ([1929]) afirma que alguns homens escolhem mulheres menos inteligentes e mais ignorantes para poder exercer o domínio. Muitos, segundo a autora, temem mulheres que pensam por si próprias. A autora cita uma obra, de autoria do professor Von X, intitulada *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*, na qual muitas críticas são feitas às mulheres. No entanto, para Woolf, as ofensas destinadas às mulheres podem ser compreendidas como uma fraqueza dos homens, medo de autoafirmar-se.

Do dia do conto de fadas, de usar o vestido de princesa, o véu, a grinalda e o buquê, para o cotidiano, muitas são as responsabilidades que a mulher vai acumulando. Da função de dona de casa dedicada ao esposo até a chegada dos filhos, muitas são as preocupações. Sobre o papel da maternidade na vida da mulher, muito têm se ocupado os pesquisadores. Badinter (1985) trabalha desmistificando o mito da maternidade. A ideia de que toda mulher deve ser mãe e toda mãe tem verdadeira devoção para com seus filhos é questionada pela autora quando ela mostra que nem toda relação entre mãe e filho é feita de amor e carinho. Esse sentimento é um constructo da sociedade burguesa também.

Um tema relacionado à maternidade também é abordado por Julia Lopes de Almeida quando esta orienta as moças sobre frequentar os bailes. Como já foi afirmado anteriormente, o baile era o local que reunia a juventude e em que geralmente se formavam os pares de namorados. Em outras épocas, era comum a mãe deixar os filhos com amas de leite e frequentar os eventos sociais com os esposos, pois, naqueles tempos, a companhia da mulher era importante para o homem, “uma vez que os homens eram dependentes da imagem que suas esposas pudessem traduzir para o restante das pessoas” (D’INCÃO, 2001, p. 229).

No momento vivido por Julia Lopes de Almeida, devido ao novo contexto e, principalmente, aos estudos higienistas, a orientação era de que as próprias mães amamentassem seus filhos. Sair para os bailes e voltar de madrugada, prejudicaria muito essa tarefa. No manual, a autora alerta que o baile deve ser um evento, preferencialmente, para as meninas solteiras.

Complementando a preocupação com a amamentação pelas mães e no movimento contra a amamentação feita pelas amas de leite, no capítulo sobre as crianças, a autora assim se expressa:

É coisa dicta e repetida por moralistas e hygienistas, que não basta ter-se soffrido as fadigas da gravidez e as dores do parto para se ser mãe! é ainda além d'isso preciso affrontar os trabalhos do aleitamento, levando a cabo o cumprimento da missão que a natureza impõe. Porque? Porque o leite é o sangue, e no sangue pode ir a transmissão das paixões, das doenças, dos vícios constitucionaes, de defeitos de gênio e de character, tanto como pela geração. Porque o leite de uma outra mulher pode infiltrar no nosso filhinho sentimentos de que mais tarde tenhamos de córar! (ALMEIDA, 1896, p.192).

A autora continua a narrativa desse capítulo relativo às crianças trazendo à tona lembranças de sua mãe, confessando a felicidade de ter sido criada por ela, afirmando ainda que toda a doçura de sua alma advinha do coração da progenitora. Considerando essa questão, é compreensível a reprovação da autora quanto às mulheres casadas e mães frequentarem os salões de baile. Para ela, depois de casada e mãe de família, a mulher deveria assumir a maternidade em toda a sua plenitude, inclusive com a amamentação, antes função delegada às amas de leite.

Outro tema recorrente é a questão da educação. No *Livro das noivas*, a autora dedica um capítulo a esse tema. Pautada nos princípios de Spencer, a autora apresenta uma série de questões que dizem respeito à formação da criança. Ao ler esse capítulo, parece que estamos lendo um livro de orientações para a o cuidado da criança pequena, hoje de responsabilidade da Educação Infantil, especialmente no que diz respeito às atividades relacionadas ao brincar e aos cuidados com o corpo. Apesar de nunca ter sido professora, Julia Lopes de Almeida demonstrou grande preocupação com a educação, defendeu valores iluministas e acreditou na ação educativa da lei, da escola, da imprensa e do livro.

