UCLA
Mester

Title

Primeira-Dama Tropical : A cidade e o corpo feminino na ficçao de Júlia Lopes de Almeida

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/1z32x3tt

Journal

Mester, 35(1)

Author

Eisenhart, Vanina

Publication Date

2006

DOI

10.5070/M3351014642

Copyright Information

Copyright 2006 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Primeira-Dama Tropical: A cidade e o corpo feminino na ficção de Júlia Lopes de Almeida

Vanina Eisenhart
University of California, Los Angeles

A instauração da República no Brasil na segunda metade do século XIX proporcionou uma abertura de mercados que consolidou as bases para a formação de uma classe burguesa. Através da riqueza trazida por esta abertura de capitais, o fenômeno urbano se materializa através da cidade moderna que, por sua vez, produz a figura do burguês e do flâneur. Dentro deste contexto urbano, Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida, mais conhecida por Júlia Lopes de Almeida (1862–1934), publica *A viúva Simões* (1897) e *A falência* (1901), dois romances que, além de oferecerem um panorama urbano, mostram os diferentes papéis da mulher neste período de conturbações e transformações, tanto políticas quanto sociais. Considerada por muitos críticos como uma das primeiras feministas do país,[1] Júlia Lopes de Almeida deixa um vasto legado literário e jornalístico, ainda a ser explorado, que tem por enfoque principal a temática da educação feminina e a importante função da maternidade. Porém, uma leitura mais atenta demonstra uma autora voltada para outras temáticas, como a urbe e o corpo feminino. Estes temas foram pouco discutidos nos estudos da sua obra até o presente momento. Aliás, por muito tempo a autora foi pouco explorada pela crítica literária brasileira por ter sido catalogada como autora de "epopéias domésticas" destinadas à uma leitura feminina.[2]

Os primeiros comentários críticos enfocavam-se em elogiar e exaltar a qualidade artística da autora. Poucos comentários eram mais específicos, e quando eram, destacavam temas como a educação, o papel da mulher dentro da sociedade, e a maternidade.[3] Isto se deve aos artigos publicados pela autora em revistas, como *A Mensageira*, e também ao sucesso de seus livros, *Livro das noivas* (1896), *Livro das damas e donzelas* (1906), e do ensaio *Maternidade* (1925). Estes

livros foram, na época, verdadeiros guias de orientação para a futura esposa e mãe dentro do microcosmo familiar.[4] O cronista carioca Paulo Barreto (1881–1921), conhecido pelo pseudônimo de João do Rio, exalta a vocação da autora como mãe exemplar, e criadora de livros sobre o amor multiforme, tema que, sem dúvida, foi uma fonte inesgotável em sua produção literária (Rio 34). Apesar destes temas estarem presentes nos dois livros a serem analisados no presente ensaio, não são os únicos aspectos importantes nestas obras. Portanto, o objetivo deste ensaio é ampliar o estudo das temáticas da autora, explorando os discursos da cidade e do corpo encontrados em *A viúva Simões* e *A falência*.

Com a publicação de *A falência*, o influente historiador e crítico José Veríssimo (1857–1916) consagra Almeida no mesmo patamar de Guy de Maupassant, Machado de Assis, Aluísio Azevedo, e Coelho Neto, outro escritor pré-modernista e contemporâneo de Almeida,[5] devido ao fato da obra apresentar aspectos que exploram o contexto social da época.[6] Esta observação de Veríssimo foi fundamental, pois além de se diferenciar da grande maioria da crítica, também foi capaz de detectar a profundidade da obra de Almeida. Podemos observar que nas décadas de 30, 40 e 50, críticos consagrados como Lúcia Miguel Pereira voltam a exaltar a autora dentro da mesma linha institucionalizada do início do século XX. Por exemplo, em 1957, Lúcia Miguel Pereira publica o seguinte comentário:

> Júlia Lopes de Almeida, na verdade, é a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu com os críticos e com o público. (Pereira 270)

Somente nos últimos dez anos, através da re-impressão de alguns de seus romances que se encontravam esgotados, os críticos literários tiveram a oportunidade de re-avaliar a obra de Júlia Lopes de Almeida. Este material vem suscitando um novo interesse e gerando uma série de debates onde outros aspectos temáticos de sua obra vêm sendo explorados através de grupos acadêmicos, como é o caso do grupo brasileiro *Mulher e Literatura* vinculado à ANPOLL – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística. Há também, outras críticas em instituições norte-americanas, como

Peggy Sharpe e Darlene J. Sadlier, que vêm resgatando e apresentando novas perspectivas nos debates sobre a obra de Almeida (Sadlier 22). Estudos como estes suscitaram os dois temas do presente trabalho.

