

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Paula Campos de Castro

**O PAPEL DA MODA NOS ESCRITOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Juiz de Fora

2019

Paula Campos de Castro

**O PAPEL DA MODA NOS ESCRITOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Professora Orientadora: Dr<sup>a</sup> Márcia de Almeida

Juiz de Fora

2019

Paula Campos de Castro

**O PAPEL DA MODA NOS ESCRITOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Aprovada em:

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia de Almeida (Orientadora)  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Patricia Ferreira Moreno Christofolletti  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Isabela Monken Velloso  
Universidade Federal de Juiz de Fora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Laura Barbosa Campos  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Rodrigo Fialho Silva  
Universidade do Estado de Minas Gerais

À minha família, alicerce de tudo em minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Refletindo sobre como foi minha trajetória de pesquisa e escrita percebo quanta dificuldade se pode encontrar em realizar um trabalho acadêmico. Sem poder dar uma pausa no trabalho para me dedicar apenas a essa tarefa acrescentou a falta de tempo ao meu desafio. Porém consegui e não foi sozinha, portanto tenho muito o que agradecer.

Agradeço, como não poderia deixar de ser, a Deus por me iluminar e me dar forças, mesmo quando achei que não as tinha mais.

Às minhas amigas que compartilham comigo meu local de trabalho, Larissa Mendes e Aline Maia, pelas palavras de incentivo sempre, não me deixando desistir do meu sonho, me ajudando em minhas tarefas diárias e facilitando, sempre que possível meu trabalho.

Agradeço à minha família, meus filhos Pedro, Lucas e meu marido Cristiano que souberam entender minha ausência e, por muitas vezes, minha falta de atenção que eles tanto merecem. Ao aos meus pais pela educação e cobrança que me incentivaram sempre a buscar me aprimorar mais e por entenderem minhas ausências em viagens e encontros de família, sempre me apoiando na realização desse sonho.

À professora e orientadora Doutora Márcia Almeida, pela atenciosa orientação, cuidado e carinho. A ela, o meu agradecimento mais sincero por ter me aceitado e, já na entrevista, demonstrado o interesse pela minha pesquisa. Agradeço pela atenção e generosidade em dividir seus conhecimentos e me apoiar em minha difícil trajetória.

Aos professores Rodrigo Fialho e Patrícia Ferreira Moreno Christofolletti, pelas contribuições dadas a esta pesquisa, na banca de qualificação. Agradeço também as professoras Maria Aparecida Nogueira Schmitt e Isabela Monken Velloso por aceitarem fazer parte de minha banca de defesa.

A todos os familiares que colaboraram para a realização deste sonho. Agradeço, especialmente, a minha irmã Fernanda sempre presente em minha jornada. Também agradeço de modo especial à tia Marilene que sempre acompanhou e torceu ao meu lado durante toda a minha trajetória acadêmica.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, aos seus professores e secretários.

Àqueles que me ajudaram nesta caminhada, me orientando, auxiliando, fortalecendo e colaborando para o desenvolvimento deste trabalho, os meus agradecimentos pelo tempo dispensado, pelo incentivo e carinho.

*Uma simples árvore acorda a ideia de um país e  
desenrola aos olhos de um poeta a vastidão de um sonho.*

Júlia Lopes de Almeida

## RESUMO

CASTRO, Paula Campos de. Universidade Federal de Juiz de Fora, março de 2019. **O papel da moda nos escritos de Júlia Lopes de Almeida**. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia de Almeida.

A presente tese objetiva apresentar uma reflexão sobre a escrita de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autora com grande produtividade literária, e investigar as implicações de seu fazer literário, que traz, para o texto, aspectos do campo da moda. Nesse sentido, buscaremos compreender a importância de seus relatos sobre a indumentária na representação das personagens e na construção de suas personalidades, bem como na representação de toda a sociedade da época. Com isso entendemos que será possível revelar o posicionamento crítico da autora em relação à condição das mulheres de sua época, que se dá a partir da construção das personagens femininas em seus romances e crônicas. O recorte histórico da pesquisa está concentrado no fim do século XIX e no início do século XX, um período em que a ascensão da burguesia brasileira e a necessidade da alta sociedade de impor sua condição social compõem categorias de análise resgatadas do texto literário em questão. A presente pesquisa também objetiva discutir como moda e literatura, enquanto campos do saber distintos, podem dialogar.

**Palavras-chave:** Moda; Literatura; Feminismo, Júlia Lopes de Almeida



## ABSTRACT

CASTRO, Paula Campos de. Federal University of Juiz de Fora, March, 2018. **The role fashion in the writing of Júlia Lopes de Almeida.** Advisor: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia de Almeida.

This current thesis deploys a reflection on the writing of Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), author with great literary productivity. It investigates the implications of her literary work that inserts aspects of the field of fashion into the text. In this sense, we shall attempt to understand the importance of her reports on the clothing in the representation of her characters and the construction of their personalities, as well as in the representation of the utter society from that time. By doing this, we understand that it will be possible to shed light on the critical position of the author in relation to the condition of the women of her time. It shall shed light on the construction of the female characters in novels and chronicles. The historical cut of the research is concentrated in the late nineteenth and early twentieth century, a period in which the rise of the Brazilian bourgeoisie and the need for high society to impose their social condition will compose categories of analysis rescued from the literary text in question. The present research also aims to discuss how fashion and literature, while distinct fields of knowledge, may dialogue.

**Keywords:** Fashion; Literature; Feminism

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1:</b> Kalasiris egípcio .....	34
<b>Imagem 2:</b> Indumentária antiga .....	35
<b>Imagem 3:</b> Casamento no manuscrito <i>Chroniques de France</i> .....	38
<b>Imagem 4:</b> Membros da nobreza retratados no século XIV .....	39
<b>Imagem 5:</b> <i>As girlandes</i> .....	42
<b>Imagem 6:</b> Obra de Jacques-Louis David .....	43
<b>Imagem 7:</b> Vestuário masculino .....	45
<b>Imagem 8:</b> Moda feminina no romantismo .....	46
<b>Imagem 9:</b> Quadro de Debret .....	52
<b>Imagem 10:</b> Jovens paulistas em Guaratinguetá, SP, em 1913 .....	62
<b>Imagem 11:</b> Calça Blommer .....	64

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 MODA E LITERATURA: INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE NOS TEXTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA</b> .....	15
1.1 A MODA E SEUS SIGNIFICADOS .....	15
1.2 MODA E LITERATURA: INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE COMO POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO NOS TEXTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA .....	20
<b>2 REFERÊNCIAS HISTÓRICAS DA MODA NO MUNDO E NO BRASIL ...</b>	32
2.1 UM BREVE RELATO SOBRE A HISTÓRIA DA MODA .....	33
2.2 A MODA NO BRASIL .....	48
<b>3 A MODA NOS TEXTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA</b> .....	67
3.1 NOS ROMANCES .....	75
3.2 NAS CRÔNICAS .....	99
<b>CONCLUSÃO</b> .....	123
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	129

## INTRODUÇÃO

A presente tese objetiva apresentar uma reflexão sobre a escrita de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), autora com grande produtividade literária, e investigar as implicações de seu fazer literário, que traz, para o texto, aspectos do campo da moda. Nesse sentido, buscaremos compreender a importância de seus relatos sobre a indumentária na representação de suas personagens e na construção de suas personalidades, bem como na representação de toda a sociedade da época. Com isso entendemos que será possível revelar o posicionamento crítico da autora em relação à condição das mulheres de sua época, que se dá a partir da construção das personagens femininas em seus romances e crônicas.

O recorte histórico da pesquisa está concentrado no fim do século XIX e no início do século XX, um período em que a ascensão da classe média brasileira e a necessidade da alta sociedade de impor sua condição social compõem conjuntos de análise resgatadas do texto literário em questão. A presente pesquisa trata, pois, da moda presente naquele período. Porém, apresenta também como as roupas sempre foram usadas para que os indivíduos fossem identificados quanto à sua classe social, gênero e, também, seus papéis sociais.

Para as interpretações propostas será importante cotejar como dois distintos discursos ou campos do saber podem se aproximar ou dialogar, como moda e literatura, especificamente nos textos de Júlia Lopes de Almeida; bem como o conhecimento dos costumes de vestir dessa época, não só no Brasil, como também no exterior.

Com uma linguagem leve e simples, Júlia Lopes de Almeida cativou seu público: escreveu e publicou mais de 40 volumes entre romances, contos, literatura infantil, crônicas e artigos para jornais e revistas. Foi abolicionista e republicana e mostrou, em suas obras, ideias feministas e ecológicas.

Nesse âmbito, iremos analisar nos textos de Júlia Lopes de Almeida a descrição não só de lugares, mas também de suas personagens, na tentativa de retratar a sociedade na qual ela estava inserida. Os costumes e as roupas usadas por suas personagens permitem que o leitor identifique, por exemplo, sua classe social e até mesmo sua origem étnica, familiar e cultural. Portanto, a proposta de pesquisa é analisar qual a função da indumentária na construção das personagens em suas obras e os desdobramentos das opções e considerações da escritora para uma reflexão sobre a condição da mulher brasileira nos séculos abordados.

Grande parte de sua literatura apresenta ao leitor costumes, localidades e personagens que retratam o comportamento da sociedade na qual suas histórias estão inseridas. A escritora narra o cotidiano de sua época a partir de seu próprio olhar – o olhar feminino -, apresentando um período marcado por uma complexa transição da sociedade, da cultura e, portanto, da moda, acompanhada por sua democratização, visto que a afirmação da burguesia trouxe consigo um novo estilo de vida e novas regras.

Trata-se de uma pesquisa baseada em consulta bibliográfica, pesquisa de fontes primárias e secundárias e também na utilização do método de dedução, ou seja, na observação e análise do papel da indumentária feminina na obra da escritora Júlia Lopes de Almeida.

A utilização da moda aparece com certa frequência em diversos textos literários, afirmando sua importância na construção das estratégias narrativas e dando um grande suporte na caracterização das personagens, de forma a trazê-las mais reais e mais próximas do leitor. Porém, propor um diálogo entre moda e literatura não é uma tarefa fácil. Presentes na mesma grande área de conhecimento<sup>1</sup>, podemos dizer que ambas são manifestações artísticas, que expressam ideias e culturas na qual seus textos estão inseridos e por isso são caras aos estudos literários.

Portanto, estudar a relação entre moda e literatura é muito instigante enquanto pesquisa, uma vez que nos permite resgatar os costumes de uma sociedade e entendermos melhor quais eram os pensamentos correntes e os papéis das pessoas que viveram em um determinado período.

Para empreender essas discussões, a tese se estruturará da seguinte maneira: o capítulo primeiro abordará como é possível aproximarmos discursos distintos ou diferentes áreas do saber, como moda e literatura, a partir de uma visão interdisciplinar. As reflexões serão realizadas sob a perspectiva do diálogo, da interdiscursividade e da intertextualidade, tomando-os como base para a abordagem analítica dos textos de Júlia Lopes de Almeida. Para isso, utilizaremos as contribuições teóricas de Regina Maria Castellani, Frédéric Godart, Lars Sverndsen, Antônio Candido, Perrone-Moisés, Mikail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Umberto Eco e Geannete Salomon. Além de Gilberto Freyre, Gilda de Melo e Souza, Daniela Calanca e James Laver que também aparecem nos demais capítulos.

---

<sup>1</sup> Segundo o CNPq, moda e literatura fazem parte da grande área: Linguística, Letras e Artes.

No segundo capítulo iremos apresentar a história da moda, com ênfase no período que vai do fim do século XVIII ao início do século XIX, que é o período em que os textos da autora em questão estão inseridos. Também trataremos da influência da moda e sua repercussão no Brasil naquelas décadas e, ainda, sua importância no auxílio da compreensão dos hábitos, dos costumes e estilos de vida. Para esse assunto, os teóricos consultados foram Carl Kohler, Bronwyn Consgrave, Gilda Chataignier, Anne Hollander, João Braga e Luís André do Prado. Recorremos também à Boris Fausto, Mary Del Priore, Renato Venâncio e Ciro Cardoso para entendermos um pouco o Brasil desse período.

O terceiro capítulo, por sua vez, apresentará alguns recortes dos romances *Memórias de Marta* (1889), *A viúva Simões* (1895), *A falência* (1901) e *Pássaro tonto* (1929), de Júlia Lopes de Almeida, com o objetivo de analisar como as personagens foram apresentadas, através das descrições de suas roupas e acessórios, e relacioná-las com as peças retratadas pela história da moda.

Ainda no terceiro capítulo, a pesquisa construirá um retrato da sociedade brasileira da época e mostrará como a escritora se utiliza da indumentária para expressar suas opiniões nas crônicas presentes nos livros *Livro das noivas* (1898), *Livro das Donas e Donzelas* (1906) e *Eles e elas* (1910). Essas obras foram publicadas, primeiramente em jornais e depois compiladas em livros. Aqui, apresentaremos alguns apontamentos sobre a imprensa feminina no Brasil, embora não tenhamos a pretensão de trazer todo o seu histórico. Utilizamos, nesse capítulo, as reflexões de Peggy Sharpe, Luiz Ruffato, Sandra Ramalho de Oliveira, Maria Alice Ximenes, Tânia Quintaneiro, Simone de Beauvoir, Nadilza Martins de Barros Moreira, Maria do Carmo Rainho e Maria Inês de Moraes Marreco, entre outros.

# **1 MODA E LITERATURA: INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE NOS TEXTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Este capítulo objetiva discutir como moda e Literatura, enquanto campos do saber distintos, podem dialogar. A interseção entre diferentes áreas do conhecimento, discursos e textos não é algo novo, principalmente quando se trata de analisarmos material literário. É, antes de tudo, uma característica precípua da atividade poética, porque, como sabemos, um texto vem de outros textos e todo discurso procede de outro, ao mesmo tempo em que projeta e alimenta outros e outros discursos (BAKHTIN, 2006; CALVINO, 1995; CANDIDO, 2000; DERRIDA, 2002). Nesse sentido, esta seção da tese tem como objetivo discutir teoricamente sobre as possibilidades de diálogo entre moda e literatura para que possamos, ao longo de toda a pesquisa, pontuar a produção de Júlia Lopes de Almeida. Assim sendo, apresentaremos alguns conceitos sobre moda para, logo depois, elencar os aspectos que colaboram para a interseção com a literatura e permitem que o resultado seja uma produtividade literária peculiarmente rica.

## **1.1 A MODA E SEUS SIGNIFICADOS**

O vocábulo “moda” pode ser associado a um grande universo de significados e ser empregado de várias maneiras. Por isso, pode ser resgatado para os Estudos Literários como uma categoria significativa dentro das análises dos textos poéticos, já que propicia interessantes possibilidades de diálogo. Segundo Daniela Calanca (2008), essa palavra pode oferecer um quadro de reflexões para uma série de características da vida social, dependendo do contexto sócio-histórico a ser observado. Portanto, apesar de o termo estar comumente associado ao vestuário, seu estudo vai muito além da abordagem sobre roupas e acessórios embora, como temática, a moda tenha sido, por muito tempo, tratada como frivolidade.

Desde a antiguidade é possível observar nos primeiros povos conhecidos como civilizados a existência sinais de normas padronizadas de apresentação e vestimenta para cada cultura, sociedade e suas diferentes grupos sociais. Como ilustração, podemos resgatar a lei que tentava regulamentar as pontas dos sapatos no século XIV, comentada por James Laver. A lei foi implementada no reinado de Eduardo II, da Inglaterra, e dizia que “nenhum cavaleiro com título de lorde, escudeiro ou cavalheiro, ou qualquer outra pessoa poderia usar sapatos ou botas excedendo o comprimento de cinco centímetros, sob

pena de multa de quarenta *pence*” (LAVER, 1989, p. 71). Questões relacionadas ao modo de se vestir estavam associadas, portanto, a papéis sociais e a modos de se ver e organizar o mundo. Logo, a moda é um campo do saber que nos permite discutir aspectos complexos do mundo de ontem e de hoje.

Nesse sentido, a importância do estudo da moda vem sendo reconhecida no meio acadêmico em áreas como a Literatura, a Sociologia, a História e a Filosofia, entre outras. Autores como Gilberto Freyre, em sua obra *Modos de homem e modas de mulher*, tratam a moda como um “assunto complexo e fascinante” (FREIRE, 2002, p. 18), como uma forma de expressão e como um modo de entender melhor o mundo e seus fenômenos.

No aspecto composicional da cultura e da sociedade, a moda também pode ser entendida como instrumento de imposição do gosto coletivo sobre o individual, isto é, um mecanismo de controle do pensamento e do comportamento. Dessa forma, podemos associar a moda às transformações socioculturais da sociedade, pois ela reflete hábitos, comportamentos e gostos de uma determinada época. Para Gilda de Melo e Souza, “a moda é um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora importante ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior, que lhe dá apoio e segurança” (MELO E SOUZA, 1987, p. 130). Nesse sentido, para a autora, cabe à instância moda duas grandes funções: a divisão de papéis sexuais, principalmente a partir do século XIX, onde os trajes masculinos e femininos se distinguem por completo, e a segregação socioeconômica, que acompanhamos facilmente com a história antiga e moderna do mundo.

Alguns termos como “costume”, que traduzido do francês (“coutume”) significa traje, estão constantemente nos textos associados à moda. Porém, seu significado em português, por exemplo, segundo diversos dicionários, relaciona-se ao hábito comum aos membros de um grupo social e o modo de viver. Nesse sentido, podemos pensar que “costume” ou “hábito” são práticas de preservar as ideias e ações, passadas de geração em geração. Portanto, neste caso, dentre outros exemplos possíveis, observamos que a moda pode traduzir uma regra de conduta e de organização de toda uma sociedade ou um grupo, quando analisamos as suas características junto ao contexto social em que se encontra. Nesse âmbito, tais regras podem gerar desdobramentos como modos de ser e pensar.

Como mencionamos, são diversas as definições conceituais encontradas para a moda. Segundo Calanca, entre os séculos XV e XVI, a palavra assumiu dupla significação: “de um lado, os estilos de vida, os hábitos, os usos consolidados, as técnicas;



do outro, tudo o que se transforma no espaço e no tempo” (CALANCA, 2008, p. 14) Com essa assertiva, Calanca corrobora, pois, que a moda é algo que abrange mais do que roupas e ornamentos. Logo, esta autora evidencia o aspecto *transformador* da moda.

Por outro lado, Regina Maria Castellani (2003) define moda de uma maneira mais restrita, isto é, como uma forma transitória de se vestir conforme o momento histórico. Ela afirma que a moda é influenciada não só por fatores sociais, mas também pelos movimentos artísticos, econômicos, políticos e religiosos da sociedade. Castellani, ao contrário de Calanca, pontua a moda como instância *transformada*.

Associar a moda apenas ao vestuário é bastante limitador, quando temos em mente as duas maneiras de tratar o assunto apresentadas acima. Assim, é importante considerá-la, concordando com Lars Svernsen, um fenômeno que “invade os limites de todas as outras áreas do consumo e, pensarmos que sua lógica também penetra a arte, a política e a ciência, deixa claro que estamos falando sobre algo que reside praticamente no centro do mundo moderno” (SVERNSEN, 2010, p. 10).

Em seu abrangente estudo, Lars Svernsen constrói uma abordagem filosófica do assunto, propondo uma análise do conceito e do discurso da moda, ao se referir “às suas diferentes representações e afirmações sobre o que ela pode causar, e não à sua prática” (SVERNSEN, 2010, p. 11). Os estudos do autor são importantes para esta pesquisa na medida em que trazem importantes reflexões sobre o viés teórico-filosófico a partir do qual discutiremos questões discursivas, sócio-histórico-literárias e de produtividade literária.