As orientações contidas nesse manual contribuíram para a formação de uma imagem de noiva, que por sua vez representa um momento histórico no processo de civilização. De acordo com Norbert Elias:

Se a herança escrita do passado é examinada principalmente do ponto de vista do que estamos acostumados a chamar 'importância literária', então a maior parte deles não têm valor. Mas se analisamos os modos de comportamento que [...] cada sociedade esperou de seus membros, tentando condicioná-los a eles, se desejamos observar mudanças de hábitos, regras e tabus sociais, então essas instruções sobre comportamento correto, embora talvez sem valor como literatura, adquirem especial importância. [...] Mostram-nos com exatidão o que estamos procurando – isto é, o padrão de hábitos e comportamentos a que a sociedade, em uma dada época, procurou acostumar o indivíduo. Esses poemas e tratados são em si mesmos

instrumentos diretos de ‘condicionamento’ ou ‘modelação’, de adaptação do indivíduo a esses modos de comportamento que a estrutura e situação da sociedade onde vivem tornam necessários (ELIAS, 1994, p. 95).

A obra de Julia Lopes de Almeida contribuiu para disseminar o ideal burguês do final do século XIX e início do século XX, no Brasil. Se compararmos as ideias da autora com as ideias conservadoras, oriundas da organização patriarcal, que concebia a mulher como mero objeto para servir o mundo masculino, podemos considerá-la alguém que está à frente de seu tempo. No entanto, se olharmos sob a ótica da reprodução da sociedade capitalista, percebemos que a sua preocupação é com a adaptação de um novo modelo, que será responsável pela continuidade dos valores burgueses. Nem toda mulher que viveu naquele período teve a mesma sorte de poder se expressar livremente. As possibilidades de produção e reconhecimento de suas obras estão intimamente ligadas à sua condição social, ao lugar de onde ela fala. É uma questão de território.

Chamou-nos a atenção no livro em estudo, entre todos os ensinamentos ali impressos, a preocupação com as roupas, especialmente as brancas, para as quais se dedicou um capítulo inteiro. As roupas foram consideradas nesta análise como um objeto de memória, dentro do *lócus* de memória, que é o próprio livro. Ela teve um papel expressivo na construção da imagem da mulher daquele período.

As roupas recebem a marca humana. As jóias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora elas tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos. Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional. Por outro lado, a comida que, como as jóias, é uma dádiva que nos liga uns aos outros, rapidamente torna-se nós e desaparece. Tal como a comida, a roupa pode ser moldada por nosso toque; tal como as jóias, ela dura além do momento imediato do consumo. Ela dura, mas é mortal (STALLYBRAS, 2008, p. 11).

Além das narrativas que perpassaram por vários temas no interior do manual, nos debruçamos também sobre as imagens ilustradas.

A imagem da mulher expressa no *Livro das noivas* pode ser compreendida como uma alegoria, uma representação. Nessa representação foi possível encontrar – e este era o objetivo do capítulo – as memórias reveladas nas narrativas e ilustrações ali inscritas. Não se trata de uma mulher “real”, mas a idealizada segundo os

pressupostos de um período em que a mulher ocupa um determinado espaço na tradição social.

Ao voltar para o passado, buscamos realizar uma possível leitura da imagem da mulher do século XIX na obra Livro das Noivas, revigorando o passado com o olhar do presente. O contido neste capítulo não é mais o mesmo manual do século XIX, pois agora está carregado dos sentidos que a visão da pesquisadora foi capaz de captar da obra, suas narrativas e suas imagens.

REMEMORANDO O FIM

Ao pesquisar a imagem feminina no século XIX, nas obras de Julia Lopes de Almeida, algumas escolhas foram feitas, afinal são muitos os caminhos a seguir. Escolhemos trilhar os caminhos de Julia Lopes de Almeida sob a luz de teóricos que possibilitaram voltar para o passado com as lentes do presente, sem deixar-se contaminar por preconceitos ou juízos de valor. Nessa caminhada, não tivemos a pretensão de inibir outras formas de análise. Ao contrário, compreendemos que se tem muito a explorar no universo de produção da escritora em estudo.

Após as leituras, foi possível tecer algumas considerações a respeito da escritora que nos dispomos a reler, de modo a trazer para a atualidade algumas de suas importantes obras publicadas entre o fim do século XIX e o início do século XX. Dentre as inúmeras obras, destacamos *A intrusa* (1908), *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Livro das noivas* (1896).