Pertencente à classe burguesa, Almeida transitou entre o universo intelectual do final do século XIX e início do século XX, período conhecido como a Belle Époque, que no Brasil se caracteriza pela influência de estéticas européias (principalmente francesas). Desta forma, Almeida torna-se uma verdadeira "primeira-dama" dos trópicos, por incorporar estas estéticas dentro de sua obra.[7] Mas ao contrário da maioria da elite literária da época, Almeida foi, como seus contemporâneos Lima Barreto e Euclides da Cunha, um dos poucos escritores a retratar não só a classe burguesa mas também os pobres e marginalizados, e inclusive mulheres de diferentes estratos sociais. As duas obras aqui analisadas apresentam conflitos sociais revelados através da cidade e do corpo feminino, dentro de uma estética pré-modernista. Esta estética se caracteriza por influências do naturalismo, do realismo burguês e, em certo grau, de um romantismo ao estilo de José de Alencar. Portanto, a escritura de Almeida é um produto das incoerências e influências sociais, científicas, econômicas e políticas de sua época, como analisarei a seguir.

A descrição dos vários espaços urbanos dentro da obra de Júlia Lopes de Almeida é apresentada através do olhar flâneur dos seus personagens. Este olhar muitas vezes revela uma influência naturalista. Segundo Jeffrey Needell, as obras de Júlia Lopes de Almeida, sugerem um naturalismo decorrente das escolas literárias francesas que foram muito influentes entre os intelectuais cariocas da época (Needell 213). A circulação de idéias e correntes européias entre a elite carioca vinha ocorrendo desde os tempos da colonização. Na época da República, esta circulação torna-se ainda mais constante culminando com as teorias positivistas e darwinistas que propiciaram a Revolução Sanitária e Industrial da Belle Époque brasileira (Sevcenko 81). Em uma entrevista dada a João do Rio por volta de 1910, Júlia Lopes de Almeida revela ter sido influenciada por Zola, Flaubert e Maupassant. *A falência* apresenta vários trechos no estilo naturalista,[8] onde o subúrbio apresenta, "Uma pobreza avarenta," que formiga entre "ratazanas e aguas servidas" (104). A realidade é transplantada sensorialmente para a ficção, caracterizando o meio social, onde a cidade reproduz todas as sensações e emoções humanas constituindo um personagem próprio, como analisaremos no decorrer

deste trabalho. O naturalismo se revela, também, na representação racial dos personagens. Contudo, a autora utiliza-se das diferenças raciais para enfatizar a construção de gênero.

Portanto, a raça é utilizada como um elemento que determina o comportamento moral de alguns personagens, mas como ressalta Darlene Sadlier, o naturalismo de Almeida não inclui o determinismo biológico para explicar a diferença sexual feminina (2). Almeida rejeita implicitamente estas diferenças biológicas, e enfoca a construção social do gênero ao desenvolver seus personagens femininos burgueses. Para ilustrar esta característica importante do estilo de Almeida, podemos ver um exemplo na descrição da viúva Ernestina: "O seu temperamento, aparentemente frio, dava-lhe por vezes, momentaneamente, um ar de rija autoridade, muito em contradição com o seu tipo moreno, de brasileira" (*A viúva Simões* 37). Desta maneira, uma análise exclusivamente naturalista da obra de Júlia Lopes de Almeida seria incompleta, pois é necessário entender todas as correntes em conjunto que influenciaram a autora ao todo, incluindo as influências do movimento crítico conhecido como a "Escola do Recife."[9]

Para Roberto Ventura, o naturalismo no Brasil sofre de uma migração profunda, onde a recepção de modelos europeus se ajusta às condições brasileiras obtendo uma "interpretação da natureza tropical e das raças e culturas brasileiras" (12). Outra característica dos estilos europeus adaptados no Brasil é a incorporação de elementos eróticos dentro da narrativa, que segundo alguns críticos, teria sido provocada pelo clima tropical, constituindo o meio ambiente e a mistura étnica as fontes para o surgimento de um estilo literário nacional próprio. A própria viúva Ernestina é um exemplo. Ao começo é descrita pelo seu temperamento frio, e mais tarde aparece em bailes e saraus exibindo seus dotes físicos com muito erotismo. Uma análise de Antonio Candido acrescenta que a existência do erótico e sensual se deve em função das diferentes condições no meio intelectual brasileiro daquele tempo, onde o meio e a raça eram conceitos que correspondiam aos problemas reais e às obsessões profundas, em virtude das teorias científicas do momento, tão questionáveis na perspectiva atual (152). Roberto Ventura denomina "obnubilação" o ajuste de estilos estéticos ao meio local e ainda: "O estilo individual de um escritor ou obra se formaria desse encontro entre o estilo nacional e as formas de expressão de uma escola ou grupo" (37), o que no caso de Júlia Lopes de Almeida é detectado na representação do caráter de certos

personagens. Ademais desta adaptação de estilos, convém aqui adicionar ainda o dilema da escritora feminista.

Maria Angélica Lopes define a ideologia de Almeida como sendo um "feminismo patriarcal," onde o chefe da família é o homem e a mulher deve se conservar nos bastidores (Lopes 45–57). Discordo desta idéia dos "bastidores," pois o mundo privado representado pela "casa," que seria considerado o bastidor, é na realidade o próprio palco onde são tomadas as principais decisões, e é comandado pelo mundo feminino. A autora revela personagens capazes de tomar iniciativas e ações próprias, como no caso de Catharina, a irmã do Capitão Rino que afirma: "Nós não nos escondemos atraz do homem que procura defender-nos. Este é que é o nosso caracter" (sic) (*A falência* 150).