Em sua tentativa de formular um conceito, o autor recorreu a intelectuais como Adam Smith, um dos primeiros filósofos que conferiu importância à moda, pontuando que sua definição se aplica, antes de tudo, a áreas em que o gosto é um conceito que se desdobra em fenômenos sociais caros aos estudos sobre humanidades (SVERNSEN, 2010). Outro estudioso abordado por Svernsen foi Immanuel Kant, que “forneceu uma descrição da moda que se concentra em mudanças gerais nos estilos de vida humanos: todas as modas são, por seu próprio conceito, modos mutáveis de viver” (SVERNSEN, 2010, p. 13).

Já Georg Simmel, que também é discutido pelo autor supracitado, “fez uma distinção entre moda e vestimenta, considerando a moda um fenômeno social amplo que se aplica a todas as áreas sociais, sendo o vestuário apenas um caso entre muitos” (SVERNSEN, 2010, p. 13).

Gilles Lipovetsky, por sua vez, de acordo com Svernsen, defende a moda como:

uma forma específica de mudança social, independente de qualquer objeto particular; antes de tudo, [ela] é um mecanismo social caracterizado por um intervalo de tempo particularmente breve e por mudanças sociais mais ou menos ditadas pelo capricho, que lhe permitem afetar esferas muito diversas da vida coletiva (LIPOVETSKY, apud SVERNDSEN, 2010, p. 13).

Apesar de haver estudos sistemáticos sobre o assunto, que se desdobram de discussões antigas e empregadas por importantes intelectuais da nossa cultura, existe ainda uma grande resistência em perceber a moda como objeto de análise de estudo, como uma ciência. Isso ocorre, talvez, pelo fato de alguns pensarem que a moda não afeta diretamente a arte e a ciência, ou por estar comumente relacionada ao mercado do luxo. Porém, observa-se que ela está presente em toda parte, com o que escreve Gadamer:

até na práxis do trabalho científico existe moda. Conhecemos o enorme poder e a força esmagadora que ela representa. O único problema é que a palavra soa horripelantemente mal em conexão com a ciência, pois evidentemente gostaríamos de acreditar que esta é superior ao que meramente promove a moda (GADAMER, apud SVERNDSEN, 2010, p. 17).

É preciso entender, pois, que, mesmo se associada apenas às roupas, a moda é uma parte essencial na construção da identidade, culturalmente falando, além de parte essencial da economia global, visto que não é construída apenas por uma tradição, mas também por algo que escolhemos uma vez que somos consumidores. Logo, ela reúne dois interessantes setores da vida em sociedade, pois não só está relacionada à expressão da nossa individualidade, que pode ser controlada por um determinado pensamento cultural, como também está relacionada à diferenciação de classes sociais, evidenciando o aspecto econômico do poder aquisitivo e dos modos de produção.

É nesse sentido que podemos dizer que a moda transita entre o individual e o coletivo, principalmente no que diz respeito às escolhas, já que, ao optar por esta ou aquela peça, tecido, cor ou corte, o indivíduo está exercitando sua individualidade, ainda que ela sofra influência do coletivo ou do pensamento que rege o coletivo. Portanto, é difícil um fenômeno social ser arquitetado sem ser influenciado por transformações da moda, não só nas roupas, mas no *design*, na política ou na arte.

Para Frédéric Godart, a moda é “um lugar de encontro entre as disciplinas das ciências sociais” (GODART, 2010, p. 10) e é por isso que podemos resgatá-la para a literatura e para os estudos literários, como veremos mais à frente. Em seus estudos, o

autor a situa entre as artes e a indústria, influenciando não apenas a economia e o consumo, mas a cultura de uma maneira geral. Trata-se não só da produção de peças de vestuário, mas de objetos portadores de muitos significados sociais e culturais.

Godart (2010) define a indústria da moda de duas maneiras distintas, situando, de um lado, a indústria do luxo e, de outro, como uma forma específica de mudança social que ocorre de uma maneira regular. Sob a ótica da indústria do luxo, o autor pontua aspectos que vão além da produção do vestuário, e menciona a fabricação dos adornos, que incluem todos os ornamentos associados às vestimentas, quais sejam, os acessórios, penteados, tatuagens ou até mesmo a maquiagem. Essa perspectiva também compreende outra questão não menos importante que é o consumo. Este, por sua vez, é uma ferramenta que distingue grupos ou classe sociais. Logo, a indústria da moda compreende vários atores, que são os criadores (influenciadores), os produtores e os consumidores.

Ademais, o cenário da indústria da moda engendra um quadro bastante específico e importante em uma sociedade. A indústria, alavancada pela necessidade de gerar o consumo, fomenta a criação de novidades a cada espaço de tempo, fazendo com que desperte no consumidor uma vontade de ter o novo. Isso acaba por criar uma cultura da novidade não só relacionada aos adornos, mas nas diversas esferas da vida social, “como na atribuição de nomes aos recém-nascidos, na adoção de novas ideias em ciências de gestão ou ainda na evolução da pilosidade facial entre os homens” (GODART, 2010, p. 11). Portanto, a moda, além de ser uma importante atividade capaz de fomentar a economia, representa um objeto social particular na interseção entre a arte e a economia.

Nesse sentido, recuperar aqui o que se deve entender por moda é importante na medida em que percebemos essa instância como algo que compreende um complexo fenômeno social, que transita entre a individualidade e a coletividade, e entre diversos setores, como arte, cultura e economia.

Uma única convergência, em todas as tentativas de conceituá-la, pode residir no “novo”. A moda reflete o novo, a novidade, uma mudança, quer seja de comportamento, de atitude, de pensamento, estética e até mesmo do gosto. Tal mudança pode ocorrer como uma evolução dos/nos tempos ou simplesmente nascer do desejo de mudar, podendo ou não ser um aperfeiçoamento do objeto. Outro ponto importante é que o novo não precisa necessariamente ser original: pode possuir algumas características antigas, mas sob uma nova perspectiva. Portanto, precisamos entender que moda reflete processos associados à mudança, que são configurados conforme o tempo e o espaço, e revelam fenômenos sociais importantes para diversas áreas do saber, inclusive para a literatura.

## 1.2 MODA E LITERATURA: INTERTEXTUALIDADE E INTERDISCURSIVIDADE COMO POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO NOS TEXTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

A observação da possibilidade de diálogo entre diferentes áreas do conhecimento ou da presença de uma ou mais temáticas dentro de um determinado texto retoma os palimpsestos próprios da atividade literária ou da literariedade do texto. O texto é produto de outros textos e saberes e, tal como o exercício do palimpsesto, é um constante reescrever, sem, contudo, perder totalmente as marcas do anterior. Nesse sentido, identificar a presença de descrições que materializam o que era moda na obra literária de Júlia Lopes de Almeida nos abre caminho para o estudo das intersecções discursivas que se estabelecem nesse texto literário. Porém, antes é preciso tratar de como isso é possível.

A palavra é uma entidade migratória e por isso configura uma perspectiva específica sobre o pensamento literário tanto do ponto de vista do escritor quanto do leitor. A intercomunicação ou o inter-relacionamento de discursos de diferentes áreas do saber ou de diferentes épocas não é algo novo na literatura. É antes, como afirmamos, uma característica intrínseca e própria da atividade poética, porque a leitura alimenta a criação de obras, e a literatura tem sua produtividade alimentada no seu próprio sistema (PERRONE-MOISÉS, 1978). Perrone-Moisés assim pontua:

A intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que este inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que os recursos a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (...). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos e reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado) (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59-60).

A obra de Júlia Lopes de Almeida apresenta uma forte dialogicidade com a moda. Em seus textos é possível perceber elementos relativos ao universo da moda de maneira bastante evidente, justapostos para criar para o leitor uma maior visualização das cenas, dos costumes e dos cenários retratados.

Em *Correio da roça* (2014), por exemplo, a personagem Clara descreve sua filha para a amiga Fernanda em uma de suas cartas, após mudarem para o campo, da seguinte forma:

Se a visse de manhã, de chapelão, avental, saias pelo tornozelo, regador na mão e tesoura pendente na cintura, talvez não lhe fosse fácil reconhecer nela aquela menina de cinturinha de vespa e olhar nostálgico, que por tais predicados teve tantos votos de beleza em um concurso de não me lembro qual jornal carioca... (ALMEIDA, 2014, p. 89).

Aqui é fácil notar, pela descrição da autora, as mudanças de comportamento de sua filha, evidenciadas pelas novas vestimentas e por sua silhueta, bem como a cintura fina, antes moldada devido ao uso dos espartilhos, peça que fazia parte do guarda-roupa das moças no século XIX.

Além das personagens, a autora também utiliza o recurso de descrever a paisagem para que o leitor mergulhe no cenário carioca da época, como em *A falência*:

O Rio de Janeiro ardia sob o sol de dezembro, que escaldava as pedras, bafejando um ar de fornalha na atmosfera. Toda a rua de S. Bento, atravancada por veículos pesados e estrepitosos, cheirava a café cru. Era hora de trabalho.

Entre o fragor das ferragens sacudidas, o giro ameaçador das rodas e os corcovos de animais contidos por mãos brutas, o povo negrejava suando, compacto e esbaforido.

À porta do armazém de Francisco Teodoro era nesse dia grande o movimento. Um carroceiro, em pé dentro do caminhão, onde ajeitava as sacas, gritava zangado (ALMEIDA, 2003, p. 25)

Logo no início do romance, essa descrição aparece, nos transportando para o centro do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. O moderno e o velho se misturam, automóveis ao lado de carroças trazem a questão das mudanças pelas quais a sociedade vinha passando. E ainda, no mesmo trecho:

E os carregadores vinham, sucedendo-se com uma pressa fantástica, atirar as sacas para o fundo do caminhão, levantando no baque nuvens de pó que os envolvia. Uns eram brancos, de peitos cabeludos mal cobertos pela camisa de meia enrugada, de algodão sujo; outros negros, nus da cintura pra cima, reluzentes de suor, com olhos esbugalhados. (ALMEIDA, 2003, p. 25)

As personagens, aqui, ajudam a compor a paisagem misturando negros e brancos no serviço pesado. Mais uma vez a indumentária colabora para a caracterização, pois, apesar de livres, os negros são descritos sem camisa, mostrando, assim, sua inferioridade diante dos trabalhadores brancos.

Portanto, para além da composição visual daquilo que ela deseja retratar, a moda apresenta-se nos textos da escritora como uma espécie de lente através da qual Júlia Lopes de Almeida tece observações ou composições críticas sobre o cenário narrado. Nesse sentido, a intertextualidade presente na obra apresenta-se como uma categoria de análise interessante, pois resulta de produtividade específica, que inaugura leituras igualmente peculiares para o final do século XIX e início do século XX.

Mikhail Bakhtin foi quem primeiro teorizou acerca da intertextualidade em seu famoso ensaio sobre os romances de Dostoiévski, de 1963, a partir do conceito de dialogismo. O conceito bakhtiniano de dialogismo significa o diálogo ao mesmo tempo interno e externo à obra – um processo que estabelece relações com as diferentes vozes internas do texto literário e com os diferentes textos sociais. O que se pode chamar de voz interna são os fios pelos quais o próprio texto é tecido, quando lembramos que ele provém de outros textos. A palavra texto provém do latim *textum*, que significa tecido, e que nos remete, conveniente e ilustrativamente ao entrecruzamento dos fios discursivos de uma malha dialógica.

Em 1969, Julia Kristeva criou, a partir dos estudos bakhtinianos sobre o dialogismo, que se desdobravam sobre as noções de pluralidade discursiva, polifonia e plurissignificação, a noção de intertexto. A filósofa, escritora e crítica literária reformulou conceitualmente as categorias pensadas por Bakhtin a partir de uma abordagem específica sob o estatuto da palavra, em que o texto está situado na história e na sociedade. Entendo, portanto, que a palavra está inscrita socialmente.

Dessa forma, para Kristeva (1974), a palavra literária “não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário, do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 1974, p. 62).

Assim, tendo em vista que a intercomunicação ou o inter-relacionamento de discursos de diferentes áreas do saber ou de diferentes épocas não é algo restrito a alguns textos apenas, mas próprio do fazer literário, podemos entender a presença da temática de moda nos textos de Júlia Lopes de Almeida, a serem analisados adiante, como possibilidades de diálogos que enriquecem uma leitura de mundo sobre um determinado contexto sócio-histórico, retratado pela autora.

As possibilidades de diálogos ou empréstimos de outros campos do saber são recorrentes da produção literária, mas tornam-se ainda mais interessantes quando observamos que ocorrem nos textos de uma escritora, na transição do século XIX para o

século XX, no Brasil – um momento que precede mudanças importantes para sociedade brasileira e para as conquistas femininas. Para ilustrar, temos um trecho de *A falência*, onde Júlia Lopes de Almeida trata da emancipação feminina através de suas personagens, quando Francisco Teodoro, Rino e Catarina<sup>2</sup> abordam o tema:

- O senhor é contra a emancipação da mulher é claro.
- Minha senhora, eu sou da opinião de que a mulher nasceu para ser mãe de família. Crie seus filhos, seja fiel ao marido, dirija bem a sua casa e terá cumprido a sua missão. Este foi sempre meu juízo, e não me dei mal com ele, não quis casar com uma mulher sabichona. É nas medíocres que se encontram as Esposas.
- Então, a senhora lamenta não ser eleitora? Perguntou Francisco Teodoro à irmã do Rino, com um sorrizinho de mofa.
- Eu? Deus me livre! Tomara que me deixem em paz no meu cantinho, com as minhas roseiras e meus animais. Nunca falo por mim, Sr. Teodoro. Eu nasci para mulher.
- Então pelas outras?
- Pelas outras que tenham atividade e coragem.
- E a casa minha senhora? e os filhos? A este argumento ninguém responde!
- É velho.
- Mas é bom, prova que a mulher nasce com o fim de criar os filhos e amar com obediência e fidelidade a um só homem, o marido. O que diz também a isso o nosso doutor?
- Que ela talvez tivesse nascido com essas intenções, como o senhor disse, mas que as torceu depois de uma certa idade. Não seria sem causa que Francisco I disse: *Souvent femme varie*. (ALMEIDA, 2003, p. 134-135)

A questão da emancipação feminina, presente em várias obras da autora, foi contemplada por diversas reflexões e discussões sobre o lugar da mulher na sociedade. Isso ocorreu não só nesse período, mas também faz parte de inúmeras discussões atuais. Júlia Lopes de Almeida não se iludiu achando que apenas o direito ao voto iria realmente redefinir a colocação da mulher. Defendia, assim como Simone de Beauvoir, que apenas liberdades civis e direitos políticos, sem a autonomia econômica, seriam insuficientes para garantir a liberdade feminina. Não negava, também, que o papel de mãe e esposa eram importantes para a mulher. O difícil sempre foi encontrar um ponto de equilíbrio, como a autora conseguiu em sua vida e tentou trazer para algumas personagens de suas obras. Um bom exemplo fica por conta de *Correio da roça* (2014), que traz a imagem de uma mulher moderna, progressista, republicana, “a mulher que planta, semeia e se educa, ao mesmo tempo em que educa os filhos para uma maior contribuição à nação”. (SHARPE, 2004, p. 202)

---

<sup>2</sup> Diálogo entre Francisco Teodoro, marido da protagonista da obra e o capitão da embarcação na qual faziam um passeio e sua irmã.

Trata-se de uma escrita rica que, além de retratar o Rio de Janeiro com descrições de personagens e paisagens, busca discutir algumas temáticas desse período.

Portanto, a questão que orientará a abordagem dos pontos de contato entre os discursos da moda e a produção da escritora, que nos parece pouco explorada em Júlia Lopes de Almeida, se formula no terreno do homem como linguagem ou expressividade, para isso buscamos também, apreender aspectos históricos do país a partir das representações e imagens construídas por Júlia Lopes de Almeida através do discurso da moda.

O estudo sobre os desdobramentos de importantes acontecimentos sócio-históricos no Brasil é importante, por sua vez, na medida em que entendemos que a literatura acompanha as mudanças na sociedade, dentre elas, as mudanças na moda. Veremos que a produção literária de Júlia Lopes de Almeida traz uma narrativa representativa da realidade dos brasileiros e brasileiras de sua época.

Os diversos discursos se tocam e se interessam mutuamente. Esta relação entre os diversos saberes e a literatura possui uma via de mão dupla à medida que os campos da sociologia, psicologia, política, história, economia e artes em geral também demonstram interesse por ela como suporte a partir do qual é possível perscrutar ou sondar comportamentos e modos de pensar.

Logo, para além da utilização de outros textos, como fenômeno específico da intertextualidade, outra maneira de estudar como dois assuntos podem dialogar está na tentativa de relacionar duas ciências distintas. Consideraremos a moda, portanto, como campo do saber específico tal como a literatura o é. O processo de formação de ambas é muito semelhante, já que as duas podem ser tratadas como manifestações culturais que seguem uma tradição. Segundo Antonio Candido (2000), tratam-se de vários elementos que formam padrões ao serem transmitidos, se impondo ao pensamento ou ao comportamento individual, e aos quais as pessoas são obrigadas a fazer referência, “para aceitar ou rejeitar”, como lemos a seguir:

Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, - espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar (CANDIDO, 2000, p. 24).



O mesmo pode ser observado com a moda, pois, apesar da individualidade das escolhas, ela apresenta particularidades próprias conforme o período em que é recortada para estudo, refletindo os gostos e o comportamento de um grupo social no qual está inserida. As características comuns são encontradas em diversos setores e manifestações culturais, como na arquitetura, na arte e na forma como as pessoas se vestem e se adornam em um determinado período histórico. As obras literárias também podem ser agrupadas conforme um período distinto, quando possuem certa semelhança de estilo.

O Brasil, por causa do seu processo civilizatório, sofreu uma grande influência europeia que pode ser percebida, entre outros aspectos, na forma como as pessoas se vestiam e como escreviam. Aliás, a importação de moda e de literatura para o Brasil possui um simbolismo caro a nós neste estudo: até bem pouco tempo atrás ambos eram igualmente importados e desejados pelos brasileiros como produtos de consumo e status.

A data do surgimento de uma literatura genuinamente brasileira ainda é questionada e não nos deteremos muito nessa questão. Basta mencionar que, enquanto alguns estudiosos apontam a Carta de Pedro Vaz de Caminha como a primeira manifestação literária no Brasil, outros consideram que a literatura brasileira surgiu em meados do século XVIII. O fato é que a literatura brasileira só passou a possuir uma tradição nacional com os chamados árcades mineiros, dos quais se destacam autores como Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga. Vale lembrar que, por esse motivo, diversos críticos consideram o arcadismo o início de nossa verdadeira literatura, com a abordagem de assuntos como o campo e nossa extensa natureza.

No início do século XIX, porém, segundo Fausto (1995) surgiu um novo movimento com características distintas. Ainda que fosse de cunho nacionalista, o Romantismo, como foi chamado, buscava a retomada de importantes acontecimentos históricos e era caracterizado pelo individualismo, pelo espírito sonhador e criativo, e pela idealização da mulher. Porém, tal estilo deu lugar, em meados do século, ao Realismo e ao Naturalismo, que questionavam tal visão. Durante esse período os autores buscavam retratar as realidades sociais e os conflitos humanos, sendo também discutido, mesmo que de maneira não tão completa como hoje, o papel da mulher na sociedade. Essa crítica tomou mais encorpamento, porém, ao final daquele século. Podemos perceber, portanto, com os diversos movimentos literários, como os escritores eram influenciados pelos acontecimentos políticos e sociais de sua época.