Nossa pesquisa buscou relacionar a literatura, a história e a memória explorando narrativas e imagens que fornecessem elementos que pudessem explicitar a vida e os papéis sociais desempenhados pela mulher naquele período histórico. Ao contrário do que aparece em alguns estudos sobre a mulher do fim do século XIX, que a apresentam sempre oprimida pelo mundo machista revelado pela sociedade patriarcal, Júlia Lopes de Almeida não só foi livre para viver um grande amor e construir uma família nos moldes tradicionais, como também obteve grande sucesso como escritora. Contudo, não queremos afirmar que não houve opressão, haja vista que esta permanece até os dias atuais.

Compreendemos que existe uma dinamicidade na história e que, ao mesmo tempo em que sofremos influências do meio social, podemos interferir com a nossa atuação, impulsionando novas ideias. Os estudos que realizamos apresentam a trajetória da mulher e da escritora Júlia Lopes de Almeida. Ao elaborar a releitura de sua biografia, por meio da escrita de Margarida Lopes de Almeida e Caldeira Coelho, visualizamos uma mulher plena, realizada pessoal e profissionalmente, visto que conseguiu conciliar o papel de mãe, esposa, avó e escritora, além de ter vivido uma linda história de amor com Filinto de Almeida.

A escritora produziu intensamente até os seus últimos dias de vida. Nasceu em 1862, publicou seu primeiro livro, em parceria com a irmã Adelina, em 1886, e faleceu em 1934. Viveu 48 anos produtivos como escritora, publicando em jornais, em

revistas e livros, escrevendo peças de teatro, manuais didáticos e manuais de orientação às mulheres. Teve o privilégio do apoio dos pais para se dedicar à profissão de escritora, um diferencial em relação a outras mulheres que também escreviam, mas que nunca puderam publicar com seus verdadeiros nomes. Apesar de todo o sucesso obtido como escritora, não conseguiu ser consagrada para fazer parte da Academia Brasileira de Letras. Nesse fato podemos destacar os ranços do machismo, afinal apenas escritores homens poderiam ter o *status* de pertencer à Academia.

Após apresentar a história da vida e a produção literária de Julia Lopes de Almeida, destacamos as obras *A intrusa* (1908), *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Livro das noivas* (1896) para buscar a imagem da mulher revelada pela autora. Percebemos ao longo do estudo que não há uma imagem de mulher e sim imagens de mulheres.

Olhar para o romance *A intrusa* (1994), no segundo capítulo, nos possibilitou conhecer diferentes perfis de mulheres, destacando as personagens da obra. Encontramos a mulher do passado, conservadora, que vive lamentando a morte da filha e poderia estar representando a velha ordem social em ruínas, a Baronesa. Outra personagem, representando pequenos avanços em relação à submissão da mulher, considerando que esta não é dependente financeiramente do marido, é a protagonista Alice, a governanta. A autora destaca também na obra o tema divórcio, que apesar de aparecer de maneira muito discreta está presente e movimenta uma cena muito interessante entre mãe e filha. Na cena, aparece o preconceito contra a mulher divorciada, sendo que se evidencia o entendimento de que a mulher casada não deveria nem cumprimentar a divorciada. Pudemos, assim, verificar como a autora percebe e expressa os diversos papéis desempenhados pela mulher nas referidas obras.

No terceiro capítulo, apresentamos a coletânea de crônicas intitulada *Livro das donas e donzelas* (1906), por meio da qual rememoramos e destacamos os costumes em relação ao casamento e à educação das mulheres, nas primeiras décadas do século XX, mais precisamente entre os anos de 1900 e 1910, na consideração dos elementos históricos e sociais do período. Destacamos crônicas que tiveram como tema o universo feminino. Nelas Julia Lopes orienta as donzelas e as senhoras quanto ao comportamento individual e social, no que diz respeito ao casamento e à educação, aos usos e costumes da época. Desde o vestuário feminino, as amizades,

até o suicídio de uma dona de casa de família abastada contrariada e desgostosa pelas atitudes das criadas são temas abordados. Nessas crônicas encontramos memórias individuais, coletivas e históricas que expressaram imagens de mulheres no entrelaçamento da subjetividade e da singularidade, bem como sua interlocução com a sociedade.