Em "The Madwoman in the Attic" Sandra Gilbert e Susan Gubar utilizam a teoria da "ansiedade de influência" de Harold Bloom para interpretar o problema específico da criação literária feminina. Para Gilbert e Gubar a "ansiedade de influência" corresponde, no caso feminino, a uma "ansiedade de autoria" já que as escritoras enfrentam modelos literários e cânones masculinos, criando uma tensão criativa que difere da ansiedade dos escritores (Gilbert 49). Estes modelos literários pré-concebidos por escritores masculinos apresentam estereótipos femininos mitológicos, difíceis de serem combatidos. Surge, então, no século XIX uma maneira subversiva de escrever como observa outra crítica literária, Joan Torres-Pou, na qual escritoras fingem adotar modelos do cânone, essencialmente masculino neste período histórico, para lançarem o seu lado criativo, adotando inclusive subterfúgios, como um tom de modéstia para não serem consideradas uma "ameaça." Também escolhem gêneros que tradicionalmente eram considerados de segunda categoria, como a poesia amorosa, a novela e o conto, evitando gêneros mais tradicionais e "sérios" (Torres-Pou 2–73). Eis o estilo de Júlia Lopes de Almeida, que, utilizando os modelos convencionais masculinos, apresenta uma ficção feminina que reúne os movimentos literários e ideologias sociais e científicas de sua época adaptando-as a um feminismo que não é confrontante com os padrões vigentes, mas também certamente não se enquadra nos "bastidores" do patriarcado brasileiro.

A época em que as obras *A viúva Simões* e *A falência* foram escritas e publicadas abrange precisamente uma década de transformações e turbulências no âmbito social, político e econômico, o qual culmina

com a passagem do século XX, uma fase de expansão, relativo progresso e acumulação de riqueza. Porém, como esclarecem Sidney Sérgio F. Solis e Marcus V. T. Ribeiro, esta transição não foi capaz de gerar um processo político e econômico que incluísse os trabalhadores, e inclusive gerou uma miséria absoluta (46). À primeira vista, pergunta-se porque existe uma ausência de quaisquer referências ou passagens que retratem as insurgências políticas ou conflitos nos dois romances. Uma análise mais minuciosa revela a sutileza com que a autora apresenta estes conflitos sociais e culturais ao estabelecer um paralelo entre o mundo público, representado pela cidade e o seu ritmo frenético, decorrente do capital gerado pelo comércio local; e o mundo privado, representado pela vida privada de seus habitantes e, em particular, a vida doméstica e os costumes femininos do século XIX. Este paralelo, que analiso a seguir, enfatiza a construção social do gênero na obra de Almeida.[10]

O mundo público de Júlia Lopes de Almeida nos traz a cidade não como pano de fundo mas como um verdadeiro personagem que "cheira," "sua" e "pulsa" como a autora retrata a cidade nos dois romances. Já no início de *A Falência*, o leitor recebe o impacto sensorial desta cidade: "O Rio de Janeiro ardia sob o sol de dezembro, [. . .] bafejando um ar de fornalha na atmosphera. [. . .] a rua de S. Bento, [. . .] cheirava a café crú. Era a hora de trabalho" (sic) (5). Em *A viúva Simões*, a cidade reproduz todas as sensações e emoções humanas constituindo um personagem próprio, onde o Rio de Janeiro "arfa" e sente a "dor da luta pela vida," onde se encontram expostos "a felicidade, o luxo, a miséria, o dinheiro, o gozo, a raiva, o esplendor, a fé, a mentira, a paz e a desordem" (110–11).

O mundo público que se define pela cidade do Rio de Janeiro é essencialmente masculino, representado pelo trabalho, lucro, e competição, constituindo-se um microcosmo do sistema capitalista. Este microcosmo urbano é produto de uma burguesia preocupada em definir um novo estilo de vida, e para isto a cidade deve passar por uma transformação estrutural e urbanística para, segundo José Luis Romero, expressar os signos de riqueza (285). Dentro dos signos de riqueza presentes nos romances de Júlia Lopes de Almeida encontramos o burguês, e o trabalho mercantil que lhe gera a riqueza. No romance *A falência*, o comerciante português Francisco Theodoro luta muito para conseguir um padrão econômico elevado que lhe proporcione a oportunidade de disfrutar juntamente com sua família de

todas as comodidades materiais. Torna-se assim o exemplo da classe burguesa ascendente, dentro de um sistema hierárquico, que conseguiu uma mobilidade social flexível.[11]

Esta mobilidade social captada pela autora, e que constitui um elemento essencial dentro do sistema capitalista, somente é possível a partir do desenvolvimento desta nova burguesia no final do século XIX que proporciona, "nuevas perspectivas ocupacionales" (Romero 259) para comerciantes, artesãos, operários, e empregados dedicados ao seu trabalho para abrirem novos espaços dentro da intrincada rede social. Nas duas obras, Almeida se utiliza da figura do flâneur para detectar estes signos.