A literatura do século XIX se desenvolveu no Brasil na medida em que havia público e em como esse público a recebia. É preciso lembrar que o país possuía, naquele

período, um grande número de analfabetos e, por isso, as obras literárias eram conhecidas, segundo Candido (2010), através de saraus e comemorações, onde eram lidas em voz alta, para que todos os presentes pudessem compartilhar da leitura. Logo, a literatura era algo pouco acessível, pois atingia, inicialmente, apenas a camada que dispunha de poder econômico para participar de certas festividades. Também, naquela época, os escritores assumiram um caráter social por serem julgados como capazes de traduzir uma sensibilidade nacional, atendendo aos anseios de uma pátria recém-formada e estreitando os vínculos com os seus leitores.

Assim como a moda, a literatura estabelece um forte vínculo entre autor, obra e o receptor, pois um não existe sem o outro. Segundo Candido, “a literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2010, p. 84). Nesse mesmo sentido, também na moda uma coleção é apresentada ao público que, aceitando-a ou não, interfere diretamente nas peças, acrescentando seu estilo próprio.

No Brasil do século XIX, um grupo que, após as mudanças sociais implementadas pelo Segundo Reinado, passou a consumir literatura foi o feminino. Isso se deve ao fato de que a leitura era limitada a uma classe social privilegiada na qual as mulheres pertencentes àquele setor necessitavam de formas para preencher seu tempo, pois o trabalho doméstico era feito pelos criados da casa. Apesar de algumas mudanças ocorridas no início do século XX, o lugar da mulher não mudou de forma drástica. Elas ainda se ocupavam da organização da casa e o tempo que sobrava era, muitas vezes, ocupado com a leitura.

Com a divulgação em revistas e jornais, os textos literários no formato de folhetins passaram a ser mais acessíveis e um novo estilo passou a ser comum. Segundo Candido (2010), as crônicas eram de fácil leitura, com um tom de humor e um tanto quanto piégas, e autores como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis pressupunham o público feminino e a ele se ajustavam. Além deles, algumas escritoras, como Júlia Lopes de Almeida, traziam seus escritos já com uma visão feminina da sociedade. Nesse sentido, podemos dizer que a ficção brasileira surgiu primeiramente nesses meios de comunicação e sua publicação em livros foi uma consequência.

Foi nesse âmbito que moda e literatura puderam se aproximar, isto é, travar diálogo na obra de Júlia Lopes de Almeida. Uma das características comuns ou pontos discursivos comuns entre as duas áreas, segundo Roland Barthes, foi a utilização de “uma técnica comum cuja finalidade é parecer transformar um objeto em linguagem: [...] a

*descrição*. Essa técnica, porém, é exercida de maneiras bem diferentes nos dois casos”. (BARTHES, 2009, p. 33, grifos do autor) Ainda para ele, na literatura a descrição é feita a partir de um elemento que pode ou não existir, mas que tem por objetivo torná-lo real; já a moda apresenta os elementos em sua forma plástica.

Além desse fato, podemos observar que a literatura se vale muitas vezes da moda para facilitar a interpretação de seus textos. Não raro observamos que intencionalmente um autor descreve peças do vestuário de suas personagens proporcionando ao leitor o acesso a um acervo social e cultural. Barthes também conjectura sobre a presença da moda na literatura:

O vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre o homem e o seu corpo, assim como as relações do corpo com a sociedade; isso explica por que grandes escritores tantas vezes se preocuparam com o traje em suas obras. Encontramos belíssimas páginas sobre esse assunto em Balzac, Baudelaire, Edgar A. Poe, Michelet, Proust; estes pressentiam que o vestuário é um elemento que, de algum modo, compromete todo o corpo (BARTHES, 2005, p. 362).

A partir desta proposição de Barthes, podemos verificar que a Literatura se apropria da moda, dialogando com ela, há muito tempo, e que a indumentária é uma importante ferramenta na construção de um texto.

Para Geannete Salomon: “Uma das funções do vestuário num texto literário pode-se dizer que seja a de conceder-lhe uma espécie de verdade, um caráter confiável, um endosso”. (SALOMON, 2011, p. 103) Quando um autor descreve uma personagem, detalhando, não só suas feições, mas também, sua indumentária, faz com que sua história se materialize no imaginário do leitor. E, ao aproximar o leitor do seu texto, o tornando mais real e palpável, levando-o aos limites entre realidade e ficção. A autora cita Umberto Eco, que afirma:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. (ECO, 1994, p. 131, apud SALOMON, 2011, p.103)

Portanto, aqui encontramos uma importante função que tais descrições exercem na literatura: vinculá-la ao máximo à realidade, ajudando a dar sentido à obra. Quando

um texto apresenta uma personagem bem caracterizada, “pode nos levar até mesmo a confundir se na escrita ficcional não há um traço biográfico, se o autor não usou elementos da realidade para essa criação literária, como personagens que na verdade poderiam ser pessoas reais descritas.” (SALOMON, 2011, p. 104) Portanto, por meio das referências à moda da época, juntamente com a descrição das paisagens, como feitas por Júlia Lopes de Almeida, conseguimos nos transportar para a sociedade carioca, na qual seus textos estão inseridos. Vejamos um exemplo em uma de suas crônicas publicada no jornal *O País*, apresentada em uma seleção presente na obra *Dois dedos de prosa*:

Dizem, não sei com que fundamento, que não há terra em que as mulheres se deixem envelhecer tão à-vontade e tão depressa como no Rio de Janeiro, conquanto já haja algumas que se opõem aos ultrajes da idade com uma certa veemência, mas ainda na suposição antiga de que o seu único recurso consiste em empastar a pele de *cold-cream*<sup>3</sup>, empoálá com sobrepostas camadas de pó de arroz e cingir o corpo no arroxó torturante dos coletes da moda. (ALMEIDA, 1909, apud STASIO, FAEDRICH e RIBEIRO, 2016, p. 42)

Aqui, a autora evidencia o período de transição que viviam as cariocas, divididas entre as modernidades da cosmética, pois trata-se de um produto que passou a ser produzido industrialmente no final do século XIX e início do século XX, e ainda não eram produzidos no Brasil, e os velhos hábitos como o uso do pó de arroz e do espartilho. Como vimos, muitas vezes o texto se vale de itens conhecidos, presentes no cotidiano dos leitores para garantir a sua interpretação.

Porém, é importante pontuar a ambiguidade que a moda pode apresentar. A indumentária utilizada por uma pessoa, como já dito anteriormente, pode imprimir sensações que nem sempre correspondem à sua realidade. Quando a moda é usada em um texto, “dita em palavras é ainda mais ambígua, pois seu resultado é uma imagem mental, criada numa mente única, de leitor.” (SALOMON, 2011, p. 104)

Assim, mesmo parecendo contraditória, a descrição da indumentária, tem o poder de produzir reações diversas nos leitores, reações que dependem do tempo, do sexo, da idade e, também, da cultura à qual o público leitor pertence, tornando-a uma grande ferramenta para a escrita literária. Mas, além da importância da moda para a literatura,

---

<sup>3</sup> Traduzindo, creme frio, nome dado os cremes hidratantes por causa da sensação de frescor deixada na pele. Disponível em: < <https://farmaciaturcifalense.blogspot.com/2016/07/o-que-e-cold-cream.html> > Acesso:20, jan. 2019.

podemos pontuar, também, a importância da literatura para a moda. Pois, a literatura pode trazer um resgate da moda em seus textos, auxiliando a construção de sua história.

Barthes (2005) discorre sobre a dificuldade de construir essa história:

Postas diante da obrigação de trabalhar com formas, elas [as histórias da indumentária] tentaram recensear diferenças: umas internas ao próprio sistema indumentário (mudanças de silhueta), outras externas, extraídas da história geral (época, país, classes sociais) A insuficiência das respostas é geral, situa-se no plano da análise e da síntese ao mesmo tempo. (BARTHES, 2006, p.260)

Para o autor, a história da indumentária muitas vezes traz apenas a descrição detalhada das peças, diferenciando-as apenas por questões de gênero e classes sociais, não relacionando as peças do vestuário com sua usabilidade. Quando essas peças são recortadas dentro de um texto, seu resgate pode acontecer de uma maneira mais coerente, principalmente se retiradas de textos escritos no mesmo período nos quais são narrados, trazendo uma percepção das pessoas dentro de seu tempo.

Embora, para muitos, a roupa possa ter como principal função cobrir nossos corpos, quer seja para nos proteger do frio ou do sol, ou ainda para cobrir a nudez, é fácil verificarmos que esse não é o único objetivo do vestuário. Dentre as peças existentes no nosso guarda-roupa, talvez a metade sirva para esse fim e o restante tenha a função de adorno.

Para Umberto Eco, “o vestuário é comunicação” (ECO, 1982, p. 7).; trata-se de uma linguagem não verbal, mas que passa uma mensagem que depende diretamente do interlocutor. O autor exemplifica: “Em Cítania: tem mini-saia – é uma rapariga leviana; Em Milão: tem mini-saia – é uma rapariga moderna; Em Paris: tem mini-saia – é uma rapariga; Em Hamburgo, no Eros: tem mini-saia – se calhar é um rapaz” (ECO, 1982, p. 9). Logo, o vestuário é utilizado, muitas vezes, por uma pessoa para se expressar, passar uma mensagem, que pode mudar de significado conforme o contexto cultural no qual está inserida.

Eco defende que a moda possa ser tratada como uma ciência da comunicação e, por consequência, o vestuário deve ser considerado uma linguagem. Dessa maneira, as escolhas não são gratuitas:

O vestuário, portanto, fala. Fala o facto de eu me apresentar no escritório de manhã com uma gravata normal de riscas, fala o facto de a substituir inesperadamente por uma gravata psicadélica, fala o facto

de ir à uma reunião do conselho administrativo sem gravata (ECO, 1982, p. 15).

Eco afirma, ainda, que “o código do vestuário pode ser articulado de tal forma que não consinta nenhuma variante facultativa” (ECO, 1982, p. 16) e utiliza, para exemplificar, o uniforme militar e todos os códigos do fardamento que não deixam a menor dúvida sobre o que cada detalhe representa. Porém, o autor defende que, mesmo sem tantas restrições, o traje civil também é carregado de significações, que ficam claras diante das escolhas, de certa forma, individuais de quem o usa.

Apesar da possibilidade de escolhas individuais, o sujeito é subjugado por fortes códigos ditados por algum fator externo a ele na sociedade atual. Um exemplo são as tendências, que geralmente são ditadas pela mídia. Por muito tempo, a mídia e, principalmente, os grandes criadores de marcas renomadas determinaram indiscriminadamente o que se devia ou não usar, como cores, *shapes* e modelos. Outro exemplo são os códigos religiosos, como o uso das burkas pelas mulheres mulçumanas e também os ideológicos, como o uso de turbantes, escolha que já fomentou muita discussão nos dias atuais.

Eco diz que:

a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para transmitir (ECO, 1982, p. 17).

Ou seja, a indumentária é o reflexo de padrões sociais, cotidianos, crenças e hábitos. E, assim sendo, nada mais normal que a vestimenta seja uma das primeiras coisas a se imaginar em alguma personagem. Um bom exemplo da importância da moda na literatura é a visão enfática dada a ela por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde a vestimenta serve para enfatizar a falta de recurso do personagem Quincas Borba:

Imaginem um homem de trinta e oito a quarenta anos, alto, magro e pálido. As roupas, salvo o feitiço, pareciam ter escapado ao cativo de Babilônia; o chapéu era contemporâneo do de Gessler. Imaginem agora uma sobrecasaca mais larga do que pediam as carnes, - ou, literalmente, os OSSOS da pessoa; a cor preta ia cedendo o passo a um amarelo sem brilho; o pêlo desaparecia aos poucos; dos oito primitivos botões restavam três. As calças, de brim pardo, tinham duas fortes joelheiras, enquanto as bainhas eram roídas pelo tacho de

um botim sem misericórdia nem graxa. Ao pescoço flutuavam as pontas de uma gravata de duas cores, ambas desmaiadas, apertando um colarinho de oito dias. Creio que trazia também colete, um colete de seda escura, roto a espaços, e desabotoado. (ASSIS, 2008, p.120)

Portanto, estudar a indumentária, sua história, e resgatá-la em textos literários nos auxilia a identificarmos, não só os gostos, mas também os valores estéticos e culturais de um período histórico. Ou seja, fazer uma análise dos relatos apresentados em obras literárias, como propomos aqui, nos auxiliam na compreensão da sociedade da época.

Reconhecer os paralelos entre esses dois campos do saber, moda e literatura, é um dos objetivos desta pesquisa. Recortando o final do século XIX e o início do século XX, e concentrando a atenção na sociedade carioca, a autora Júlia Lopes de Almeida foi escolhida como representante literária cuja obra serviu de reflexão na interseção dessas duas disciplinas, tendo em vista que a indumentária possui em seus textos um papel relevante na narrativa.

## 2 REFERÊNCIAS HISTÓRICAS DA MODA NO MUNDO E NO BRASIL

Antes de qualquer coisa, é preciso entendermos que a palavra é, conforme nos aponta Bakhtin (1981), uma entidade migratória, que se configura como terreno de ligação entre os variados discursos, e, por isso permite-nos promover abordagens cada vez mais efetivas sobre as interseções entre os diferentes campos do saber, bem como abordagens capazes de estudar a sua vida, em sua dinamicidade, a sua passagem de um locutor a outro, de uma coletividade ou de uma geração a outra.

Logo, neste caminhar, é preciso termos em mente que esta entidade migratória possui um trajeto, que não deve ser negado justamente porque se faz importante na medida em que nos permite observar as possibilidades de diálogos entre distintos campos do saber, como no caso desta tese, que trata de literatura e de moda.

Assim, cumpre ressaltarmos que o presente estudo se faz instigante por assumir um caminho que busca entender como discursos diversos podem se tocar e se fundir em interessante produtividade artística, como na obra de Júlia Lopes de Almeida.

A intercomunicação ou o inter-relacionamento de discursos de diferentes áreas do saber ou de diferentes épocas não é algo novo e, sobre isso, muito já se discutiu e teorizou (BAKHTIN, 1991; 1997; KRISTEVA, 1997, PERRONE-MOISÉS, 1998; GENETTE, 2010). Esse inter-relacionamento, entendido especificamente como interdiscursividade, é, sim, um fenômeno intrínseco da atividade literária. Tendo em vista que, “Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 58).

Dessa forma, assumindo que os diversos discursos se entrecruzam e atravessam, uns aos outros, é necessário agora, para que possamos utilizar a moda como categoria de análise, uma melhor compreensão de sua evolução histórica. Portanto, o presente capítulo pretende apresentá-la ao longo dos tempos. É importante esclarecer que serão utilizadas as referências que associam o surgimento da moda à emergência do capitalismo mercantil na Europa, apesar de que este não é o único viés pelo qual se pode melhor contextualizá-la. Logo, embora haja uma linha mais recente de pesquisa, trazida por Juliana Schmitt (2011), que busca uma explicação além do viés político econômico, levantar a possibilidade de a moda surgir com o “início da percepção da individualidade, o nascimento da consciência de si, do Eu.” (SCHMITT, 2011, p. 178), não entraremos no mérito da discussão dos acontecimentos e das correntes filosóficas que alavancaram o



surgimento da moda como fenômeno. O que vai nos interessar será o período no qual isso ocorre, mesmo porque ambas as correntes convergem em afirmar que se deu na Idade Média. Mais precisamente, temos o século XIV como marco deste surgimento.

Com o objetivo de mostrar as modificações que a indumentária sofreu ao longo dos tempos, iremos iniciar um trajeto pela história dos povos da antiguidade. Outro ponto importante a ser esclarecido fica por conta do uso da palavra indumentária que, segundo (LOBO, 2014, p. 13), significa: “ qualquer objeto utilizado para cobrir o corpo”, e será utilizada para representar toda a vestimenta dos indivíduos, as roupas, os sapatos, os acessórios e, também, os penteados e os adornos. Trata-se de uma palavra que serve para se referir não apenas as roupas, mas também a todos os complementos que compõem uma vestimenta.

## 2.1 UM BREVE RELATO SOBRE A HISTÓRIA DA MODA

Ao longo da história, as roupas, assim como os acessórios, foram se modificando e adaptando-se, tornando-se cada vez mais distintas entre homens e mulheres. Segundo James Laver, o uso de peças como a saia, presente no vestuário feminino, e as calças, no masculino, foi considerado, por um longo período, uma linha divisória para essa distinção (LAVER, 1989). Porém, nem sempre foi assim. Os egípcios, do Antigo Império (300 a.C.), utilizavam um tecido enrolado ao corpo reproduzindo uma espécie de tanga e, em seu apogeu, tecidos mais suntuosos foram introduzidos, quando as vestes se tornaram itens de distinção social. Mulheres e homens usavam uma espécie de saia justa, presa por um cinto, que evoluiu para o *Kalasisiris* por volta do ano 1000 a.C., após o estabelecimento do novo império, como observado na Imagem 1. Havia porém, uma distinção social, que era feita não só pelo valor do tecido, mas também pelo comprimento e corte da peça (KOHLENER, 2001, p. 59)

**Imagem 1:** Kalasiris egípcio.



Fonte: Glossário da Moda. Disponível em:  
 <<http://glossario.usefashion.com/Verbetes.aspx?IdIndice=3&IdVerbete=1260>.

Os *Kalasiris* eram vestimentas feitas a partir de um retângulo de tecido, com ou sem manga, que se prendiam ao corpo com o auxílio de uma faixa, cobrindo-o desde o abdome ou a partir dos quadris.

Em outros povos da antiguidade, como o da Mesopotâmia, da Etrúria e de Roma, vestes similares a túnicas eram usadas também por ambos os sexos, diferenciando apenas no comprimento, mais curtas para os homens e mais compridas para as mulheres.

Os romanos, especificamente, tinham como peças características de seu vestuário a túnica, uma peça semelhante ao quitão grego<sup>4</sup>, e a toga, “formada provavelmente por dois grandes segmentos de círculos e com as extremidades retas colocadas juntas (...) com quase três vezes o comprimento e mais ou menos duas vezes e meia a largura de quem usava” (KOLHER, 2001, p. 135), que era semelhante também à *tebenna*<sup>5</sup> etrusca. Além

<sup>4</sup> Quitão: “longa túnica pregueada, que tinha uma guarnição no decote e outra que descia pela costura” (KOLHER, 2001, p. 59) O quitão podia ser usado como capa ou como veste, preso nos ombros e amarrado na cintura por uma faixa.

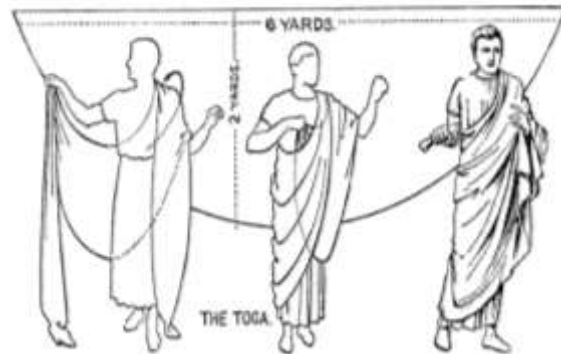
<sup>5</sup> Tebenna: manto antigo que “envolia diagonalmente o tronco, deixando um ombro à mostra, caindo o outro lado em ponta, com efeito cascata” (CASTELLANI, 2003, p. 226).

disso, utilizavam cores e volumes para se diferenciarem socialmente: quanto maior o volume, maior o prestígio.