As tessituras de Julia Lopes de Almeida produziram subjetividades na medida em que apresentaram traços de uma nova mulher como a necessária na sociedade brasileira da primeira década do século XX. As ideias presentes em suas crônicas tanto produziram subjetividades como singularidades. O que as diferencia é o modo como cada mulher recebe tais ideias. Algumas irão recebê-las e as incorporar sem questionamentos, sem reflexão, o que representa apenas uma subjetividade. Outras terão uma relação de reapropriação, de expressão e recriação, o que as dotará de uma singularidade. As diferentes mulheres, com diferentes percepções, vivem em uma mesma sociedade, que em tempos de mudanças, num movimento dialético, constrói e reconstrói a imagem de mulheres.

Ainda nas crônicas, Julia Lopes de Almeida retrata também a realidade dos conventos, local em que se confinavam as mocinhas que não encontravam um bom partido para o casamento. Mais uma vez, a imagem da mulher estava ligada intrinsecamente ao casamento. Nos fios dessa tessitura, é de conhecimento que as crônicas velhas e modernas mostravam que o convento nem sempre foi um local apenas de castidade. Nessa obra, é possível perceber que a autora faz uma crítica a tal espaço. O que se demonstra na crônica é que os conventos entraram em desuso e que as mulheres podem ser úteis e religiosas sem se afastar do convívio social. A religião deve estar presente nos espaços sociais e não fechada em conventos. Outra imagem de mulher passa a ser apresentada.

Destacamos, ainda, outros temas que chamaram a atenção no *Livro das donas e donzelas* (1906): o suicídio de uma senhora da classe social elevada por desgosto com empregados; o vestuário feminino; a arte de envelhecer; uma carta; e a água.

No *Livro das noivas*, manual destinado a orientar mulheres predestinadas ao casamento, analisado no quarto capítulo, a autora busca produzir modos de pensar, agir, sentir e ser da mulher na sociedade. A preocupação de Julia Lopes de Almeida esteve sempre voltada para a formação da boa esposa e mãe dedicada. Mas, antes de falar especificamente das atribuições da mulher casada, preocupa-se até mesmo

em orientar a moça sobre o dia do casamento. A autora eleva a figura da mulher como regeneradora da família e da sociedade e colaborou com a reforma urbana e higiene social pela qual passava a cidade do Rio de Janeiro, em fins do século XIX e início do XX. Chama a atenção nessa obra o fato de Julia Lopes de Almeida contar a história de um casal que fracassou no casamento, em que ambos estão infelizes. Julia Lopes fala de uma mulher que escolhe um homem inferior a ela em conhecimentos e comportamentos sociais para se sobrepor a ele. Na contramão disso, está também a afirmação de Virginia Woolf ([1929]) de que os homens escolhem mulheres inferiores para continuar o papel de opressor.

Ainda no quarto capítulo, buscamos os vestígios deixados pela autora sobre o lar e o casamento, bem como usos e costumes da época, procurando indícios de como foi tecida a imagem da mulher nesse espaço. Focamos na análise da obra intitulada *Livro das noivas* (1896), *lócus* que a autora encontrou para guardar suas memórias. Esse manual de orientações às noivas e às jovens esposas trata de todos os temas que envolvem a vida da mulher após o casamento, desde como pregar um botão até ajudar o marido a administrar nos momentos financeiramente difíceis.

Diante do tema da pesquisa e dos aspectos literários estudados nos capítulos anteriores, tecemos algumas considerações a respeito da imagem da mulher. Na tessitura da tese foi possível capturar o cenário em que a condição feminina surge e ressurge, delineando sua história no interior da sociedade.

As narrativas de Julia Lopes de Almeida forneceram elementos para captarmos as diversas imagens de mulher presentes na vida social do final do século XIX e início do século XX: a mulher dona de casa, a mulher burguesa, a mulher profissional, a mulher mãe e esposa dedicada, a mulher no convento. Enfim, não é possível caracterizar todas as mulheres daquele período de uma única maneira. Todas, de alguma forma, eram livres para desempenhar cada qual o seu papel e, ao mesmo tempo, presas em convenções sociais.

Não podemos afirmar que essas mulheres presentes nas obras sejam reflexo puro do contexto social, mas é possível afirmar que se trata de mulheres idealizadas pela autora a partir de suas experiências e vivências, na interação de suas subjetividades com as singularidades. Caracterizam-se também como uma representação do período, sem necessariamente uma vinculação direta com o mundo real.