Fruto de uma sociedade em transformação e observador do mundo moderno, o flâneur, ou também chamado de dandy, penetra os espaços urbanos e capta as mudanças que revelam elementos da sociedade moderna junto com elementos que justificam seu "atraso." Consagrado pela literatura inglesa e francesa do século XIX, a figura do flâneur se personifica em Rosas e Luciano de *A viúva Simões*, e no doutor Gervasio e capitão Rino de *A falência*. Estes personagens são capazes de cruzar todos os espaços sociais, freqüentando desde os salões burgueses até o submundo dos subúrbios. Luciano, por exemplo, "prestava atenção às mínimas coisas, querendo em vão comparar o aspecto dessa rua de então, com o do tempo em que aí tinha morado, havia largos anos!...A diferença estaria na sua maneira de olhar?" (*A viúva Simões* 68) enquanto o capitão Rino observa, "marinheiros, soldados, vadios e trabalhadores braçaes, negros ou portugueses, uma população de homens apressados" (sic) (*A falência* 229). O personagem Rosas, "conhecia meio mundo" (*A viúva Simões* 68), pois freqüentava todos os níveis sociais cariocas. O doutor Gervasio detecta e observa os contrastes entre o submundo e o mundo burguês: "a atmosphera alli era mais fria, de uma humidade penetrante, cheirando a velhice e a hortaliças esmagadas. Mal concebia que se pudesse dormir e amar naquelle canto sinistro da cidade, mais propicio ás minhocas do que á natureza humana" (sic) (*A falência* 102). Ou seja, "flanar" pela cidade é sentir a mudança que os espaços oferecem de acordo com as categorias sociais de seus habitantes. É através do olhar destes personagens, que o leitor vai identificando os espaços, a conduta social, os costumes e os habitantes desta urbe em transição. Cabe ressaltar que o personagem flâneur de Almeida é masculino, pois pelos padrões vigentes, é ele que tem o direito de cruzar diferentes universos na esfera pública.

Portanto, dentro do padrão moral vigente, definir a rua como universo masculino é enfatizar a idéia de que é na rua que o homem caminha, atravessa, explora, trabalha, sendo que uma mulher pertencente a certo nível social não deve ser vista circulando por estas ruas: "A não serem as africanas do café e uma ou outra italiana que se atrevia a sahir de alguma fabrica de saccos com duzias d'elles á cabeça, nenhuma outra mulher pisava aquellas pedras, só afeitas ao peso bruto" (sic) (*A falência* 7–8). O trabalho é uma atividade considerada masculina: "Trabalhar! Trabalhar é com para os homens, de pelle enrudecida e alma feita de coragem" (sic) (*A falência* 34). Através destas duas citações, podemos ver como a autora enfatiza os códigos de conduta existentes no Rio de Janeiro do século XIX, onde a presença de mulheres em ambientes públicos masculinos somente se justifica ao tratar-se de mulheres de cor, ou estrangeiras, e pertencerem às camadas marginalizadas. A estratégia de Almeida é exemplificar a limitação social feminina, estratificando socialmente o gênero feminino dentro do universo masculino vigente. Associando o trabalho com o universo masculino, Almeida enfatiza as poucas opções encontradas por mulheres pertencentes à classe burguesa para prover o seu sustento, como no caso do personagem Camila.

Os signos de riqueza e pobreza também apresentam seus espaços delimitados, e estão contrastados nas descrições feitas a partir do momento em que os personagens, que personificam o flâneur, intercruzam os espaços urbanos. Estes personagens observam a transformação das zonas nobres da cidade, como por exemplo, "Todo o bairro do Catete, com as suas ruas elegantes, parecia imerso numa grande paz. A esguia chaminé da City Improvements não sujava o ar com o seu fumo, denegrigo e infecto" (*A viúva Simões* 40); mas à medida em que os personagens saem dos limites burgueses, e passam a freqüentar zonas menos nobres, a paisagem já se modifica, apresentando "casas apertadas," onde o ar puro é substituído pelo cheiro de "fruta apodrecida" (*A viúva Simões* 67–68). Isto é uma alegoria referente à sujeira encontrada nas ruas destes bairros pobres. Portanto, as ruas podem oferecer uma sensação de elegância e paz para certos habitantes de um determinado bairro, como também, desarmonia, falta de espaço e mau cheiro para habitantes dos bairros menos favorecidos economicamente.

Este mundo de contrastes também se encontra nas crônicas de Luiz Edmundo (1878–1961), um dos cronistas cariocas mais

populares da época, que comprova e retrata a cidade como um mundo caótico, de contrastes e transições, com a existência de ruas estreitas e sujas ao lado de ruas nobres: "Nesse trecho, com pouco mais de cem metros de extensão, é que palpita a vida elegante da cidade, trânsito obrigatório dos que chegam dos arrabaldes à parte central da cidade" (Edmundo 9). Da mesma maneira, Almeida descreve o espaço de suas narrativas, utilizando-se de um realismo objetivo para delimitar os espaços sociais. Segundo Rachel Soihet, é somente no centro da cidade que existe uma porosidade entre as camadas sociais e a existência de um espaço eclético, onde as relações sociais entre pobres e ricos se estreitam devido aos fatores econômicos, criando um verdadeiro espaço caótico (39). O armazém do personagem Francisco Theodoro tem o centro como localização estratégica para inclusive "espiar" os seus competidores. Eis como o universo relatado por Júlia Lopes de Almeida tem como fonte de inspiração a verdadeira cidade que palpitava naquela época. Do mesmo modo, a autora registra o que acontece nos bastidores deste mundo fervilhante ao revelar o mundo feminino que domina a esfera privada.