### Imagem 2: Indumentária.



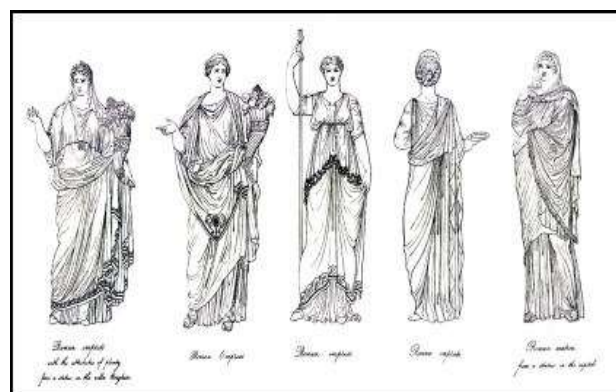
Quitão



Toga



Tabenna Etrusca



Túnica romana

Fonte: Disponível em <<http://histemoda.blogspot.com.br/2008/05/grcia.html>>.

Além do volume, outro fator de distinção era a cor. Como encontrado em estudos sobre tingimento, que também apresentam as técnicas, o uso de determinadas cores carregava significados importantes: “os velhos vestem-se de branco, que é a moda mais antiga; os jovens usam túnicas de cores diversas; o branco é a cor das pessoas alegres, a púrpura dos ricos” (FIADEIRO, 1993, p.16).

Após a invasão dos povos bárbaros, que ocasionou a queda do Império Romano no ocidente nos séculos IV e V, a indumentária sofreu uma grande modificação por influência de uma nova cultura. “Habitantes do norte e do leste da Europa, esses povos, principalmente os germânicos, moravam em regiões climáticas bem desfavoráveis, onde o frio era intenso” (BRAGA, 2007, p. 31). Portanto, já utilizavam tecidos como a lã e peças como as calças, até então desconhecidas pelos romanos. A calça tinha um duplo papel; além de proteger contra o frio, também protegia contra o atrito exercido pelo contato direto com o lombo dos animais de cavalgada. Ou seja, eram de grande utilidade, pois, como os bárbaros eram geralmente nômades, já utilizavam a montaria como forma de locomoção.

Nessa época, houve um grande êxodo urbano. Com a diminuição do comércio, uma grande crise econômica e política se instaurou, fomentando um novo modo de produção, o feudalismo. Durante esse período, “o único fator de união na Europa Ocidental era a igreja, a única organização que podia formar a base da unidade social” (COSGRAVE, 2012, p. 97).

A vida na Idade Média era difícil, sem muitos recursos, e até mesmo para os nobres faltava conforto. Porém, a partir de meados do século XI, “uma Europa mais moderna começou a se desenvolver. Na França, Inglaterra e Espanha, as monarquias nacionais se formaram” (COSGRAVE, 2012, p. 97), dando início a processos de modernização que caracterizam o mundo ocidental até hoje.

Durante esse período, as cidades prosperaram e a Igreja Católica manteve o seu prestígio. Tal poder foi comprovado quando, no fim do século XI, o Papa Urbano II convocou os cristãos de toda a Europa para reconquistarem Jerusalém, cidade considerada sagrada por judeus, cristãos e islâmicos. A cidade, até então, estava sob o domínio muçumano, mas havia sido conquistada pelos turcos otomanos, que proibiram a peregrinação aos lugares sagrados. Esse movimento, conhecido com As Cruzadas, permitiu um fomento do comércio, trazendo novos tecidos, roupas, acessórios e técnicas de costura e corte (LAVÉ, 1989). Durante esse período, as roupas, que apresentavam

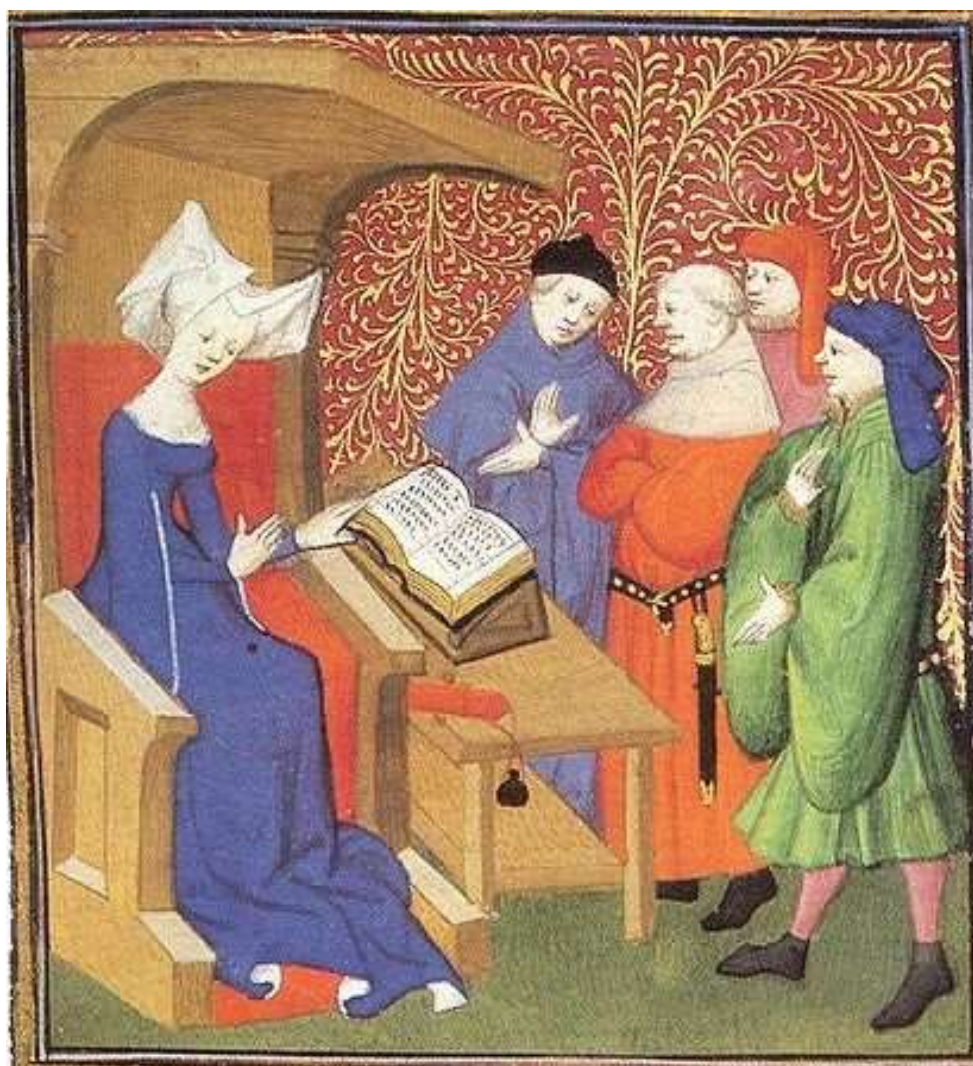
uma grande semelhança por toda a Europa, começaram a ganhar características próprias de cada corte.

Porém, dentro de uma determinada corte, o vestuário usado pelos nobres aproximava-se muito dos demais nos modelos, diferenciando-se apenas pelos tecidos empregados. Quanto melhor a qualidade da fiação, maior o prestígio social (BRAGA, 2007).

Com o passar do tempo, no século XIII, período conhecido como Baixa Idade Média, a agricultura se desenvolveu muito por causa de grandes avanços tecnológicos nessa área, o que propiciou o restabelecimento do comércio e o desenvolvimento dos burgos, que vieram a se tornar as cidades. A vida urbana se tornou novamente atraente, juntamente com a cultura e a arte. As monarquias europeias foram solidificadas e o poder da Igreja cresceu ainda mais sob a autoridade do Papa (BRAGA, 2007).

Entre as monarquias europeias se destacam as cortes Francesa e Inglesa. Além de suas grandes influências culturais, também eram referências na moda. Isso porque eram capazes de promover transformações na indumentária mais rápidas do que nas demais cortes. A França, no entanto, passou a comandar os gostos, sobretudo das classes mais altas (KOHLENER, 2005). Entre as mudanças, as silhuetas femininas e masculinas foram ajustadas, delineando mais os corpos, ao passo em que as mangas cresceram e ganharam amplitude na altura dos punhos, como observado na Imagem 3.

**Imagem 3:** Casamento no manuscrito *Chroniques de France*, Ilustração de De Mulieribus Claris, uma coleção de biografias de mulheres mitológicas ou de importância histórica escrita pelo autor Giovanni Boccaccio.



Fonte: Disponível em: <<https://www.bl.uk/the-middle-ages/articles/women-in-medieval-society>> Acesso em 02 dez. 2016

Foi na segunda metade do século XIV, porém, que as roupas, tanto femininas como masculinas, adquiriram novas formas e que, segundo James Laver, surgiu algo que já pode se chamar de moda (LAVÉ, 1989). A indumentária feminina se dividiu em duas peças e passou a ser formada por uma saia longa e franzida que vinha costurada em um corpete endurecido, conhecido como *plackard*, e que produzia um efeito similar ao do espartilho. O cinto continuava a ser usado, mas, de uma peça utilitária, se transformou em

ornamento (KOHLER, 2005). Os homens adotaram um *pourpoint*<sup>6</sup>, bem mais curto e justo, com enchimento no contorno do tórax e nos quadris, acentuando a cintura, como vemos na Imagem 4:

**Imagem 4:** Membros da nobreza retratados no século XIV, corte francesa. Novos formatos das indumentárias feminina e masculina da época.



Fonte: Disponível em: <<https://sites.google.com/site/webquestsociedademedieval/tarefa>>

Com o crescimento das cidades e a intensificação do comércio, a burguesia enriqueceu e passou a tentar ocupar um lugar de maior prestígio na sociedade. “Na divisão estamental que ainda vigorava naqueles séculos, a aristocracia se mantinha como a referência de estilo e de bom-gosto. E, diante disso, era natural que a burguesia afortunada se espelhasse nela e buscasse se parecer com ela” (SCHMITT, 2011, p. 179). Porém, a corte queria preservar ao máximo sua distinção, limitando o uso de algumas peças à

---

<sup>6</sup> Pourpoint: “(...) uma espécie de casaco com fechamento traseiro ou dianteiro. (...) Originou-se do traje usado por baixo das armaduras pelos homens e era feito com ou sem mangas. (...) O pourpoint era elaborado em brocado, em tons luminosos com efeitos *slashed* ou *paned* (CATELLANI, 2003, p.188).

nobreza. Com esse objetivo, foram criadas diversas leis suntuárias<sup>7</sup> para restringir e colocar regras no uso da indumentária, como explicado a seguir:

Após a morte de Henrique IV o emprego abusivo de tecidos caros, ornamentos e joias tinha se tornado tão generalizado que, em 1633, reativou-se uma lei de 1629 que proibia a todos, com exceção de nobres e príncipes, o uso de roupas cravejadas de pedras preciosas e bordados em ouro, prata, cordões ou renda, fossem eles verdadeiros ou imitações (KHOLER, 2005, p. 353).

Os religiosos, como os papas e cardeais, também se valiam desse tipo de leis na tentativa de mostrar a sua hierarquia junto à Igreja. No entanto, a maior parte delas se tornaram tentativas frustradas.

Como passar do tempo, a Igreja católica perdeu parte de sua influência com o início de dois movimentos: o Renascimento e o Protestantismo. O Renascimento foi um movimento cultural na Península Itálica que valorizava o ser humano, seus desejos, seus sonhos, sua arte e sua capacidade de transformar a realidade. No centro do movimento renascentista estavam o Humanismo e o Antropocentrismo, que se opunham aos valores medievais, como o teocentrismo, que delimitava a condição do homem como ser completamente dominado pelo poder divino, sem condições de reagir diante de um destino pré-estabelecido e imutável. O que era antes explicado pela fé, para os renascentistas deveria ser explicado pela observação e pelo estudo dos fenômenos naturais. É nesse período que a figura do Mecenaz, nome dado aos principais patrocinadores das artes, se destacou.

Já a reforma protestante, que se iniciou a partir das críticas de Lutero, um monge agostiniano, à venda de indulgências e relíquias pela Igreja Católica, rompeu definitivamente a unidade e a supremacia religiosa na Europa, o que deu origem a novas igrejas cristãs desvinculadas do poder papal.

Tais movimentos influenciaram também a moda. Nesse período, as cortes europeias, muito bem estabelecidas, criaram uma identidade muito mais forte em cada país, o que refletiu na indumentária. “Em um primeiro momento, a influência maior veio das cortes italianas; todavia, com o tempo surgiram influências alemãs, francesas, espanholas e inglesas” (BRAGA 2007, p. 44).

---

<sup>7</sup>Leis suntuárias, segundo Laver (1989) são leis criadas para regularizar os hábitos de consumo, tentando restringir a extravagância. Durante a Idade Média, estas leis eram utilizadas para tentar frear o consumo de uma classe social em ascensão, a burguesia. Um dos objetivos era fazer com que o nível social das pessoas fosse facilmente identificado pelas roupas e acessórios que usavam. Pode-se dizer que era um instrumento de discriminação social.



Durante o reinado de Luiz XIV (1638-1715), por exemplo, a França se solidificou como uma potência do comércio de moda, pois “o ministro Jean-Baptiste Colbert (1619-1683) chegou a criar uma indústria de rendas finas, o que levou o rei a decretar que só essas rendas poderiam ser usadas no país” (SILVA, 2010, p. 1). Além disso, as cortes francesas foram conservando sua influência com o passar dos tempos, conforme iam se destacando no cenário mundial. O enorme prestígio da corte de Versalhes, por exemplo, durante o final do século XVII e início do XVIII, serviu de referência não só política e econômica, mas, principalmente cultural, e a moda europeia se viu ditada por ela. Como cita Laver: “daí por diante, roupas elegantes significavam, pelo menos para as classes altas, roupas francesas” (LAVÉR, 1989, p. 127).

Mas, com o passar do tempo, a aristocracia francesa entrou em um período de decadência. Os privilegiados da coroa francesa continuavam a ostentar luxo e excessos, enquanto que a maior parte da população vivia miseravelmente, o que gerou uma grande insatisfação, culminando, em 1789, na Revolução Francesa.

A História ocidental viveu, assim, um grande momento de mudanças sociais. O processo foi gradual, contudo, deu início a um novo momento histórico: o começo da Idade Contemporânea (BRAGA e PRADO, 2007). Nesse período, a moda passou por grandes mudanças, pois “[p]redominava o sentimento de que os velhos estilos se tinham tornado impraticáveis e as tentativas de superá-los estavam em curso” (KHOLLER, 2005, p. 433). Houve uma busca pela simplificação da indumentária, resultando na diminuição dos ornamentos e do volume das mesmas. As peças masculinas foram as que mais se transformaram: “Em vez de grandes enfeites e luxuosos bordados nos casacos e coletes, surgiram debruns estreitos e simples *girlandes*” (KHOLLER, 2005, p. 433), como apresentado na Imagem 5, no detalhe das bordas do casaco.

**Imagem 5:** As *girlandes*, na indumentária presente na obra de Carle Vernet, *Due moscardini*, em português, dois jovens na moda.



*Girlandes* são os acabamentos estilo debruns ou viés.

Fonte: Disponível em < <http://www.artprice.com/artist/29528/carle-vernet> >

As peças femininas, embora tenham mudado menos, também diminuíram seu volume, principalmente as saias. “Anquinhas” foram substituídas por inúmeras anáguas muito firmes (KHOLLER, 2005, p. 441).

Durante a revolução francesa, o poder se alternou entre partidos conhecidos como jacobinos e girondinos, que representavam a baixa e a alta burguesia, respectivamente, o que garantiu a ascensão política dessa classe. Em 1804, o general Napoleão Bonaparte assumiu o poder e, com o pretexto de controlar a instabilidade social, instaurou uma ditadura, dando início ao período conhecido como Império Napoleônico. A moda francesa, nessa época, passou por outra grande mudança: “Ricos e pobres tinham o cuidado de vestir-se da maneira mais despojada possível, pois qualquer pessoa, cuja aparência a colocasse sob a suspeita de ser um aristocrata, corria risco de vida” (KHOLLER, 2005, p. 463).

Por outro lado, a moda inglesa, que nunca fora tão extravagante quanto a francesa, teve pouca mudança. Isso porque os homens já adotavam modelos mais simples e elegantes: “uma cartola, um lenço não muito exagerado no pescoço, um fraque de tecido

liso com lapelas e golas de altura média, um colete não muito curto, calções bolsos-faca enfiados em botas de montaria” (LAVÉ, 1989, p. 153).

Já o século XIX, por ser tão rico em referências de moda, é apresentado por James Laver (1989), em sua obra *A roupa e a moda*, como dividido em quatro períodos: Império, Romantismo, Era Vitoriana e *La Belle Époque*.

Na moda império é possível observar uma forte influência inglesa. As roupas masculinas buscaram conforto e sobriedade. O casaco passou a ser do tipo inglês de caça e o uso de botas tornou-se frequente, além de golas altas e ostensivos lenços amarrados. A moda feminina, menos extravagante, foi substituída por um vestido simples à semelhança de uma camisola solta de cintura alta, abaixo do seio, de cor branca, em musselina ou cambraia, com a transparência se fazendo presente, como mostrado na Imagem 6. O xale passou a ser uma peça fundamental.

**Imagem 6:** Obra de Jacques-Louis David.



Fonte: disponível em < <http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/o-seculo-xviii-e-xix-diretorio-imperio.html>>.

O Romantismo, entre os anos de 1820 e 1840, foi marcado por nova transição, e os franceses passaram a influenciar novamente a moda feminina. Os vestidos ficaram mais ornamentados e chegaram às canelas. A forma cilíndrica se transformou em cônica, escondendo a silhueta do corpo; as mangas eram compridas, justas até os punhos e bufantes na altura dos ombros; e os decotes ficaram mais altos. Já a moda masculina continuou a ser ditada pela Inglaterra, com características de alfaiataria. Os ingleses introduziram, para os homens, o estilo *dândi*<sup>8</sup>, de George Bryan Brummel (1778-1840), que constituiu uma maneira de ser, viver e se vestir, fazendo com que a distinção e a sobriedade se tornassem a marca registrada da moda masculina. As roupas mais justas, as golas altas, os pescoços adornados com *plastron* (espécie de lenço com nó sofisticado) foram as principais características desse estilo. A cartola também foi um acessório usado em quase todo o século XIX e representava um símbolo de *status* e poder social. Esse estilo pode ser observado na Imagem 7. Alguns escritores famosos foram representantes do estilo *dândi*, como Oscar Wilde e Lord Byron.

---

<sup>8</sup> “Do ing., *Dandy*, almofadinha, requintado, de primeira classe. Chamaram-se assim os homens que eram exageradamente aristocráticos, caindo no maneirismo, preocupados com a ornamentação, dando muita atenção aos detalhes, como a um lenço de renda e um punho trabalhado. Os *dândis* apareceram com ênfase no século XVII, nas cortes francesas e inglesas e, no século XIX, foram chamados na Inglaterra de *Masher* ou *Picadilly Johnny*” (CASTELLANI, 2003, p. 71).

**Imagem 7:** Vestuário masculino.



Fonte: Disponível em <<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/seculo-xix-moda-na-era-romantica.html>>.

Nessa época, a Revolução Industrial estava a pleno vapor, caracterizada, principalmente, pela substituição do trabalho artesanal pelo assalariado e pelo uso, ainda maior, das máquinas no processo produtivo. Outra mudança foi a instauração de um ideal cientificista, que buscava na ciência a razão de tudo: essa, um dia, seria capaz de explicar totalmente a realidade e permitir manipulá-la tecnicamente. Nesse período, brotou na mente humana um saudosismo que influenciou o processo criativo, seja na literatura, nas artes, na música, na arquitetura, seja na moda. Na indumentária masculina, o estilo *dândi* manteve-se como padrão, enquanto a moda feminina inspirou-se no passado. Os vestidos voltaram a ter sua cintura marcada pelos corpetes e as saias mantiveram o volume cônico, obtido pelo uso das anáguas. As enormes mangas bufantes eram preenchidas com plumas e fios metálicos para obter o volume desejado; o decote era bem acentuado, em forma de canoa, com os ombros caídos revelando certa fragilidade, como apresentado na Imagem 8. O xale de cashemire ou um detalhe como uma pelerine, chamada berta, continuaram sendo usados.