Nosso olhar se voltou para o passado compenetrado nas imagens de outro tempo, suscitadas nas obras *A intrusa*, *Livro das donas e donzelas* e *Livro das noivas*, nas memórias de Julia Lopes de Almeida, as quais compreendemos que são individuais e coletivas.

De acordo com Novaes, “a memória tece lembranças assentadas na afetividade dos acontecimentos miúdos ou grandiosos, [...] que impuseram a observadores participantes que nestes acontecimentos se engajam” (NOVAES, 1998, p. 98).

As imagens rememoradas contribuíram para elucidar e interagir com as narrativas. Sontag compreende que cada foto, ilustração ou imagem corresponde a um momento privilegiado em que o pesquisador pode guardar e olhar outras vezes (SONTAG, 2004, p. 28). Compreendemos que a fotografia é memória, assim como os gêneros literários. Miriam Moreira Leite também relembra que a memória também se aproxima das características fotográficas e afirma que “a palavra revela melhor o conhecimento subjacente na memória que, todavia, é constituído por imagens fixas” (LEITE, 2001, p. 44).

Neste estudo foi possível relacionar as imagens com a literatura e a história por compreendermos que as obras de Julia Lopes de Almeida contam histórias de vidas e que estas histórias faziam parte de um contexto social, histórico e político em que, ao mesmo tempo em que influenciou a produção da imagem da mulher pela autora, a autora deixou seus rastros. Essas foram as confluências da imagem alinhavadas pela costura da literatura, da história e da memória.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *As minas de prata*. São Paulo: Piratininga, s/d.

ALMEIDA Julia Lopes de. *A intrusa*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

_____. *Livro das noivas*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1896.

_____. *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

ALMEIDA, Milton José. *Cinema arte da memória*. Campinas, SP: Autores Associados, 1999.

A MENSAGEIRA. Revista literária dedicada à mulher brasileira. São Paulo: edição Fac-Similar, Imprensa oficial do Estado S. A. IMESP, v. 1 e 2, 1987.

ARGAN, Giulio Carlo. A história da arte. In: _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARISTÓTELES. *Parva naturalia*. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AZEVEDO, Aluísio. *Memórias de um condenado*. 1882. E-book acesso em 20-02-2016 no site <https://books.google.com.br/books>.

AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. Brasília: Universidade de Brasília, 1963.

BADINTER, Elisabeth. *Um Amor conquistado: o mito do amor materno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de JulioCastañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Julia Lopes de Almeida e Maria Amália Vaz de Carvalho: vozes femininas? *Via Atlantica. Dossiê Literatura Feminina*, n. 2, p. 43-58, jul. 1999.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Eclea. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: T. A Queiroz, 1979.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

CANDIDO, Antônio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 14-20.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 2000.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Cartas a uma noiva*. 2. ed., Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1899. - *Im -*

pressões de História: Lisboa: Antonio Maria Pereira, 1910.

COSTRUBA, Deivid Aparecido. Julia Lopes de Almeida: uma intelectual na Belle Époque. *Anais eletrônicos da XXIV Semana de História*: "Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior", UNESP, Assis, SP, 2007.

D'INCÃO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 223-240.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. V. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

DIAS, Marcia Hilsdorf. A escola normal paulista na ótica dos conservadores: o jornal católico A Ordem. In: GONDRA, José. (Org.) *Dos arquivos à escrita da história: a educação brasileira entre o Império e a República*. Bragança Paulista, SP: EDUSP, 2002.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENGEL, Magali Gouveia. Julia Lopes de Almeida (1862-1934): uma mulher fora de seu tempo? *La manzana de la discordia*, ano 2, v. 1, n. 8, p. 25-32, dez. 2009.

FANINI, Michele Asmar. Julia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. *Estudos de Sociologia*. Araraquara, SP, v. 14, n. 27, p. 317-338, 2009.

FLORESTA, Nisia. *Opúsculo humanitário*. São Paulo: Cortez; INEP, 1989.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. *Lembrar, escrever e esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: sete reflexões sobre a distância*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HOLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LE GOFF, Jacques. (Org.) *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEITE, Amanda Maurício Pereira. *Fotografia, dobra e educação. Leitura: teoria e prática*, v. 33, n. 2. Campinas: ABL, 2015.

LEITE, Miriam Moreira.(org.) *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros*. São Paulo: Hucitec, 1984.