Assim como o mundo público, representado pela cidade e suas ruas, caracteriza-se por ser um espaço masculino, o mundo privado é o reduto feminino por excelência. O mundo privado, como define George Duby, forma uma zona de imunidade onde as defesas encontram-se diluídas e o doméstico convida à familiaridade de um lugar seguro que não se expõe ao confronto diário da luta pela sobrevivência, como ocorre no mundo público (10). O mundo privado em *A viúva Simões* representa, inicialmente, um mundo recluso, onde Ernestina Simões, consciente da sua condição social de viúva, raramente sai às ruas, dedicando-se exclusivamente às tarefas domésticas. Por outro lado, a autora enfatiza já no primeiro capítulo que a casa da viúva corresponde a um microcosmo do Rio de Janeiro devido à mistura de raças e classes que ali trabalham e vivem: "a Benedita, cozinheira preta, ex-escrava da família: o Augusto, copeiro francês habituado a servir só gente de luxo; a lavadeira Ana, alemã de rosto largo e olhos deslavados; o jardineiro João, português [. . .] e uma mulatinha de quinze anos, cria da casa, a Simplícia" (35). Deste modo, é neste mundo privado, que apresenta todos os elementos do mundo público, onde se desenrolam dramas pessoais decorrentes dos conflitos sociais da época. A medida que estes conflitos vão se desenvolvendo, o mundo privado se intercala com o mundo público, e, por exemplo, Ernestina, depois de assumir sua paixão pelo antigo

namorado Luciano, começa a freqüentar todos os espaços públicos destinados à sua classe com o intuito de conquistá-lo: "pensava em toilettes de teatro, de baile, de recepção, de passeio" (8). Assim, Ernestina passa a intercruzar-se entre o mundo público e privado.

O palacete onde mora a família do comerciante Francisco Theodoro apresenta todos os signos de opulência: "era um dos mais lindos do Botafogo" (*A falência* 39) em contraste com a casa das tias Rodrigues, descrita como um casarão praticamente em ruínas. Desta forma, a autora enfatiza a difícil condição das mulheres que vivem sozinhas. Neste caso, as tias Rodrigues são duas irmãs idosas, uma solteira e a outra viúva, ambas pertencentes originalmente a uma classe social mais elevada, mas lutam para manter um status social e ao mesmo tempo não trabalhar, porque o trabalho representaria denegrir sua imagem perante a sociedade local.

Desta maneira, o mundo privado também encontra-se delimitado pelas imposições sociais, morais e econômicas do mundo público. A cidade cria zonas de mapeamento, que confinam e dividem as classes sociais economicamente, mas dentro de cada espaço privado encontra-se um mundo regido por mulheres. Em sua análise sobre os personagens femininos de Machado de Assis e perfeitamente aplicável nos de Almeida, Ingrid Stein comenta que a casa é o espaço onde a mulher burguesa torna-se uma "administradora do lar," ocupando-se com todos os tipos de atividades, desde a educação dos filhos à gerência dos afazeres domésticos, bem como organização de eventos sociais (23). Portanto, esta mulher burguesa, esposa e mãe é, além de guardiã do lar, uma espécie de anfitriã dos bons costumes e conduta social, oscilando permanentemente entre este papel privado e público, como no caso das personagens de Almeida. Assim, o caráter fragmentário do cotidiano dá a impressão de estar fora dos acontecimentos históricos, mas ao contrário, a "vida cotidiana está no centro" determinando toda a trama (Massi 129–130). Por exemplo, Francisco Theodoro se suicida dentro de sua casa no final de *A falência* por não ter condições de proporcionar à sua família uma estrutura econômica à altura de sua condição social. Elas conseguem sobreviver a esta adversidade somente através da união e força das mulheres da casa. Sendo assim, Almeida demonstra que este mundo privado, representado pelas mulheres, é capaz de sobrepôr-se às adversidades do mundo público. Esta constante negociação é feita, muitas vezes, com a principal arma que a mulher do século XIX dispõe: seu corpo.

Assim como os objetos têm por finalidade sedução do consumo, a mulher tem o poder da sedução sexual. Não só detentora do poder de sedução sobre o homem, ela se torna o próprio objeto desta sedução através da representação do seu corpo. Almeida apresenta a percepção masculina sobre esta sedução erótica da mulher, que pode acabar por transformá-la em "mulher objeto," como por exemplo, na declaração do personagem Rosas: "Nós damos às nossas esposas o luxo que podemos, mas não as associamos aos nossos empreendimentos, não as fazemos entrar em nosso espírito. Compreende você? São objetos de luxo e de comodidade" (*A viúva Simões* 73). No caso de *A falência*, Francisco Theodoro, um negociante em plena ascensão social, casa-se com Camila, uma moça proveniente de uma família pobre, exclusivamente pela sua beleza. Para consegui-la, é obrigado a dar um grande dote à família de Camila. Como observa Magali Mendes de Menezes, as mulheres do século XIX aprendem a negociar o seu corpo em relação ao elemento masculino como uma espécie de "olhar do outro" (15). Isto ocorre em todos os níveis sociais e também psicológicos, como um meio de sobrevivência.