**Imagem 8:** Moda feminina no romantismo.



Fonte: Disponível em < <http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/o-seculo-xviii-e-xix-diretorio-imperio>.

Foi durante no século XIX que se pode considerar o nascimento da alta costura. Até então, os alfaiates eram responsáveis pela confecção das roupas masculinas e as costureiras pelas roupas femininas. Isso ocorreu até a ida do inglês Charles Frederick Worth para Paris. Inicialmente, ele montou um comércio de armarinho e, aos poucos, começou a fazer croquis com modelos de vestidos para suas clientes. Conforme Anne Hollander:

Sua chegada a esta esfera produziu um choque considerável, ridículo e desaprovação, já que antes dele os vestidos eram comumente desenhados, confeccionados e ornamentados por costureiras nos ateliês em que só trabalhavam mulheres, e pequenos ajustes ou modificações eram feitos pela própria dama ou sua camareira (HOLLANDER, 1996, p. 149).

Ressalta-se também que, até meados do século XIX, não existia o comércio propriamente dito de roupas prontas para mulheres: segundo Hollander (1996), o que não era feito sob medida, era costurado em casa ou então era de segunda mão. Foi quando Worth (1825-1895), com seus conhecimentos de alfaiataria, iniciou uma linha de produtos utilizando os insumos que vendia para confeccionar vestidos. Com isso, ele se tornou o primeiro estilista de que se tem notícia, e passou a ser conhecido como o criador da alta costura.

A moda continuou sua evolução, principalmente no final do século XIX e início do século XX, e, com as facilidades do mundo moderno industrializado, assegurou uma posição de destaque nas sociedades de todo o mundo. As máquinas a vapor, que iniciaram a Revolução Industrial Inglesa, foram responsáveis por alavancar o processo produtivo no século XIX. Elas foram, também, aplicadas à industrial têxtil, aos transportes e à comunicação, e se tornaram responsáveis por uma considerável mudança na vida cotidiana da população.

Além da Revolução Industrial Inglesa, vários acontecimentos internacionais durante o fim do século XVIII e início do XIX refletiram diretamente no Brasil, como a Independência dos Estados Unidos da América (1776) e a Revolução Francesa (1789-1799), entre outros. “A conjuntura econômica e política agravava a situação do lado de cá do Atlântico, pois tinha início a passagem de um regime de monopólios para o de livre concorrência e do trabalho escravo para o assalariado” (DEL PRIORE, VENÂNCIO, 2016, p. 143).

A Inglaterra se tornou uma grande potência e exercia grande influência sobre Portugal que, por sua vez, concedia licenças para que comerciantes ingleses se instalassem em portos brasileiros. “A presença britânica, em detrimento do monopólio luso, o enorme contrabando de ouro e açúcar e o incremento do comércio interno, aumentaram o caráter deficitário das transações metropolitanas com a Colônia” (DEL PRIORE, VENÂNCIO, 2016, p. 143). Tudo isso fez com que se instaurasse uma crise do sistema mercantilista colonial brasileiro.

Nessa época, Portugal estava vivendo na expectativa de uma iminente invasão francesa, o que deu origem ao projeto de transferir a Corte para a colônia.

O projeto tomou forma quando as tropas napoleônicas, vindas de território espanhol, avançaram sobre a capital. Embora o embarque tenha sido atropelado, a decisão de atravessar o Atlântico não foi imposta pelo pânico. Havia muito se estudava essa possibilidade. Às vésperas da partida, a esquadra portuguesa estava pronta, aparelhada

com o tesouro e a biblioteca real. Apesar da ação conspiratória de alguns grupos que desejavam aderir à França, D. João foi avisado com antecedência da chegada de Jonot, o general francês (DEL PRIORE, VENÂNCIO, 2016, p.153).

A vinda da Corte portuguesa contou com a escolta da marinha da Inglaterra que, em troca, se beneficiou com o Decreto de Abertura dos Portos às Nações Amigas, a carta régia de 28 de janeiro de 1808, que revogava o pacto colonial e passava a autorizar o comércio dos produtos brasileiros. Por outro lado, os primeiros produtos a serem importados pelo Brasil naquele período foram os ingleses, pois, segundo Camila Borges Silva (2010), apenas eles eram anunciados no país. Isso ocorreu durante o período de 1808 até por volta de 1815, com a queda de Napoleão e a restauração da monarquia francesa. A cidade do Rio de Janeiro, que passou a ser uma das grandes cidades brasileiras com a chegada da família real em 1808, viu seu crescimento e modernização acontecerem rapidamente, como será narrado na próxima seção.

## 2.2 A MODA NO BRASIL

Um fato curioso liga a moda ao Brasil: o nome do país, originado da árvore Pau-Brasil, faz referência a uma planta usada na extração de um raro pigmento, das cores vermelho ou púrpura, usado no tingimento de tecidos. Tratam-se de cores que eram muito valorizadas na época da chegada dos europeus ao Novo Mundo, e cujo uso só era permitido na confecção de roupas destinadas aos nobres.

Além disso, colonizado por portugueses, o Brasil, assim como o restante da América Latina, tinha como objetivo “fornecer ao comércio europeu gêneros alimentícios ou minérios de grande importância” (FAUSTO, 1995, p. 47). Portanto, possuiu uma economia baseada em grandes latifúndios, com a predominância da monocultura e do trabalho escravo. Além da agricultura, no período entre os séculos XVI e XIX também estavam presentes a pecuária e a mineração e, só após esse período, deu-se início à implementação da indústria e ao fomento do comércio interno.

A chegada da família real, mais precisamente na Bahia, já trouxe mudanças logo de início. No dia 28 de janeiro de 1808, Dom João decretou a abertura dos portos às nações amigas. Segundo Fausto (1995, p. 122), “a expressão nações amigas era equivalente à Inglaterra”. As consequências de tamanhas mudanças não ficaram apenas



concentradas na política, pois, no mesmo ano, o primeiro estabelecimento de Ensino Superior do Brasil foi instalado na Bahia: a Escola Médico-Cirúrgica.

Após se instalar no Rio de Janeiro, três meses depois, Dom João continuou a implementar mudanças no País. Ele “revogou os decretos que proibiam a instalação de manufaturas na Colônia, isentou de tributos a importação de matérias-primas destinadas à indústria, ofereceu subsídio para as indústrias de lã, de seda e de ferro, encorajou a introdução de novas máquinas” (FAUSTO, 1995, p. 123).

A comitiva real, ao desembarcar, juntamente com sua bagagem e mais “a prataria de uso exclusivo e uma formosa biblioteca para encher horas mortas” (DEL PRIORE, VENÂNCIO, 2016, p. 154), encontrou uma paisagem urbana muito modesta, com uma arquitetura bem diferente daquela com que estava acostumada. A capital do país não apresentava um cenário diferente, apesar de mais desenvolvida do que a maioria das demais cidades. Suas ruas eram estreitas, “o teatro, um velho, sujo e mal ventilado casarão de Manoel Luiz Ferreira ao pé do Paço, tinha uma orquestra deficiente e levava espetáculos de gosto duvidoso” (DEL PRIORE, VENÂNCIO, 2016, p.155), fazendo das missas dominicais o principal evento social da época.

Foi preciso uma grande reestruturação da cidade do Rio de Janeiro para se adequar às exigências da corte. Durante sua estadia no Brasil, D. João promoveu diversas benfeitorias urbanas na capital, como a construção de calçadas, drenagem de esgotos e ampliações das ruas. Porém, suas benfeitorias foram muito além de urbanas, visto que:

(...) incentivou o aumento das escolas régias – equivalentes, hoje, ao ensino médio – apoiando também o ensino das primeiras letras e as cadeiras de artes e ofícios. O príncipe regente criou, ainda, nosso primeiro estabelecimento de ensino superior, a Escola de Cirurgia, na Bahia, em 1808. No Rio, ampliava-se a Academia Militar, enquanto na Bahia e no Maranhão, solidificavam-se escolas de artilharia e fortificação. Bibliotecas e tipografias começaram a funcionar, sendo a Imprensa Régia, na capital, responsável pela impressão de livros, folhetos e periódicos, nela publicados entre 1808 e 1821. Com o rei vieram, igualmente, diversos artistas portugueses de valor (DEL PRIORE, VÊNANCIO, 2016, p. 160).

Com tanta novidade, o “cenário urbano mudou aos poucos seus hábitos e costumes, acarretando com isso transformações também no vestuário e no comportamento relativo à moda”, como destaca Gilda Chataignier (2010, p. 78). As brasileiras queriam se portar como as damas da corte e buscavam consumir tudo que se assemelhasse ao seu guarda-roupa. Porém, apesar do surgimento de algumas fábricas que

produziam artigos têxteis no país, ainda era necessária a importação de tecidos europeus, pois as empresas locais ainda não eram capazes de abastecer o mercado interno. A produção brasileira era restrita devido a um alvará de D. Maria I que proibia a fabricação de tecidos nobres e admitia apenas a indústria de algodões grosseiros, que serviam para os escravos. Esse ato inibia qualquer tentativa de sofisticar alguma produção. Tecidos de tecelagem mais elaborada, como o tafetá, as telas, o gorgurão e a lã, apesar de não serem ideais para o calor dos trópicos, eram importados e disputados não só pelas mulheres mais ricas, mas também pelas casas de moda brasileiras. Segundo Gilda Chataignier, as mulheres “faziam da moda uma espécie de religião, atitude que, com algumas variantes, persiste até hoje” (CHATAIGNIER, 2010, p. 79).

Com tantas mudanças transformando o cotidiano dos brasileiros, refletidas pela presença da corte, houve também, nesse sentido, o encorajamento da vinda de estrangeiros. Incentivadas por D. João, várias missões exploradoras, científicas e artísticas europeias desembarcaram no Brasil.

Sobressaem as do mineralogista alemão Von Eschwege e dos bárbaros Spix e Martius, as viagens do naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire e, no campo das artes, a missão francesa chegada em 1816, entre cujos integrantes estava o pintor Jean-Baptiste Debret, o qual deixou obra que retrata o cotidiano do Rio de Janeiro na época. (CARDOSO, 1990, p. 124).

Ao alavancar não só as artes, mas igualmente a ciência, a criação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios do Brasil proporcionaria mudanças também em áreas como a agricultura, a construção civil e até mesmo na indústria. Além disso, “um programa acadêmico promoveria ainda [...] o aumento crescente de capitais, o afluxo crescente de visitantes estrangeiros e o desenvolvimento das exportações de produtos nacionais” (TREVISAN, 2007, p. 15).

É possível dizer que a vinda dos franceses muito contribuiu para o desenvolvimento do país, pois colaborou para diminuir a defasagem cultural na qual o Brasil, segundo os padrões europeus, estava mergulhado. A missão era composta por um grupo de pintores, gravadores, escultores e arquitetos franceses, cujo membro mais importante foi o artista Jean-Baptiste Debret. Nascido em Paris no ano de 1768, em uma família da pequena burguesia, Debret era parente de alguns importantes pintores da época, o que o influenciou a cursar a Escola de Belas-Artes. Porém, com a Revolução Francesa, foi obrigado a abandoná-la, pois as condições econômicas para os artistas não eram

favoráveis, o que o levou a formar-se engenheiro pela Escola Politécnica, voltando a pintar em 1798 (SCHLICHTA, 2006).

Assim que chegou ao Brasil, Debret pintou “obras de cunho celebrativo, como, por exemplo, um retrato de D. João VI e *Desembarque da Arqueduardesa Leopoldina*, na qual representa a princesa Real, no Rio de Janeiro, em 12 de Novembro de 1817” (SCHLICHTA, 2006, p. 125).

Apesar de contribuírem para uma tentativa de melhorar esteticamente a cidade do Rio de Janeiro, os artistas franceses não conseguiram “encobrir a discrepância da situação em razão da precariedade da vida na sede do Império” (SCHLICHTA, 2006, p.127). Uma das razões dessa dificuldade pode ser entendida se analisarmos a constituição da população brasileira da época, que era miscigenada, carregada de desigualdade e que se apoiava na escravidão.

Na época, 45,6% de um total de 79 321 pessoas eram escravos no Rio de Janeiro, dando às ruas um colorido especial. Nesse Império, o universo do trabalho resumia-se ao mundo dos escravos. Vendedores ambulantes, negras quituteiras, negros de ganho oferecendo-se como pedreiros, barbeiros, alfaiates, funileiros e carpinteiros eram figuras obrigatórias nas ruas da cidade (SCHWARCZ, 1998, p. 59).

As figuras mencionadas no excerto acima eram muito presentes nas obras de Debret. Ele permaneceu no Brasil até o ano de 1831 e, durante sua permanência, realizou “um minucioso registro das figuras humanas, descrevendo desde seus traços fisionômicos, suas vestimentas e seus hábitos até seus meios de locomoção” (SCHLICHTA, 2006, p.135). Além disso, ele retratou os costumes de grande parte dos grupos sociais do país e, em muitas de suas obras, que trazem o cotidiano dos brasileiros, estão presentes não só os colonizadores, como também os escravos e os nativos. Responsável por um grande número de gravuras, resgatamos em suas obras traços das roupas, sapatos e acessórios usados pelos brasileiros pertencentes a diversas classes sociais, da nobreza aos serviçais, como observado na imagem 9.

**Imagem 9:** Quadro de Debret – *Uma senhora brasileira em seu lar* (1823).



Fonte: Site Itaú cultural. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62092/uma-senhora-brasileira-em-seu-lar>>

O Brasil sempre sofreu grande influência francesa em diversos aspectos culturais, como na língua, nas artes, na literatura e, como não poderia deixar de ser, na moda. Apesar da miscigenação cultural que, com a ajuda dos viajantes, transformou a moda em uma miscelânea, a corte se inspirava apenas no que era francês e, como consequência, a nobreza a seguia em seus gostos.

O estilo da moda império, criado por Josefina de Beauharnais (esposa de Napoleão I), caracterizado pela cintura alta, cortada abaixo do busto, com mangas fofas e curtas e por um generoso decote foi o escolhido pelas mulheres brasileiras no início do século XIX. Um estilo tão divulgado que foi retratado por Debret em diversas ocasiões do cotidiano brasileiro. Pode-se considerar que o estilo império “foi a primeira manifestação legítima de moda no Brasil, logo copiada e usada pelas mulheres brancas de todas as faixas etárias” (CHATAIGNER, 2010, p. 77).

Esse tipo de traje, quando composto por tecidos finos, que apresentavam certa transparência, era escolhido para ocasiões festivas. As cores claras, como o rosa e até mesmo o branco, davam às roupas um aspecto de camisolas. Porém, houve certa interferência da cultura africana, principalmente nas estampas e cores dos lenços.

Os costumes franceses eram tão procurados pelos brasileiros que revistas eram trazidas diretamente da Europa e comercializadas na Rua do Ouvidor, servindo de referência, principalmente, para as modistas brasileiras. Os nobres queriam ser como os franceses, o que alavancou o comércio de bens de luxo, trazendo a necessidade de profissionais que atuassem nesse segmento, como joalheiros, cabeleireiros, costureiras, alfaiates e sapateiros, entre outros. Além de peças prontas, comercializavam-se, também, cópias produzidas em território nacional. Afinal, as peças importadas prontas não atendiam às necessidades de todos, principalmente com relação às roupas, pois os corpos das brasileiras e das europeias eram bem diferentes. Graças à miscigenação das raças e à mistura das etnias, os brasileiros e brasileiras possuíam medidas corporais próprias, o que dificultava o comércio de roupas prontas e fomentou o surgimento das costureiras e modistas.

Em meados do século XIX, mais precisamente após 1850, várias medidas adotadas contribuíram para a mudança fisionômica do país, “encaminhando-o para o que então se considerava a modernidade” (FAUSTO, 1995, p. 197). Com a extinção do tráfico de escravos houve transformações no “sentido de uma modernização capitalista; ou seja, nasciam as primeiras tentativas para se criar um mercado de trabalho, da terra e dos recursos disponíveis” (FAUSTO, 1995, p. 197). Tal modernização tinha como um dos principais pilares a melhoria do transporte. Foram, então, criadas a Estrada União Indústria (1856-1861), ligando Juiz de Fora a Petrópolis, e a Estrada de Ferro Dom Pedro II (1855-1876), mais tarde conhecida como Central do Brasil. Tais iniciativas fizeram com que houvesse uma mudança paulatina da elite brasileira do campo para as cidades, fato que levou a uma nova construção da aparência pessoal com a urbanização da sociedade. Rosane Feijão (2011) defende que as maneiras e facilidades com que se lidava com os complicados movimentos da etiqueta urbana passaram, a partir de então, a ser tão importantes quanto os cortes, as cores e os tecidos da moda.

Ocasões onde ostentar um vestuário cada vez mais apurado foram se tornando comuns para a sociedade brasileira, como os saraus, missas, bailes e as festas oferecidas pela corte. Da mesma forma, teatros e cafés passaram a ser frequentados também pelas mulheres, que começaram a usufruir de certa liberdade vigiada. Aqui, não só o marido e o pai tomavam-lhe conta, como seus passos passaram a ser observados por todos, obrigando-as a aprender normas de um convívio social. Em locais públicos, segundo Massani, “lugar de máscaras sociais” (apud DEL PRIORI, 2008), as mulheres deviam se apresentar de forma distinta, cumprindo regras de etiqueta no que diz respeito a como se

comportar e receber. As reuniões e saraus eram constantes, momentos em que as famílias recebiam convidados em seus lares, onde a leitura de poesias e romances era comum, geralmente acompanhada pelo som do piano.

Essas ocasiões eram ideais para os contatos entre pessoas pertencentes à burguesia e à aristocracia. Eram comuns, nessa época, casamentos realizados entre membros de famílias tradicionais e famílias prósperas, que se enriqueciam através de atividades econômicas, como o comércio, os bancos, entre outros. O casamento era visto como uma aliança política e econômica. Tal ato colaborava para a projeção social de alguns ou a conservação do *status* de outros.

Ao homem era destinado o controle familiar, principalmente nas questões financeiras. De outro modo, após o casamento, às mulheres cabia o papel de ajudar a projetar socialmente o marido. Elas se tornavam figuras importantes na família, e deveriam se portar discretamente em reuniões como bailes, saraus, em teatros e cafés. Sua imagem de boa esposa e de boa mãe era imprescindível durante esse período, podendo até dizer que delas passou a “depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existente, quer em empurrar o *status* do grupo familiar mais e mais para cima” (D’INCAO, 2008, p. 229). Segundo D’Incao (2008), esposas e filhas cuidavam da imagem pública do homem, e a maneira como elas se apresentavam em público demonstrava a prosperidade do marido ou pai. Por esse motivo, os vestidos, joias e demais adornos das mulheres deveriam variar e se mostrar caros o suficiente para afirmar o *status* de sua família.

Nesse âmbito, o controle e a intensa vigilância exercida sobre as mulheres era parte do sistema mantido para garantir os contratos de casamento entre a burguesia e a aristocracia brasileira. Tratava-se de uma forma para assegurar que poder, dinheiro e tradição continuassem nas mãos da elite.