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

LOPES, Maria Angélica. O Crime da Galeria Crystal, em 1909: a Jornalista como Árbitro. *Travessia*, Florianópolis, n. 23, p. 167-176, 1991.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 443-481.

LUCA, Leonora de. O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, n. 12, p. 275-299, 1999.

MACHADO DE ASSIS. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de poussim em 1639. In:CHARTIER, Roger (Org.).*Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

MEDEIROS, Marcelo. Julia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem comportada? *Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Paraíba, 2012. Disponível em: <www.telunb.com.br/mulheresliteratura/anais/.../2012>. Acesso em: 20/05/2015.

MENDONÇA, Cátia Toledo. Júlia Lopes de Almeida: a busca da liberação feminina pela palavra. *Revista Letras*, n. 60, p. 275-296, jul./dez. 2003. Curitiba: Editora da UFPR, 2003.

MIYOSHI, Simone Cléa dos Santos; MIYOSHI, Alexander Gaiotto. Mulheres, livros e educação: a pintura de Almeida Junior e as fotografias de Rita de Paula Ybarra. *Trama Interdisciplinar*, v.2, n. 2, p. 112-130, 2011.

MOLIN, Beatriz, H. D. *O passado de véu e grinalda*: a poética do imaginário e memória das noivas de descendentes de italianos que povoaram o oeste e sudoeste do Paraná. In: Antonio Donizete da Cruz, Maria de Fátima Gonçalves Lima. (Org.) *Literatura e Poéticas do Imaginário*. Cascavel: Edunioeste, 2012, v.1, p.37-52.

MOREIRA, Nadilza M. de Barros. Júlia Lopes de Almeida: uma trajetória feminina/feminista nas crônicas da belle époque. In: XII SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA E DO III SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA – GÊNERO, IDENTIDADE E HIBRIDISMO CULTURAL, 2009, Ilhéus, BA. *Anais...* Ilhéus, BA: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2009. Disponível em:<<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/NADILZA%20M%20DE%20BARROS%20MOREIRA.pdf>>. Acesso em: 6 jul. 2016.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. Charles Baudelaire e a arte da memória. *ALEA*, v. 7, n. 1, p. 49-63, jan./jun. 2005.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara AunKhoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

NOVAIS, Fernando A; SEVCENKO, Nicolau. *História da Vida Privada no Brasil 3: República – da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ORICO, Osvaldo. Casar ou não casar? *Revista O Malho*. s/d. (Material adquirido direto do acervo da autora, doado para ABL, antes de ser catalogado pela instituição)

PANOFISKY, Erwin. *Iconografia e iconologia*: introdução ao estudo da arte da Renascença in Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1980.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Ficção Reunida*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

PILLA, Maria Cecília Barreto Amorim. Manuais de civilidade, modelos de civilização. *História em Revista* (UFPel), Pelotas, v. 9, n. 2, p. 105-134, dez. 2003.

SALOMONI, Rosane Saint-Denis. *A escritora/ os críticos/ a escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS/RS, 2005.

SANTOS, Josélia Rocha dos. *Variações sobre o mesmo tema: a relação mãe e filha no imaginário das escritoras Júlia Lopes de Almeida, Raquel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Livia Garcia-Roza*. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2011.

SILVA, Acir Dias da. Tessituras do tempo e a arte da memória. *Revista Travessias*, vol7, número 2, 18 edição/2013. www.unioeste.br/travessias, p. 24-38.

SILVA, Marcelo Medeiros da. *Palavra e poder: representações literárias*. In: XIV SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA E V SEMINÁRIO INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA. **Anais...** Universidade de Brasília, 2011. Publicado em 28 de janeiro de 2012.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória e dor*. Tradução de Tomaz Tadeu. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TABAK, Fani Miranda; GUIMARÃES, Alex dos Santos. Memórias de Marta: historiografia, gênero e literatura em Júlia Lopes de Almeida. *Revista Diadorim*, Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 9, p. 37-49, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>>. Acesso em: setembro/2014.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p.401-442.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VERÍSSIMO, José. *A educação nacional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

VIEIRA, Lellis. Os três maridos. *Revista Frou-Frou*. Número 12.1924.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 2001. p. 137-151.

XAVIER, Elódia. Apresentação da obra. In: ALMEIDA, Julia Lopes de. ***A intrusa***. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, [1929].

YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução de Flávia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.