Este "olhar do outro" cria um imaginário e idealiza o corpo feminino onde a mulher se confronta consigo mesma como uma imagem refletida no espelho. Desta maneira, a mulher encontra-se presa dentro do espelho pelo ideal imposto pela sociedade patriarcal (Torres-Pou 166). A imagem feminina refletida no espelho aparece literalmente em *A viúva Simões*, no momento em que Ernestina, ao observar-se diante do espelho, reconhece ser dotada de atributos físicos fundamentais e capazes de conquistar o sexo masculino:

> Sentou-se em frente ao espelho e ensaiou penteados novos, pacientemente, a ver se algum lhe ficaria melhor que o habitual [. . .]. A viúva curvou-se, observou de perto os dentes, perfumou-se muito, sorrindo para o espelho, achando bonito o seu rosto oval, onde as pestanas faziam sombra. (80)

A imagem de Ernestina refletida no espelho deseja uma beleza voltada para a sedução. O mesmo acontece com a personagem Camila em *A falência*: "À noite [. . .], Milla despia-se em frente do seu psyqué, namorando a propria imagem, milagre da juventude, sentindo em um fremito a delicia de bem merecer um grande amor" (329). Aqui,

explicitamente, a autora confronta a personagem com sua imagem que é um "milagre da juventude" e portanto merecedor de um "grande amor." A motivação desta sedução é diretamente ligada ao papel da mulher na sociedade, e por isso, a atenção dedicada ao corpo é tão importante.

O corpo que seduz no século XIX é, segundo Mary Del Priore em seu livro *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*, um corpo-ampulheta, uma verdadeira construção trabalhada por espartilhos e anquinhas capazes de comprimir ventres e costas, projetando seios e nádegas. A mão era coberta por luvas, os cabelos, com véus e chapéus, os pés com sapatos finos, o corpo, submerso por toneladas de tecidos, só se revelava por ocasião de bailes. Nestas ocasiões sociais, a mulher burguesa, deliberadamente, mostrava pescoços e ombros, revelados através dos decotes. A roupa teve um papel fundamental, pois regulou o código social e proporcionou a distinção de hierarquias. As mulheres burguesas se destacavam pela qualidade dos tecidos que vestiam em uma tentativa de distinguir-se das mulheres de estratos sociais mais baixos e de suas escravas.

Seguindo este padrão de beleza para a mulher burguesa, Júlia Lopes de Almeida descreve seus personagens dentro de um âmbito erótico, onde seduzem e provocam os desejos mais ardentes nos homens através do "Moreno quente da sua pele rosada" que desperta no coração masculino, "não o amor puro e casto que o homem deve dedicar à companheira eternal, mas o fogo sensual de uma paixão violenta e transitória" (*A viúva Simões* 18). Outro exemplo é o caso da personagem Camila de *A falência*, cujo corpo é descrito pelo seu aroma sensual, e é associado a uma "fructa polpuda e delicada" (sic) (398), o qual é evidencia do caráter erótico da mulher. É importante observar que a autora enfatiza a distinção entre o amor carnal e o amor casto e platônico: "Se Ernestina era para ele a mulher de fogo que lhe queimava a carne, a filha era a mulher da luz benéfica que lhe iluminava o futuro, e ele amava a ambas, a uma com os sentidos, a outra com o coração" (*A viúva Simões* 161).

A vida privada e o cotidiano dos afazeres domésticos não são espaços para sedução. É no contato com a vida pública que o jogo sedutor acontece. É no baile, no sarau, no teatro que a mulher se veste provocativamente, mostrando partes do seu corpo que permanecem cobertas na vida diária. A moda do século XIX desempenha um

papel fundamental na arte da sedução, pois segundo Gilda de Mello e Souza, acentua as características sexuais, aumentando quadris com muitas anáguas, ou ainda, contraindo a cintura com espartilhos. O ritmo erótico consiste em chamar atenção, sucessivamente, para cada parte do corpo, mantendo o instinto sexual sempre aceso (Mello e Souza 92).