Porém, apesar de todo esse controle, elas passaram a frequentar locais públicos e, embora com certa dissimulação, conseguiram uma voz um pouco mais ativa. Algumas se escondiam atrás do homem que as protegia, mostrando uma grande fragilidade e dependência, mas, de uma maneira sutil, logravam fazer com que ele acatasse seus desejos.<sup>9</sup> Os caprichos incluíam mimos e adornos. As esposas e filhas de famílias abastadas consumiam vestidos, joias e acessórios com grande frequência, alavancando o comércio e a produção desses itens. Além disso, a busca constante por novidades

---

<sup>9</sup> Muitos romances dessa época retratam uma mulher extremamente forte, mas que sabe usar de sua suposta fragilidade para conduzir a vida conjugal.

incentivou a produção de peças no próprio país, fazendo com que vários estilos surgissem nas mais diversas regiões, garantindo certa identidade em cada estado.

Como vimos, a vinda da família real portuguesa para o Brasil não significou apenas a abertura dos portos às nações amigas, mas, e principalmente, trouxe também a mudança dos hábitos dos brasileiros, além de introduzir novos costumes, não só portugueses. O decreto de 25 de novembro de 1808 que permitia “a concessão de sesmarias aos estrangeiros residentes no Brasil” corrobora esta afirmação:

Sendo conveniente ao meu real serviço e ao bem público, aumentar a lavoura e a população, que se acha muito diminuta neste Estado; e por outros motivos que me foram presentes: hei por bem, que aos estrangeiros residentes no Brasil se possam conceder datas de terras por sesmarias pela mesma forma, com que segundo as minhas reais ordens se concedem aos meus vassallos, sem embargos de quaisquer leis ou disposições em contrário. A Mesa do Desembargo do Paço o tenha assim entendido e o faça executar (BRASIL, 1983, p.356).

Além disso, houve um grande fomento da imigração de estrangeiros das mais diversas nacionalidades e que se instalaram em diferentes regiões do Brasil.

Por isso, Chataigner (2010) faz um percurso, que denomina “A geografia da moda”, onde traça detalhes que diferenciam o regionalismo das peças. Ela destaca não só as variações climáticas que influenciaram as diferentes escolhas de modelos e cores, como também a presença das múltiplas culturas norteando a moda em cada região. Tal fato sugere não o início de uma moda nacional, tampouco uma apropriação das diversas modas estrangeiras, mas sim uma moda regional, com referências e interferências de cada região: trata-se, pois, de uma apropriação sendo enriquecida pela cultura brasileira.

Segundo ela, a moda paulista, por exemplo, influenciada pelos italianos que chegaram com o crescimento das lavouras de café, mostrava uma predileção pelo preto, trazendo características sérias, porém, exaltando a elegância da mulher. Durante o inverno, por causa do frio, usavam-se longos casacos de lã com golas de veludo. Para o dia, optava-se pela seda e, à noite, em bailes e teatros, o tafetá era o escolhido por seu brilho.

Como nação amiga de Portugal, a Inglaterra influenciou muito, não só a metrópole, como também a colônia em vários aspectos, tanto politicamente, economicamente e culturalmente, trouxe para o Brasil muitas referências de seus hábitos, assim como de suas vestimentas. Minas Gerais, que teve sua colonização vinculada à

mineração, sofreu essa forte influência, o que foi percebido na indumentária. As mulheres optavam pelo preto, inspiradas na figura da Rainha Vitória e seu luto.

Quando a rainha Vitória ascendeu ao trono, as mulheres vestiam-se com simplicidade na Inglaterra. Saias e mangas eram compridas e as roupas eram justas e acinturadas. Os trajes para a noite eram limitados e os vestidos tinham mangas curtas fofas e decotes em formato de coração. Em sua juventude, a rainha Vitória era considerada uma das grandes referências de estilo. Contudo, ela considerava que a moda era apenas funcional. Os acessórios a incomodavam e, por isso, ela se ateu a um mesmo modelo confeccionado especialmente para ela em uma variedade de tecidos. A reclusão após a morte do marido durou 40 anos e acabou diminuindo a influência da corte britânica na moda (COSGRAVE, 2012, p.207).

Como no guarda-roupa da Rainha, o xale era uma peça recorrente para as mulheres mineiras, o que combinava perfeitamente com a religiosidade dessa região. Elas eram consideradas mais modernas que as demais brasileiras, provavelmente por todas as transformações econômicas, sociais e políticas trazidas pela extração aurífera ocorrida com a mineração ainda no século XVIII.

A Bahia, por sua vez, possuía o clima como forte influenciador. O calor excessivo fez com que a preferência fosse por tecidos leves de algodão, quase transparentes. As peças eram enfeitadas por aplicações de renda e fita, e a cor branca predominava dentre as demais, porém, apareciam algumas estampas carregadas de referência africana. É importante observar que o clima nessa região também influenciava os modelos dos vestidos, que tinham a forma ampla para se tornarem mais frescos. Com relação aos sapatos, “as chinelinhas de tecido faziam charme em qualquer lugar” (CHATAIGNER, 2010, p. 92). Algumas peças, como as joias, eram bem singulares à região, e misturavam símbolos africanos com imagens católicas, o que reforça a forte influência religiosa na Bahia e o seu sincretismo. Tal fato pode ser observado até hoje nas regiões do estado que preservam suas raízes históricas e que incentivam o turismo.

As rendas, usadas em muitas regiões do país, embora não apareçam associadas ao Sul, foram produzidas inicialmente por jovens catarinenses, de origem italiana ou portuguesa. Alguns pesquisadores, como Luiza e Arthur Ramos (1948), discutem sobre sua origem. Segundo eles, a renda de bilros possui como referência mais antiga um documento que descreve, em Milão, no ano de 1493, “uma faixa trabalhada a ponto de doze bilros para bordar um lençol.” (RAMOS, RAMOS, 1948, p.20) Porém, seu surgimento no Brasil, apesar do consenso regional, não possui uma certeza de sua origem,



visto que existem relatos de que uma portuguesa ensinava a “troca dos bilros” às moças de uma das primeiras colônias da região, conforme as mesmas demonstravam habilidades. Daí, em diante, tais técnicas foram sendo passadas de família a família.

No trecho transcrito acima, o Sul do Brasil é apresentado como um dos primeiros centros receptores da renda de bilro. A imigração açoriana naquela região justifica tal explicação. No Brasil, existem registros que ainda se encontram presentes na comunidade de rendeiras da Lagoa da Conceição, litoral Catarinense, das tradicionais rendas de bilros portuguesas. Fabricadas pelas mulheres de baixa renda, seu comércio auxiliava na subsistência das famílias litorâneas. Era comum que mulheres de pescadores tecessem rendas, assim como os homens teciam redes. Essa arte era transmitida de geração a geração, “entre as mulheres das classes pobres, embora tenha havido fases em que as moças da alta sociedade aprenderam a fazer rendas de bilros nos conventos” (RAMOS; RAMOS, 1948, p. 31).

No entanto, existem outras versões, como a da influência holandesa no Nordeste, desde o século XVII. Essa região é, ainda hoje, conhecida por sua produção de renda de bilro (da qual o Ceará é o Estado de maior representação) cuja técnica é mais difundida e a rendeira é considerada como um “símbolo de identificação grupal” (FLEURY, 2002, p. 18). A tese mais defendida pelos especialistas, acerca da chegada da renda de bilro no Brasil, é que tenha vindo juntamente com a colonização portuguesa. O fato é que, dentre suas similares, essa técnica foi a que atingiu maior abrangência geográfica, sendo encontrada em vários Estados: Pernambuco, Sergipe, Piauí, Maranhão, Amazonas, Pará, Rio de Janeiro e Santa Catarina.

Além das rendas, o tricô, ou, como também é conhecido, a malharia retilínea, fez com que o Sul se tornasse referência nacional. Influenciadas pelo clima frio e pela colonização alemã, as mulheres, além de cuidar da casa e dos filhos, se dedicavam ao cultivo das hortas, aos cuidados dos animais e, também, faziam tricô e crochê. Segundo Maria de Lourdes Leiria (2015), em sua pesquisa, *As relações de trabalho em Blumenau no período de 1850-1900*, as peças produzidas serviam para agasalhar a família e gerar uma renda extra para a mesma. Essa produção tornou o Sul conhecido nacionalmente como um grande produtor de malharia.

Já o Maranhão teve sua colonização iniciada por franceses. A história nos revela que, em 1612, uma colônia instalada na região, denominada França Equinocial, fundou a cidade de São Luís, em homenagem ao rei Luís XIII. Porém, três anos depois, os portugueses tomaram suas terras e iniciaram sua ocupação. Devido à sua posição

estratégica e ao intenso cultivo da cana-de-açúcar, a região foi alvo de disputa, sendo também invadida por holandeses em 1641. Mas, em 1644, Portugal recuperou a região e a tornou base de apoio à exploração da Amazônia e ao povoamento da Região Norte.

Mesmo sendo colonizado por portugueses, o Estado não perdeu suas referências culturais francesas, principalmente com relação à moda. Uma herança deixada foi o bordado *richelieu*, originário da França, no século XVII, e que recebeu essa denominação pelo uso frequente nas vestes do cardeal e Duque Richelieu. As mulheres trajavam peças bordadas com tal técnica, geralmente feitas no linho. Trata-se de um bordado que dá um toque delicado e sofisticado às peças. Além disso, um acessório importante no vestuário maranhense era o chapéu e, por causa do sol, ele fazia parte do dia a dia das mulheres.

Diferentemente do restante do país, as cidades pernambucanas traziam as cores vivas nas roupas, sobretudo entre as mulheres. Os vestidos apareciam em rosa, vermelho e roxo, com bordados em linhas de ouro e prata. Chataigner (2010) trata o estilo pernambucano como fora de moda, principalmente com relação às cores, com xales de seda estampados, muitos bordados e joias em excesso. Pode-se pensar em atribuir essa diferença à forte influência holandesa no Estado. Durante um longo período, entre 1630 e 1654, toda a região estava sob o comando da Companhia das Índias Ocidentais e, chefiados pelo Conde Maurício de Nassau, os holandeses fundaram Recife e fizeram dela a capital do Brasil holandês: “Nassau traz para Pernambuco uma forma de administrar inovadora. Realiza inúmeras obras de urbanização, amplia a lavoura da cana e assegura a liberdade de culto”<sup>10</sup>.

O século XIX foi considerado “o primeiro século de vida e cultura nacionalmente brasileiras” (FREIRE, 2002, p. 133). A abertura dos portos, assim como a vinda da família real para o Brasil, trouxe uma grande quantidade de produtos europeus para o consumo, porém, muitos deles tiveram que se adaptar aos gostos dos brasileiros. Apesar da grande influência europeia, os produtos passavam por uma adequação aos costumes, se adaptando ao clima, aos corpos e aos gostos nacionais. Freire (2002) cita o registro, durante o Segundo Reinado, de um importante comerciante francês que enviou ao Brasil um funcionário incumbido de levantar dados sobre os costumes e a cultura brasileira para que melhorasse seus negócios com o país.

Depois da década de 1870, vários acontecimentos anunciaram uma crise no Segundo Reinado. “Dentre eles, o início do movimento republicano e os atritos do

---

<sup>10</sup> História do Estado de Pernambuco <Disponível em: <http://www.pe.gov.br/conheca/historia/>>. Acesso: 05 set. 2016

governo imperial com o Exército e a Igreja. Além disso, o encaminhamento do problema da escravidão provocou desgastes nas relações entre o Estado e suas bases sociais de apoio” (FAUSTO, 1995, p. 217).

O republicanismo já tomava forma, constituído principalmente de profissionais liberais e jornalistas, “um grupo cuja emergência resultou do desenvolvimento urbano e da expansão do ensino” (FAUSTO, 1995, p. 228). Porém, apesar desse crescimento, havia um grande abismo entre uma pequena parcela da população que compunha a elite letrada e uma grande massa de brasileiros analfabetos ou com uma educação precária.

Nesse período, o Brasil continuava a ser um país basicamente agrícola:

Considerando-se as pessoas em atividade em 1872, 80% se dedicavam ao setor agrícola, 13% ao de serviço e 7% à indústria. Observemos que na categoria “serviços” mais da metade se refere a empregados domésticos. Vê-se como era ainda insipiente a indústria, tanto mais que neste item está incluída a mineração (FAUSTO, 1995, p. 237).

Tais atividades se concentravam no Centro-Sul do país. As Províncias de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais exerciam forte influência no cenário político e econômico. São Paulo garantiu certa autonomia por meio de uma economia em expansão, principalmente através dos negócios cafeeiros e, depois, com a imigração, houve uma diversificação agrícola e um surto industrial, já que “São Paulo esteve à frente de um processo de desenvolvimento capitalista” (FAUSTO, 1995, p. 282). Além do café, o estado cultivou arroz e, por volta de 1919, se tornou o maior produtor de algodão do país.

Minas Gerais, que possuía uma economia fragmentada entre o café, o gado e, de certo modo, a indústria, garantia assim a sua influência na política. Também contou com uma forte atividade de mineração, além de investir na construção das ferrovias.

Já a capital do país sofreu uma série de mudanças durante o período de 1903 a 1906, pois o prefeito da cidade, Francisco Pereira Passos, com o apoio do Governo Federal, implantou “duas intervenções urbanísticas orientadas por sentidos distintos” (AZEVEDO, 2003, p. 41). Um dos projetos, sob os cuidados do ministro Lauro Müller e do engenheiro Francisco Bicalho, foi responsável por uma série de melhoramentos na região portuária: “A obra do porto fora projetada na referência da ideia de progresso. Fora pensada como ícone maior do progresso material no Rio de Janeiro e, em decorrência, no Brasil” (AZEVEDO, 2003, p. 44). O grande objetivo era modernizar o porto da Capital do Brasil, melhorando a imagem do país e a sua economia, além de facilitar a imigração e o comércio com os países europeus e com os Estados Unidos.

Já as obras comandadas por Pereira Passos visavam a uma reurbanização do restante da cidade. Assim como as obras do porto, várias avenidas foram construídas e reformuladas. No primeiro caso, o objetivo era melhorar o escoamento das mercadorias, facilitando a distribuição das mesmas. Por outro lado, o prefeito priorizou a melhoria do sistema viário da cidade e, para isso, fez uma série de modificações nas ruas, como o alargamento e prolongamento de um conjunto de vias.

Além de demonstrar uma visão de cidade organicista, esta reforma urbana revelou-se culturalista em sua concepção. O culturalismo consiste em uma escola de urbanismo que busca operar um processo de modernização conservador, ou seja, que busca imprimir uma modernização no espaço urbano, a fim de possibilitar que tal espaço atenda as demandas oriundas das transformações de infra-estrutura da sociedade, mas que, ao mesmo tempo, valorize a tradição daquele espaço. O urbanista culturalista tem uma visão orgânica da urbe e um sentimento nostálgico em relação ao passado da sua cidade. Tal visão de cidade desenvolve-se com o Romantismo no início do século XIX e pretende resgatar a totalidade da cidade que se foi perdendo com o seu crescimento e a sua fragmentação (AZEVEDO, 2003, p. 55).

Portanto, pode-se concluir que Pereira Passos deu grande destaque à cultura em sua reforma, principalmente ao preservar o patrimônio histórico da cidade. Uma importante contribuição dessa reforma foi a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro para que se tornasse uma grande referência da alta cultura.

Além das obras urbanas, ele implementou reformas comportamentais, estabelecendo uma série de medidas proibitivas. Com o objetivo de propor mudanças nos costumes da época e tentar aprimorar o comportamento dos cidadãos cariocas, a reforma tinha como parâmetro os padrões burgueses de países como a França e a Inglaterra. Para Pereira Passos, havia a necessidade de estabelecer leis que tornassem as pessoas civilizadas, mesmo que, para isso, elas precisassem abrir mão de certos costumes populares, afinal, o Rio de Janeiro era uma cidade de tradição escravista e culturalmente heterogênea.

Nesse período, o espaço público do Rio de Janeiro era ocupado por figuras como capoeiras, ex-escravos biscateiros – muitos dos quais foram negros ao ganho antes da abolição –, carroceiros, vendedores de perus, de vísceras, de leite retirado diretamente da vaca, trapeiros, rezadeiras, tatuadores, entre outros. Como cidade tropical e de tradição escravista, era comum ver-se nas ruas estreitas e sinuosas do Rio de Janeiro o contraste entre os “cavalheiros” cariocas trajados de paletó, dividindo o espaço com negros descalços e sem camisa, anunciando aos gritos seus serviços e produtos. Somava-se a este cenário a presença de migrantes e imigrantes de diversas partes – quase sempre rurais – do

Brasil e do mundo em roupas surradas e não raro de pés descalços (AZEVEDO, 2003, p. 62).

Portanto, para tentar mudar esse cenário, algumas regras foram impostas, como por exemplo, proibir fogueiras nas ruas, proibir o trânsito de vacas e cães, além de proibir as pessoas de circularem descalças e sem camisa, entre outras. Ainda segundo Azevedo (2003), o prefeito tentou acabar com os quiosques nas ruas e incentivou a abertura de lojas para o chá da tarde, contribuindo com a socialização de seus habitantes.

Percebe-se que a intenção de Pereira Passos foi transformar o centro da cidade do Rio de Janeiro em um lugar para o convívio civilizado, segundo os padrões europeus, “um lugar de aprendizado da ética urbana, da civilização que deveria tomar toda a cidade” (AZEVEDO, 2003, p. 64).

Tantas mudanças não aconteceram apenas no Brasil: o restante do mundo também passou por um processo de modernização de suas cidades e avanços tecnológicos e industriais. Segundo Cosgrave (2012), o século XX ficou conhecido por uma significativa melhora nas condições sociais graças ao progresso do pensamento e às inovações tecnológicas.

Todas essas mudanças, que repercutiram no comportamento no mundo e também no Brasil, foram acompanhadas pela moda. As roupas tiveram seus contornos modificados, como podemos observar na imagem 10, as saias foram perdendo o volume e o espartilho, que havia sido introduzido como uma peça fundamental no guarda-roupa feminino, mudando a silhueta, caiu em desuso. Ele apertava a cintura, acentuando as nádegas e realçando os seios, produzindo uma forma em S, principalmente de perfil. Tais mudanças ocorreram também no gosto e no comportamento das pessoas: no Rio de Janeiro, passeios pelo centro da cidade e o chá na Confeitaria Colombo passaram a fazer parte do cotidiano dos brasileiros.

**Imagem 10:** Jovens brasileiras em 1913



Fonte: BRAGA, João; PRADO, Luís André do. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Pyxis, 2011. p.

58.

As cariocas ditavam a moda no país e serviam de referência de elegância, sensualidade e estilo para o restante do Brasil. A cidade do Rio de Janeiro, capital do país, em especial a Rua do Ouvidor, parecia uma filial de Paris. A influência francesa era facilmente notada nas peças de vestuário, acessórios e joias, assim como na utilização do galicismo pelos brasileiros, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, durante o período que ficou conhecido como a *Belle Époque*. Compreendida entre o fim desse século e a Primeira Guerra Mundial, mais especificamente de 1889 a 1918, a *Belle Époque* no Brasil foi carregada de paradoxos, uma vez que o país expressava uma busca

pelas suas raízes, mas, ao mesmo tempo, mantinha o desejo de ser estrangeiro - principalmente por parte da elite, que não abria mão das referências francesas, usando as roupas como uma forma de estratificação e um código de pertencimento social.

A moda francesa, durante esse período, já estava se consolidando como referência mundial. Era comum, aos membros da elite brasileira, viajar para a Europa a trabalho, para os estudos e até mesmo a passeio. Como não poderia ser diferente, Paris era a cidade preferida para quem buscava novidades, principalmente na moda, fazendo com que a influência francesa se tornasse ainda mais presente. Para quem permanecia no país, a alternativa era encomendar vestidos e joias francesas, principalmente peças assinadas pelo pioneiro da alta costura: Charles Worth. Mas, como a importação de peças prontas era demorada e muito dispendiosa, uma alternativa era recorrer às modistas. Foi nesse período que algumas mulheres, com conhecimento de corte e costura, se destacaram na profissão e passaram a trabalhar em *maisons* ou ateliês, que se tornaram famosos no Rio de Janeiro.