Outro elemento integrante do jogo de sedução, e explorado por Almeida, é a representação da moça solteira como casta e pura, tendo por objetivo atrair pretendentes. Para alcançar este objetivo, o vestido de baile da moça era, via de regra, mais recatado. Já a mulher casada tinha uma permissão implícita de exibir-se, pois como a própria autora ressaltou no comentário do personagem de Rosas, a mulher burguesa, nestas ocasiões, não deixava de ser uma "mulher-objeto" que representava o status social do marido. É através deste status, conseguido pelo matrimônio, que a mulher casada tinha o direito de exibir certas partes do seu corpo. Aqui podemos detectar a ironia utilizada pela autora, ao inverter estes papéis sociais pré-estabelecidos, pois por ocasião do baile masqué em *A viúva Simões*, os papéis encontram-se invertidos. Ernestina, viúva e mãe, tem o desejo de ir ao baile com um traje "decotado," "farfalhante," "claro" abstendo-se da escolha por causa do comentário alheio que poderia causar este comportamento, pelo fato de ser uma viúva. Porém, sua filha Sara estava vestida como "uma verdadeira boêmia de opereta com pandeiro, cabelo solto, braços nus, saia redonda tilintante de moedas" (146). O papel da viúva por si só já constituía um potencial de ameaça social. Ernestina representa esta ameaça quando começa o seu jogo sedutor para conquistar Luciano. Em *A falência*, a personagem Camila "reclamara da modista um vestido com bordaduras luminosas, flores e azas espalmadas sobre *tules*, que dessem ao seu corpo o fulgor de um astro" (264). Este jogo de sedução e contrastes entre a severidade do traje de dia e o provocante traje da noite possibilitou o cultivo do eroticismo permitido dentro dos padrões morais, e segundo Mello e Souza, foi "um dos mais poderosos elementos de equilíbrio da sociedade daquele tempo" (93). Afinal das contas, o jogo de sedução tinha por objetivo a consagração do matrimônio e a manutenção de um status social proporcionado por esta instituição.

Com o casamento, a mulher adquire um status econômico e social, além de certo prestígio, por não pertencer à categoria de mulher solteira (Mello e Souza 90). No século XIX, ascensão social, status

econômico e social dentro de uma sociedade patriarcal eram somente obtidos através da instituição do matrimônio que representava para a mulher burguesa a única alternativa, além da vida religiosa. O trabalho, como vimos, era reservado ao homem. As mulheres que trabalhavam pertenciam aos estratos sociais mais baixos.

O corpo feminino na obra de Júlia Lopes de Almeida apresenta uma representação social muito marcante, pois revela uma descrição totalmente distinta para cada classe social. A mulher burguesa é descrita como possuidora de atributos corporais atrativos como "peito farto," "pescoço alvo e redondo," ou ainda "pulsos delicados," atributos que descrevem uma mulher que não se encontra deformada pelo trabalho árduo. Ao contrário, a mulher trabalhadora, marginalizada pela raça ou cor é descrita de outra forma:

> E tudo d'ella repuganava a Ruth: a estupidez, a humildade, a côr, a fórma, o cheiro; mas percebera que tambem alli havia uma alma e soffrimento, e então, com lagrimas nos olhos, perguntava a Deus, ao grande Pae misericordioso, porque a criara, a ella, tão branca e tão bonita, e fizera como o mesmo sopro aquella carne de trevas, aquelle corpo feio da Sancha immunda? (sic) (*A falência* 290)

Estes exemplos demonstram como Almeida enfatiza a diferença entre a representação do corpo feminino burguês e o das classes baixas. Portanto, o discurso sobre a representação do corpo feminino durante o período da Belle Époque é, para Almeida, uma construção social. A estratégia da autora é proporcionar várias representações femininas de acordo com a sua estratificação social e econômica.

Esta análise de *A viúva Simões* e *A falência* teve por objetivo ampliar a percepção sobre o legado literário de Júlia Lopes de Almeida, que por muito tempo estava limitado às temáticas da educação e maternidade. Através destas duas obras, podemos perceber uma autora determinada a retratar a condição feminina durante a Belle Époque brasileira. A análise das duas temáticas discutidas neste ensaio, a cidade e o corpo feminino, demonstra de que forma a autora retrata esta condição feminina: através de uma dicotomia representada pelo mundo público, como elemento masculino, e pelo privado, como elemento feminino. O burguês, o flâneur, os objetos de desejo, o ritmo febril do trabalho e da cidade, compõem este universo masculino, com

o objetivo de confrontar e definir o universo feminino, representado pela esfera privada.

Este mundo privado, que em primeiro plano parece constituir o bastidor da ação principal, é na realidade o palco onde se desenvolvem as principais questões, e onde Almeida apresenta, de maneira sutil, uma abordagem feminista sobre o papel das mulheres diante de uma sociedade extremamente patriarcal. Através das diferentes personagens femininas que representam as várias camadas sociais, Almeida vai compondo um retrato de época, e revelando verdadeiras estratégias de sobrevivência femininas. Assim, o corpo, a moda, e a arte da sedução para a mulher burguesa tornam-se vitais para garantir um status social. Almeida proporciona aos leitores diferentes representações sociais do corpo feminino, não se restringindo somente à mulher burguesa.

Isto nos leva a outro ponto importante abordado nesta análise: o estilo de Almeida. A autora é o resultado das incoerências e influências sociais, científicas, econômicas e políticas de sua época. Apesar de adotar, até certo ponto, características dos movimentos literários e estéticos em voga na sua época, Almeida rejeita implicitamente o determinismo social, e se enfoca na construção social do gênero ao desenvolver seus personagens femininos.

Desta maneira, o estilo de Júlia Lopes de Almeida apresenta uma ficção feminina que reúne algumas características dos movimentos literários e ideologias sociais e científicas de sua época, porém adaptando-as com um feminismo que não confronta as normas vigentes, mas revela-se sutilmente em uma segunda leitura. Eis porque a obra de Júlia Lopes de Almeida revela uma autora produto da soma dos movimentos vigentes à sua época e que apresenta temáticas que revelam mais profundamente as tensões entre o mundo público e privado, fornecendo um amplo panorama da situação feminina do fin de- siècle carioca.

Notas

1. Júlia Lopes de Almeida é considerada uma escritora feminista pela publicação de seus artigos em vários periódicos, entre eles, o jornal *O Paiz*, e a revista *A Mensageira*, onde escreveu sobre os mais variados assuntos, como a defesa da cidade, o divórcio, e a educação da mulher. Para mais informação

veja Telles. A autora também participou nas primeiras organizações feministas no Brasil segundo Bárbara Heller.

2. Ver o comentário em Moreira.

3. Ver João do Rio e Brito Broca.

4. Peggy Sharpe publicou um interessante artigo a respeito do ensaio "Maternidade." Veja "Maternidade: uma visão política de Júlia Lopes de Almeida."

5. Segundo Alfredo Bosi, Coelho Neto (1864–1934) apresenta um realismo burguês que difere do realismo alencariano, pois incorpora o Naturalismo, propondo fórmulas descritivas e narrativas até o advento do Modernismo. Os elementos naturalistas incorporam sua estética literária, como por exemplo, o determinismo biológico de certas personagens, através de elaboradas fichas clínicas que traçam aspectos mórbidos da psique capaz de gerar a loucura e amores incestuosos (Bosi 200–201).

6. Ver comentário em *One Hundred Years After Tomorrow* e no trabalho publicado por Nadilza Martins de Barros Moreira.

7. Esta denominação "primeira-dama tropical" aparece no ensaio de abertura da edição de 1999 de *A viúva Simões*, editada pela EDUNISC – Editora da Universidade de Santa Catarina, e de autoria de Peggy Sharpe.

8. Sobre o naturalismo, ver estudo publicado por Claude Lyle Hulet em *Brazilian Literature – History and criticism*.

9. De acordo com Alfredo Bosi, a "Escola de Recife" teve como mentor Tobias Barreto e seus discípulos Sílvio Romero, Graça Aranha e Artur Orlando. Fomentado na década de 70 do século XIX, a "Escola de Recife" foi um movimento que integrou no nível ideológico o determinismo e suas correntes, como o positivismo; no nível estético um liberalismo da forma, com a inclusão do realismo, parnasianismo, e naturalismo (Bosi 188).

10. Ver o comentário de Sadlier, p. 2.

11. Saffioti em *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*.

Obras citadas

Brito Broca, J. *A vida literária no Brasil – 1900*. 2nd ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

Candido, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

Del Priore, Mary. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, 2000.

Duby, George. *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Edmundo, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2nd ed. New Haven: Yale UP, 2000.

Heller, Bárbara. "Feminismo brasileiro segundo Júlia Lopes de Almeida e Lima Barreto: movimento burocrático ou emancipador?" *Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999. 390–394.

Hulet, Claude Lyle. *Brazilian Literature – History and criticism*. Washington, D.C.: Georgetown UP, 1974.

Lopes de Almeida, Júlia. *A viúva Simões*. Florianópolis, Brazil: Mulheres, 1999.

———. *A falência*. Rio de Janeiro: Officinas de Obras d'A Tribuna, 1902.

Lopes, Maria Angélica. "Júlia Lopes de Almeida e o trabalho feminino na burguesia." Luso-Brazilian Review 26.1 (1989): 45–59.

Massi, Marina. *Vida de mulheres: cotidiano e imaginário*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

Mello e Souza, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Menezes, Magali Mendes de. "Da academia da razão à academia do corpo." *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo: Editora Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2002. 13–23.

Moreira, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.

Needell, Jeffrey D. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. New York: Cambridge UP, 1987.

Pereira, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 2nd ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

Rio, João do. *Momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, n.d.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1976.

Sadlier, Darlene J. Trans. and ed. Introduction. *One Hundred Years After Tomorrow: Brazilian Women's Fiction in the 20th Century*. By Sadlier. Bloomington: Indiana UP, 1992. 3–9.

Saffioti, Heleieth, I.B. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis, Brazil: Vozes, 1979.

Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

Sharpe, Peggy. "Maternidade: uma visão política de Júlia Lopes de Almeida." *Mulher: cinco séculos de desenvolvimento na América*. Ed. Sylvia Maria von Atzingen Venturoli Auad. Belo Horizonte: Centro Universitário Newton Paiva, 1999. 347–359.

Soihet, Rachel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana, 1890-1920*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Solis, Sidney Sérgio, e Marcus Venício T. Ribeiro. "O Rio onde o sol não brilha: acumulação e pobreza na transição para o capitalismo." *Revista Rio de Janeiro* 1 (1985): 45–59.

Stein, Ingrid. *Figuras femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Telles, Norma. "Escritoras, escritas, escrituras." *Histórias das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. 401–442.

Torres-Pou, Joan. *El e[x]terno femenino: aspectos de la representación de la mujer en la literatura latinoamericana del siglo XIX*. Barcelona: PPU, 1998.

Ventura, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.