Um grande avanço para a moda brasileira também aconteceu nessa época: “algumas tendências surgindo embrionariamente [poderiam] sugerir certa originalidade e nos leva[ria]m a vislumbrar novo caminho, mais livre e espontâneo, para nossa moda” (CHATAIGNER, 2010, p. 103). A moda praia produzida no Brasil ganha espaço fora e começa a ser exportada, colocando o país “no *ranking* de primeiro lugar no setor”, fazendo com que o país passasse a ser conhecido internacionalmente.

Os Estados Unidos, que haviam se tornado um grande importador de café, também passaram a consumir a moda praia brasileira. Segundo Cosgrave (2012), os Estados Unidos se tornaram uma importante fonte de influência política e cultural, contribuindo, também, com importantes descobertas. Foi em solo americano que a primeira clínica de controle da natalidade foi inaugurada, no ano de 1916, o que, mais tarde, em 1960, levaria ao lançamento da pílula anticoncepcional o que, para muitos estudiosos, foi o grande marco da emancipação feminina.

Em vários países, as mulheres iniciavam a luta por seus direitos e vários nomes conquistaram uma grande projeção. Emmeline Pankhurst (1858-1928), Simone de Beauvoir (1908-1986), Virginia Woolf (1886-1941) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), entre tantas outras, contribuíram para a luta pelo sufrágio das mulheres.

No Brasil, as revistas destinadas ao público feminino ganharam espaço. Todas, entre elas, *O Malho*, *Revista da Semana* e *Fon-fon*, com um conteúdo variado, traziam a moda na pauta, além de discorrerem sobre “uma precoce ideologia feminina”

(CHATAIGNER, 2010, p. 104). Os hábitos femininos haviam mudado, e já não era incomum vê-las passeando de bicicleta em locais públicos. Para isso, usavam calças por baixo de saias longas, chamadas bombachas, similares às usadas por Amélia Bloomer na década de 1850, como apresentada na Imagem 10. Compondo o vestuário, elas utilizavam botinhas de cano curto e uma blusinha branca, em geral, confeccionada em cambraia de linho ou algodão.

**Imagem 10:** Calça que ficou conhecida como Bloomer.



Fonte: Disponível em < <http://noticias.cennoticias.com/6689430?origin=relative&pageId=65842559-7b1c-4df1-899b-c5c969fd5292&PageIndex=2>>.



As revistas, grandes disseminadoras da moda, traziam modelos e sugestões de peças que eram prontamente copiadas por modistas e costureiras na cidade, aumentando a demanda por matéria prima. Juntamente com isso, novas indústrias de tecelagem surgiram no Brasil nesse período. Acompanhando os avanços tecnológicos, a empresa Companhia Brasil Industrial, no Rio de Janeiro, se tornou a maior tecelagem da época. Segundo Chataigner (2010), foi construída juntamente com uma vila, que abrigava seus operários e familiares, e sinalizou o crescimento do setor no país.

A mudança no cenário da moda no restante do mundo trouxe novos nomes de estilistas que conquistaram espaço. Alguns deles, como Madeleine Vionnet (1876-1975) e Paul Poiret (1879-1944), “contribuíram para a libertação das formas femininas dos corpetes apertados e desconfortáveis” (COSGRAVE, 2012, p. 220). Poiret, por exemplo, adotou o sutiã para substituir o espartilho, porém, apesar de propor uma silhueta simples e reta, outras de suas peças ficaram famosas por limitar os movimentos das mulheres, visto que se tratavam de saias mais amplas nos quadris e justas nos tornozelo.

Apesar da controvérsia entre os autores sobre o nome do estilista que propôs que a mulher deixasse de usar o espartilho, se Poiret ou Madame Chanel, um consenso existe: tal ato representou “o primeiro grito de independência para as mulheres” (CHATAIGNER, 2010, p. 107), ao libertá-las do desconforto e deformações causadas pelo acessório.

Além disso, Poiret, que contribuiu com a moda francesa ao divulgá-la ainda mais fora da Europa,

foi o primeiro grande estilista francês a viajar pela Europa e pelos Estados Unidos para promover a moda francesa (...), também foi o primeiro costureiro francês a criar perfumes que refletissem sua imagem e resumissem o estado de espírito de suas criações (COSGRAVE, 2012, p. 222).

Essa prática foi adotada também por Gabrielle Coco Chanel (1883-1971), com sua fragrância que ficou conhecida mundialmente, o Chanel nº 5. Dona de uma complexa personalidade, como nos apresenta Cosgrave (2012), ela se tornou referência em elegância e bom gosto. Suas criações se tornaram icônicas e ainda hoje são usadas por diversas consumidoras.

Apesar da forte influência francesa na moda, outros países conquistaram espaço, e, entre eles, os Estados Unidos, como mencionado anteriormente. Na passagem para a década de 1920, o cinema passou a influenciar significativamente o comportamento e a

moda. As atrizes e atores de Hollywood se tornaram ícones e os Estados Unidos viraram uma referência da moda. A nova silhueta da mulher marcou essa década. “Havia um culto à simplificação, ao depuramento, mesmo nos vestidos feitos pela alta-costura francesa” (JOFFILY, 1999, p. 16).

Os reflexos no Brasil foram vistos, primeiramente, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, através do contraste entre o simples e o sofisticado. Durante o dia, as mulheres adotavam peças inspiradas nas criações de Chanel, conjuntos de blazer e saia confeccionados em tecidos como o jérsei e a lã. E, à noite, optavam por vestidos trabalhados em bordados complexos, que utilizavam miçangas e canutilhos.

Com a evolução tecnológica, as mudanças no estilo de vida foram ocorrendo cada vez mais rápido e se desdobrando em diversos setores. A economia e a cultura foram diretamente afetadas por esta evolução. O movimento que ficou conhecido como a Semana de Arte Moderna se tornou um grande exemplo do rompimento cultural ocorrido no século XX, trazendo para o país uma nova maneira de pensar e produzir arte, o Modernismo.

O estudo sobre os desdobramentos desses acontecimentos foi importante na medida em que entendemos que a literatura acompanhou as mudanças na sociedade, dentre elas, as mudanças na moda, que se refletem na construção da figuração das personagens. Como a produção literária de Júlia Lopes de Almeida trouxe uma narrativa próxima à realidade dos brasileiros de sua época, torna-se necessário entender como é possível apreender aspectos históricos do país a partir das representações e imagens construídas pela autora.

### **3 A MODA NOS TEXTOS DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Uma das ferramentas usadas pelos prosadores e pelos poetas para interagir com seus leitores é a criação de imagens a partir do texto verbal. Vários são os estilos empregados para alcançar o imaginário do interlocutor na construção de uma representação significada ou ressignificada, conforme pretende aquele que escreve. Nesse aspecto, podemos afirmar que a Literatura possui um papel altamente importante auxiliando a formação (absorvendo e disseminando, concomitantemente) de parte do imaginário sociocultural de um dado contexto.

A produção de imagens, cumpre ressaltar, não é um movimento unidirecional, mas uma via de mão dupla. A instância desse fenômeno se dá na coexistência de processos endógenos e exógenos, pelos quais autor e leitores interagem e constroem, juntos, as imagens de um texto. O autor dá algumas diretrizes na construção de uma determinada imagem, mas é o leitor quem as (res)significa, de fato.

Logo, quando uma história é escrita, a imagem que fica associada a ela é elaborada tanto pelo autor quanto pelos leitores, que mentalmente passam a (re)associar ou a (res)significar o mundo pelo texto, através de paisagens e de personagens. Muitas vezes os autores usam da minuciosa descrição de detalhes para auxiliar os leitores na (res)significação do enredo, da experiência de leitura e da crítica ou leitura ali contida.

Nesse sentido, analisar o uso que prosadores e poetas fazem da indumentária de uma personagem é uma tarefa instigante, pois revela um exercício que busca aguçar uma habilidade geralmente não muito desenvolvida pelas pessoas na ausência de estímulos. Logo, é interessante analisar uma imagem a partir da descrição escrita e não da forma materializada visualmente. Nessa seara é que pautamos o objetivo principal desta tese, qual seja, o de buscar nos textos de Júlia Lopes de Almeida recortes de descrições de como suas personagens se trajavam, avaliando a relação dessa escrita com a construção das mesmas e relevando suas implicações para os Estudos Literários.

A imagem não é necessariamente algo visível; pode ser produzida na imaginação, portanto, “toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (JOLY, 1996, p. 13). De antemão, podemos indicar aqui que as imagens produzidas a partir de um determinado texto compõem, em certa medida, o próprio imaginário sociocultural de um período e de uma época, ao mesmo tempo em que também é composta por ele.

Sandra Ramalho de Oliveira (2005) procura dar subsídios ao leitor no processo de avaliação da linguagem visual. Segundo ela, nosso dia a dia está repleto de imagens que devem ser interpretadas por nós e, para isso, torna-se preciso um mínimo de referencial prévio, construído pelo leitor. Assim, um repertório imagético vai se formando na memória de cada indivíduo. A autora busca estabelecer funções para as imagens, finalidades às quais elas se prestam, e constata que essas funções podem se modificar ao longo do tempo. Mesmo não sendo absoluto nem definitivo, fica registrado que o parâmetro da funcionalidade pode contribuir muito para o estudo da imagem.

Dessa forma, para especificar que viés sobre imagética queremos colocar em análise, podemos pensar na indumentária como um tipo de linguagem visual que se relaciona com um texto na composição, por exemplo, das personagens dos textos produzido pelos autores, construindo no imaginário do leitor uma série de códigos que remetem a funções distintas. Essa linguagem, expressa através dos trajés e acessórios, serve de auxílio na caracterização da personagem a partir de elementos culturais e históricos, bem como valores individuais, o que contribui para a representação de seus traços sociais e psicológicos.

Por outro recorte, Oliveira (2007) realiza uma abordagem atribuindo à indumentária a função não só estética, mas também utilitária. Afirma que um texto de moda não é isento à fabricação de sentidos, pois tudo possui um significado, uma intencionalidade, cabendo ao leitor decifrá-los ou (res)significá-los. Assim, ao escolher determinada indumentária, o indivíduo pode, intencionalmente ou não, transparecer determinados aspectos ou traços de sua personalidade. Segundo a mesma autora:

Em síntese, a moda e o modo de vestir são textos estéticos visuais legíveis, porque são sensíveis e perceptíveis. Estão no mundo, emitindo efeitos de sentido e significações, independentemente da vontade expressada pelos autores dos discursos. Cabe a qualquer um estar atento a eles, para melhor se situar na vida; e cabe aos profissionais da área uma especial atenção ao inesgotável potencial de significados e sentidos que esses discursos podem oferecer (OLIVEIRA, 2007, p. 62).

Quando alguém escolhe vestir algo, portanto, está automaticamente se expressando, expondo sua essência, seus valores e significados, isto é, compartilhando significados em uma dada comunidade. Quando um escritor descreve uma indumentária em seu texto, ele também possui uma intenção de representação para criar uma personagem ficcional que pareça autêntica, isto é, que transmita ao leitor uma imagem próxima daquela que ele deseja.

Podemos observar que nos textos literários ficcionais existem tentativas de materializar contextos puramente intencionais, que geralmente se dão por referência a objetos e personagens construídos no imaginário do autor. No caso dos romances realistas, corrente literária instaurada no século XIX, a partir da qual os autores buscavam a descrição dos costumes e lugares, assim como as relações sociais, existe a necessidade de uma procura da verdade em seus textos. Porém, na análise de Antônio Candido:

O termo verdade, quando usado como referência a obras de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa com a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, ou não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade (CANDIDO, 2009, p.18).

Nesse sentido, a personagem fictícia é um ser criado, imaginado, inventado, que deve se assemelhar a um ser vivo, isto é, deve manter certas relações com a realidade do mundo; deve, ainda, participar de um conjunto de ações e sentimentos que possam se assemelhar àquilo que se considera no universo real, isto é, que já estão postos e significados no mundo. Assim, a personagem pode assumir diversos fragmentos de um ser real ou mais de um, devendo agir, se expressar e se vestir de acordo com o seu tempo histórico e social. A indumentária pode ser tratada como fator de referência social, pois ela é um dado importante na formação da identidade, uma vez que afeta a atitude da maioria das pessoas em relação a si mesmas e aos outros. Da mesma forma, um traje, um sapato ou um simples acessório dizem muito sobre as pessoas, identificando-as e relacionando-as dentro de uma comunidade de compartilhamento de significados.

As roupas são, portanto, uma parte essencial na construção da identidade. A maneira como um indivíduo se veste não reflete apenas uma tradição, mas também é movida por algo que depende de uma escolha individual, uma vez que nós somos seres consumidores. Logo, a roupa não se refere apenas à diferenciação de classes sociais: ela também está relacionada à expressão da nossa individualidade, pois “[o] vestuário é parte do indivíduo, não algo externo à identidade pessoal” (SVERNDSEN, 2010, p. 20).

Podem ser encontradas nas obras de Júlia Lopes de Almeida descrições que contribuem para a coerência visual da imagem cênica, sem excessos, mas auxiliando a contextualização mental do leitor. Entretanto, antes de passarmos à comprovação desta afirmação, convém recuperar alguns dados biográficos dessa escritora:

No dia 24 de setembro do ano de 1862 nasceu, na cidade do Rio de Janeiro, Júlia Valentina Silveira Lopes, filha de um casal de imigrantes portugueses, Dr. Valentim José da Silveira Lopes e Antônia Adelina do Amaral Pereira. Sua origem, assim como sua educação explicam muito sua carreira como escritora, principalmente como uma mulher que viveu no séc. XIX pode se tornar uma intelectual dona de uma vasta produção literária. Seu pai, além de médico, era

professor e cronista da republicana e liberal *Gazeta de Campinas* e, sua mãe, (...), além de educadora, também era concertista, diplomada em piano, composição e canto pelo Conservatório de Lisboa. Era de se esperar que a prole desse casal tão peculiar sofresse o influxo natural de suas atividades (SHARPE, 2004, p. 190).

Seus pais tiveram mais três filhas, todas dedicadas às artes. Uma se tornou escritora, uma pianista e outra cantora lírica. Júlia não frequentou escolas regulares. Segundo Salomoni, por possuir uma saúde frágil, foi inicialmente educada por sua irmã mais velha, Adelina, e sua mãe. Já um pouco mais velha, “completou seus estudos com o pai, dono do Colégio de Humanidades, e com alguns professores particulares de inglês e francês” (SALOMONI, 2007, p. 21).

Em 1875, aos treze anos de idade, fez sua primeira viagem a Portugal com a família. Acostumada a viagens desde muito nova, Júlia Lopes de Almeida teve a oportunidade de conhecer diversos lugares e países, o que contribuiu muito na construção de seus textos.

No ano de 1881, residindo em Campinas, a autora iniciou sua carreira literária ao publicar sua primeira crônica na *Gazeta de Campinas*, sob influência de seu pai. Três anos depois, iniciou “sua colaboração como cronista do jornal *O País*” (SALOMONI, 2007, p. 22), cuja sede ficava na cidade do Rio de Janeiro, onde residia sua irmã Adelina e onde conheceu seu futuro marido, Francisco Filinto de Almeida, um “jovem poeta e jornalista Português que imigrara aos nove anos de idade para o Brasil” (SHARPE, 2004, p. 191).

Mudou-se, em 1886, junto com a família para Portugal, onde escreveu, juntamente com Adelina, o livro *Contos Infantis*, obra que passou a ser adotada pelas escolas primárias do Rio de Janeiro durante aproximadamente vinte anos. Ainda em Portugal, Júlia Lopes de Almeida publicou seu primeiro livro de contos *Traços e Iluminuras* (1887). Ela passou, então, “a colaborar em diversos jornais e almanaques, tanto do Brasil quanto de Portugal” (SALOMONI, 2007, p. 23).

Naquele mesmo ano se casou com Filinto de Almeida, na Igreja de Santo Domingo. O jovem casal retornou ao Brasil no ano de 1888, fixando residência em São Paulo, após o nascimento do primeiro filho, e, em 1893, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Santa Tereza, que, segundo Sharpe (2004), foi o local de sua maior produtividade como escritora e intelectual, e onde conseguiu alcançar sua independência financeira, fato raro até mesmo para um homem em sua época.

Sua casa se tornou um ponto de encontro de grandes intelectuais brasileiros, seu nome era conhecido e seu prestígio se tornou eminente não só no Brasil, como em outros países também. Em 1914, juntamente a nomes como Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque, Luís Edmundo e Eptácio Pessoa foi homenageada pela *Société de Genes de Letres*<sup>11</sup>.

Sem deixar suas atribuições domésticas de esposa e mãe, Júlia Lopes de Almeida teve uma produção tão vasta que Sharpe opta por dividir em duas categorias distintas:

uma, a obra de ficção, em que se incluem os romances, o teatro e algumas matérias de natureza imaginosa, como *Eles e elas* e os contos infantis; e, outra, a obra didática, que abrange desde os livros infantis educativos, antologias de ensaios pedagógicos – com temas tão variados que chegam a versar sobre floricultura e jardinagem –, os ensaios e conferências de natureza ufanista, os livros de viagens sobre as regiões do Brasil, até a sua obra pacifista *Maternidade* (1926) em que aborda o efeito daninho da violência (SHARPE, 2004, p. 197).

Além dos inúmeros textos recolhidos em livros, existem outros tantos espalhados que foram publicados em almanaques e revistas. Ela tinha o hábito de publicar seus textos primeiramente em revistas e jornais, onde poderia sentir a aceitação do público. Assim, publicou na *Gazeta de Notícias*, na *Tribuna Liberal*, entre outros, e também contribuiu para a revista *A Mensageira*, destinada à mulher brasileira. Manteve uma coluna em *O País* por mais de vinte anos, onde escrevia novelas, e seus textos faziam um enorme sucesso entre os leitores que aguardavam ansiosos o próximo folhetim.

Seu primeiro romance, *A família Medeiros*, iniciado em 1886 e concluído em 1888, foi lançado em 1889 e, apesar de ter sido severamente criticado por Wilson Martins,

---

<sup>11</sup> Evento que conferia homenagem a diversos escritores de destaque no mundo. No mesmo ano em que Júlia Lopes de Almeida foi homenageada, “destacaram-se intelectuais franceses como Ernest Gaubert, representante da *Critique Littéraire*; Georges Bourdon, chefe da seção *Amérique Latine*; Daniel Lesueur (pseudônimo da escritora Jeanne Lapauze, uma das feministas mais conhecidas do final do século XIX), a condessa de Martel, Jane Catulle Mendès, Alphonse Daudet e Adolphe Brisson. Entre os brasileiros presentes estavam Olavo Bilac, Medeiros e Albuquerque, Luís Edmundo e até o futuro presidente do país, o político Eptácio Pessoa” (SHARPE, 2004, p.193).

foi apontado como "o melhor romance publicado naquele ano" (RUFFATO, 2008, p.2). Seu segundo romance *Memórias de Marta* foi editado também em 1889, seguido pela publicação em livro da *A família Medeiros* (1892), *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), considerado por muitos sua obra prima, além de *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A casa verde*, escrito em parceria com seu marido Filinto de Almeida em 1932, *A Silverinha* (1914), *A isca* (1922) e, seu último romance, *Pássaro tonto* (1934). A maior parte dessas obras foi, primeiramente, publicada em folhetins para os jornais da época, para os quais a autora contribuía.

Júlia Lopes de Almeida também escreveu alguns contos, peças de teatro e algumas crônicas, entre elas o *Livro das noivas* (1998) o *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Eles e elas*, publicado como livro em 1910.

Em *No Meu Atelier*, texto publicado na revista *A Mensageira*, em 30 de abril de 1898, temos uma boa amostra da composição de uma personagem a partir do uso da indumentária: “Meia hora depois eu esbarrava na sala com duas senhoras; uma velhota baixa, de queixo longo e boca desdentada e uma moça tímida, encolhida dentro de um vestido de lã preta mal cosido, com um par de olhos tristes e aveludados” (ALMEIDA, 1987a, p. 213).

Neste texto, os poucos recursos financeiros das senhoras ficam evidenciados pela aparência. É possível observarmos o vestuário atuar como um fator de pertencimento social. Da mesma maneira que ficou clara a falta de recursos das senhoras, na descrição do vestido de um tecido barato e confeccionado precariamente, a autora, em outro texto, ressalta as boas condições financeiras de outra personagem, ao descrevê-la, no texto *O Último Discurso*, da mesma revista, mas publicado em 30 de junho do mesmo ano: “Tudo concluído, recomendou as filhas que lhe preparassem o terno da casaca, e as luvas, e a gravata branca, e as suas commendas, que ele, grande respeitador das velhas instituições, usava sempre em seções solenes” (ALMEIDA, 1987b, p. 276).

Percebe-se que a caracterização das pessoas através de sua indumentária mostra uma expressão individual construída por Júlia Lopes de Almeida que reflete sobre o homem e que também pode refletir o grupo social ao qual este pertence. Corroborando essa ideia, Geanneti Solomon pontua que, à moda, cabem dois poderes distintos:

O primeiro tem a ver com a experiência de moda com a qual o indivíduo procura ser/expressar-se alimentando seus desejos, seus medos, suas neuras, suas esperanças em composições de vestuário que revelam seus sentimentos. O segundo tem a ver com o que esse indivíduo não intenciona, mas expressa com a moda, com aquilo que é visível em sua



imagem diária, mas que não está sob seu controle, com a mensagem subliminar transmitida através de seu vestuário (SOLOMON, 2007, p. 108).

Portanto, a moda pode ser usada como uma importante ferramenta na tentativa de compreensão de um povo, de uma época, de uma cultura, de uma sociedade e dos elementos que a compõem. Isso acontece porque as pessoas, ao comporem um traje, se expressam e deixam transparecer suas expectativas, mesmo que não intencionalmente. De outro modo, ao compor trajes, as pessoas assumem, ainda, papéis sociais, revelando-nos que neste tema permeiam não apenas instâncias socioculturais e literárias, como também políticas. Com isso, o texto literário que traz a descrição de uma indumentária pode assumir essas abordagens ou conter, em maior ou menor grau, essas instâncias.

Segundo Roland Barthes (2009), em sua obra *Sistema da moda*, ao comparar moda e literatura, os textos, ao descreverem um objeto, o transformam em linguagem, porém de maneiras distintas, visto que na “literatura, a descrição se apóia num objeto oculto (seja ele real ou imaginário): ela deve fazê-lo existir. Em moda, o objeto está atualizado, apresentado a parte em sua forma plástica (se não real, pois se trata apenas de uma fotografia)” (BARTHES, 2009, p. 34). Porém, ele não se restringe à descrição fotográfica da moda. Afirma que, quando descrito, tanto em revistas como em textos literários, o vestuário cede parte de seu valor prático ou estético para passar a ser dotado de uma significação e até mesmo uma ressignificação:

A primeira função da percepção verbal é imobilizar a percepção em certo nível de inteligibilidade (ou, como diriam os teóricos da informação, de apreensibilidade). Sabe-se que uma imagem comporta inevitavelmente vários níveis de percepção, e que o leitor de imagens dispõe de certa liberdade de escolha do nível no qual se detém (mesmo que não seja consciente dessa liberdade): essa escolha certamente não é limitada a níveis ideais: exatamente os níveis nos quais a intangibilidade da mensagem é melhor; mas, do grão de papel àquela ponta de gola, e dessa gola ao vestido inteiro (BARTHES, 2009, p. 34).

Observa-se que, ao descrever uma imagem, a atenção do leitor fica direcionada aos detalhes que o autor pretende ressaltar, como acabamos de ver nos recortes dos textos de Júlia Lopes de Almeida publicados em *A Mensageira*. A linguagem escrita, ao contrário da pictórica, pode influenciar a escolha da interpretação, bem como direcionar para o sentido pretendido por quem a produz, apesar de não garantir, por si só, o processo de identificação e (res)significação do leitor. Barthes (2009) afirma que a expressão verbal tem uma função de autoridade, pois almeja direcionar o olhar do leitor, de acordo

com a intenção do autor. Contudo, devemos deixar claro que isso depende de aspectos compartilhados entre ambos, autor e leitor, não nos esquecendo de que o leitor nem sempre é “obediente”.

O vestuário pode ser usado, portando, intencionalmente para demonstrar estatuto social, um estado de espírito, ou, até mesmo, para se posicionar criticamente na comunidade. Determinadas peças, não só de roupas, mas também de acessórios, indicam várias possibilidades de comportamento, leituras de mundo, desejos e sentimentos. Tais características, no entanto, podem ser reveladas sem que o indivíduo tenha a intenção de expressá-las através do que escolhe vestir. De qualquer forma, sua imagem, visível em seu aspecto diário, passa uma mensagem, mesmo que nos pequenos detalhes, transmitida através da interpretação de quem o vê.

Durante o século XIX foram encontrados diversos registros da “adoção da moda como fenômeno que integra e socializa, expressão de união entre princípios de valores econômicos e morais, aspirações e lutas na conquista do espaço social” (RODRIGUES, 2010, p. 20). Esses potenciais ficam evidenciados com o crescimento da vida urbana, onde a moda se dissemina com maior rapidez e naturalidade. Este fenômeno encontra na Literatura uma ferramenta complementar, que, apesar de historicamente se restringir a uma classe privilegiada, tem funcionado como divulgadora de comportamento e de moda, ao lado de jornais, revistas e periódicos publicados em cada época. Tais textos de moda possuem uma função didática, como explica Barthes:

O texto de Moda representa de alguma maneira a fala autoritária daquele que sabe tudo o que está por trás da aparência confusa ou incompleta das formas visíveis; constitui, portanto, uma técnica de abertura do invisível, na qual quase se poderia encontrar, numa forma secularizada, o halo sagrado dos textos divinatorios; tanto que o conhecimento da Moda não é gratuito: comporta uma condenação para aqueles que se mantêm excluídos dele: a marca desonrosa do *démodé* ou fora de moda (BARTHES, 2009, p. 36).

Júlia Lopes de Almeida participa desse contexto, pois publica, além dos romances, textos que procuram orientar as mulheres não apenas em sua forma de comportamento, como também na maneira de se vestir. É o caso das crônicas de *Livro das Donas e Donzelas*, *Eles e Elas* e *Livro das Noivas*.

A partir desse panorama, o presente estudo pretende investigar como a autora fez uso da descrição da indumentária em seus textos para construir significados e que implicações atos como estes possuem dentro dos Estudos Literários. Isso porque,

conforme Barthes (2009), os limites do vestuário escrito já não são os limites da matéria e, sim, os limites do valor, ou seja, os detalhes possuem a mesma importância do traje inteiro quando descritos em um texto literário. Isso se dá porque a descrição das peças, ou de parte delas, aparece para tentar completar o significado de um texto.

### 3.1 NOS ROMANCES

Neste subcapítulo, iremos promover uma análise sobre a construção de algumas das personagens criadas por Júlia Lopes de Almeida nos romances *Memórias de Marta* (1889), *A viúva Simões* (1895), *A falência* (1901) e *Pássaro tonto* (1929). Os quatro romances foram escolhidos não só por sua representatividade no conjunto de obras da autora, mas também por apresentarem um considerável uso de descrições da indumentária em seus escritos.

Desse modo, o primeiro romance abordado foi escrito pela autora entre 1885 e 1886, e divulgado na Gazeta de Notícias no Rio de Janeiro. Publicado primeiramente em folhetim, editado em 1930 e reeditado em 2007, *Memórias de Marta* conta a história de uma menina cuja vida toda é retratada na pobreza. Após a morte do pai, devido à febre amarela, a protagonista Marta se muda com sua mãe para um modesto cortiço da Rua São Cristóvão, no Rio de Janeiro.

Apesar da pouca convivência, a menina sentiu a perda do pai, pois viu sua vida mudar drasticamente. Enquanto o pai era vivo, mesmo sem possuir muitos recursos, a família tinha uma casa com um bom quintal e sua mãe contava com uma ajudante para os serviços domésticos. Após a mudança de endereço, a mãe se viu obrigada a trabalhar para prover o sustento da filha. Então, passou a engomar roupas pra fora, porém, o volume de trabalho era grande, sobrando pouco tempo para dar atenção à menina.

A mãe de Marta, porém, não era acostumada a esse padrão de vida. Filha de pais abastados, teve uma vida tranquila em Minas Gerais, morando em uma casa com conforto e frequentando bailes, mas, em certo momento da vida, seu pai perdera quase todo o dinheiro da família no jogo. Ao se casar, mudou-se com o marido para o Rio de Janeiro e este foi trabalhar como caixeiro. Em uma viagem, o marido foi assaltado, perdendo tudo. Logo após o episódio, ele adoeceu e pouco depois morreu, deixando mulher e filha na miséria.

Em suas lembranças da juventude, a mãe de Marta descreve as roupas que usava na época em que ainda tinha posses: “Eu gostava de valsar, era muito leve e diziam todos

que parecia voar quando deslizava pelo salão. Usavam-se os vestidos de tarlatana branca de folhos até a cintura, que davam às mulheres aparências de nuvens” (ALMEIDA, 2007, p. 84).

Júlia Lopes de Almeida faz da descrição das roupas da mãe de Marta a evidência de um passado mais confortável, onde apenas as moças mais abastadas tinham acesso a vestidos mais elaborados e produzidos em tecidos mais finos, podendo, pois, somente assim, frequentar bailes, entre outras práticas aristocráticas.

Já no cortiço, as roupas geralmente são descritas como confeccionadas em chita, uma fazenda rústica que naquela época já era produzida no Brasil. Como já mencionado anteriormente, a indústria têxtil brasileira produzia apenas tecidos em algodão mais rústicos, como a chita. Tecidos como a seda, o crepe, o veludo e até mesmo a tarlatana eram importados e, com isso, mais caros e menos acessíveis. Ao citar a matéria-prima com que eram confeccionadas as roupas das personagens a autora deixa claro a qual camada social as mesmas pertenciam.

O romance é narrado em primeira pessoa pela própria protagonista, Marta, que conta sua história após a morte de seu pai. O cortiço onde foram morar era muito pobre e insalubre, o que atrapalhou seu desenvolvimento e contribuiu para a falta de saúde da menina. Ela conta que, além do gato Chimarrão, brincava apenas com os filhos da vizinha ilhoa: “Carolina, a filha mais velha era compassiva e defendia-me da maldade dos irmãos mais novos”. “O Maneco, tinha dez anos, era magro orelhudo e pálido, cheirava sempre a cachaça e fumava as pontas de cigarro encontradas pelo chão” (ALMEIDA, 2007, p. 48 e 54). Para desespero da personagem velha ilhoa, seu filho já havia se entregue ao vício pelo álcool, vindo a morrer ainda criança. Todo esse contexto era culpa do Joaquim, dono da venda da esquina, que se divertia em dar bebida para as crianças. Também havia a personagem mais nova, Rita, uma menina bonita, morena e engraçada, que possuía apenas “cinco anos, mas podia comigo ao colo” (ALMEIDA, 2007, p. 54).

Para tentar animar um pouco Marta, sua mãe, certa vez, a levou em uma entrega de roupas engomadas para uma de suas freguesas que possuía uma boa condição financeira e lá a protagonista conheceu a filha da freguesa e a boneca da mesma. Nesta cena, a autora evidencia mais uma vez a diferença social através da descrição das roupas, ao comparar o que vestia a boneca e o que vestia Marta. Inicia descrevendo o ambiente:

O ar rescendia a flores e frutas. Tudo polido, arejado e grande. Mas o drama sensacional estava todo ele encaixado no vão de uma janela, onde uma menina de minha idade se ocupava em vestir a sua boneca

com vestidos de seda. Fizeram me sentar a seu lado e aspirar o veneno da inveja pela primeira vez. Para exibir a sua felicidade a pequena desenrolou a minha vista fascinada o riquíssimo enxoval de sua *Mademoiselle Rosá*. “Vem tudo de Paris, Só veste sedas!” (ALMEIDA, 2007, p. 51).

A protagonista Marta é a narradora de suas próprias memórias, conforme se espera, e, ao se descrever, ressalta sua simplicidade em roupas velhas e desgastadas, evidenciando o abismo social entre as duas personagens da cena:

Eu, pálida, o cabelo muito liso, feito em uma trança apertada, as pernas magras, as meias de algodão engilhadas, o vestido de lã cor de havana, comprido e esgarçado; os sapatos cambaios (Almeida, 2007, 51).

A mãe de Marta a matriculou na escola pública do bairro, onde a menina passou a ter contato com outras crianças. Lá conheceu Clara Silvestre, a filha de uma modista. Marta a descreve de uma maneira carinhosa, porém, embora a admirasse e a considerasse sempre bem arrumada, entendia que sua condição social não era como a da família que havia visitado e que, por isso, a proximidade entre as duas jamais seria algo natural.

Era uma das meninas mais asseadas do colégio, a mais instintivamente faceira. Na bolsa dos livros levava sempre um espelho pequeno e uma boceta de pó de arroz quase do tamanho de uma noz. Eu invejava aquilo e punha-me a descrever as meias de seda de *Mademoiselle Rosá*, inventando intimidades entre mim e a Lucinda... Uma sombra terrível enegrecia o olhar docemente azul de Clara Silvestre, fitando rapidamente o seu vestido de chita e as meias de algodão branco, bem calçadas (ALMEIDA, 2007, p. 58).

Como já abordado anteriormente, a fabricação de tecidos no país se restringia ao algodão, e a chita eram um deles. Apesar de possuir cores alegres e vibrantes, era um tecido de aspecto barato, ao contrário das sedas e cetins que, por serem geralmente importados, eram mais nobres, finos, configurando-se verdadeiramente artigos de luxo.

Marta se sobressai na escola ao conseguir êxito logo nos seus primeiros exames, para a alegria de sua mãe e surpresa de seus mestres, que nada esperavam dela. As férias eram sempre um tormento, já que emagrecia, pois lhe faltava o passeio obrigado e a convivência com as amigas de escola, além da correria do recreio, “o barulho, a vida, a luz!” (ALMEIDA, 2007, p. 60).

Em um dos anos de escola, Marta conheceu D. Aninha, sua nova professora. Ela era uma senhora com ar bondoso que logo se encantou pela garota e a incentivou a seguir a carreira do magistério. Com muito esforço e estudo, Marta se tornou adjunta da

professora, quando passou a receber seu próprio salário. Apesar de não ser uma grande quantia, era suficiente para ajudar a mãe e arriscar-se a alugar um pequeno *chalet*, quase em frente ao colégio. A nova moradia era uma casinha alegre e iluminada, recém construída, que destoava da velha mobília da família.

A amizade de Marta de D. Aninha continuou por anos. Um dia, a amiga lhe convidou para uma festa em sua casa, pois tratava-se do aniversário do marido, Sr. Jerônimo. Apesar de ir a contragosto, Marta não deixou de atender ao pedido da senhora. Muito deslocada, ela não conseguiu se divertir, pois não se sentia à vontade. Conforme narra suas próprias impressões, a protagonista relata que passara a ter uma única certeza: havia nascido apenas para seu trabalho e estudos. A autora constrói o sentimento de inferioridade de Marta pela narração da protagonista em relação à sua condição indumentária, quando relata que: “Vendo-lhes os pezinhos calçados de cetim, escondi os meus embaixo da cadeira...” (ALMEIDA, 2007, p. 103).

Marta, contudo, nunca foi resignada à sua condição, apesar de não vislumbrar uma saída. Isso afetou sua saúde: “Comecei a ter vertigem e um humor execrável, em que me fechava num silêncio agressivo” (ALMEIDA, 2007, p. 108). Ao procurar um médico, foi diagnosticada com uma doença: a histeria feminina<sup>12</sup>. O mesmo indicou como tratamento o casamento ou que buscasse alguma distração.

A segunda sugestão é acatada e Marta acompanha sua amiga e mentora, D. Aninha, em uma viagem para a cidade de Palmeiras. Lá, a moça conhece o seu primeiro e único amor, Luiz, primo de D. Aninha, um jovem rapaz estudante de medicina. No entanto, o amor veio junto com a desilusão. Chamado às pressas para a cidade, o Sr. Jerônimo decidiu antecipar o retorno. No caminho de volta, Marta flagra Luiz se declarando para a filha do senhorio onde estavam hospedadas. Seu retorno foi silencioso e, ao encontrar com a mãe, que a esperava, não lhe contou nada. No entanto, Marta contara à mãe que havia arrumado um pretendente.

Com o tempo, a paixão de Marta por Luiz se tornou uma obsessão, levando-a a melindres de saúde mais sérios: “Tornei-me excessivamente nervosa; passava outra vez

---

<sup>12</sup> A histeria feminina englobava vários sintomas das mulheres, como, por exemplo, a ansiedade, o pânico e outras questões de natureza sexual. Sua causa era atribuída a problemas do útero. Segundo Sofia Soter (2015), “um resultado da patologização de reações emocionais naturais e do desmerecimento de transtornos reais é o que foi chamado, pela psicóloga Laurie Layton Schapira, em 1988, de Complexo de Cassandra: o sofrimento das mulheres”. As mulheres, tinham seus sentimentos desmerecidos em seus sentimentos e por isso eram comumente taxadas como “irracionais” e “histéricas”.

horas em silêncio; a mínima coisa me impacientava; tinha gênio irregular e frenético” (ALMEIDA, 2007, p. 132).

Foi quando sua mãe teve a ideia de procurar ajuda com a Sra. Melquíades, cuja irmã era ama da imperatriz. Marta conseguiu ser apresentada a monarca, no entanto, ela não conseguiu uma colocação na corte, como pretendia a mãe. A moça não se incomodou muito com o ocorrido, pois ela já havia se decidido a abraçar a docência como profissão. Nesse episódio, mais uma vez, a autora utiliza do recurso da indumentária para estabelecer uma diferenciação social entre as personagens. Marta descreve, impressionada, a pompa da senhora pelas suas vestes: “Ia toda bem trajada, com relógio de esmalte suspenso de um trancelim de ouro e uma sombrinha de seda da cor do vestido. E aí estava uma coisa que eu sempre desejei ter...” (ALMEIDA, 2007, p. 135).

Certo domingo, em um passeio com sua mãe, Marta encontra a velha amiga dos tempos do colégio, Clara Silvestre. Ela estava visitando uma pobre casa cheia de crianças. Quando se encontram, Marta se surpreende ao ver a amiga tão bem vestida e arrumada, uma vez que na infância ela não tinha boas condições financeiras. “Por muito tempo meu espírito se fixou na antiga Clara Silvestre, rosada, forte, com seus vestidinhos de chita e os seus bibes brancos, inocente, feliz!” (ALMEIDA, 2007, p. 142). Nessa passagem, a narradora deixa subentendido que a moça havia ascendido financeiramente, mas porque havia se tornando uma meretriz, pois não havia se casado e estava na companhia de vários rapazes.

Embora Marta narre suas desventuras e sua doença nervosa, conta, também, como conseguiu êxito em sua carreira no magistério:

A minha nevrose, a minha dor de viver, de ser feia, de ser pobre, de ser triste, durou ainda muito tempo; e creio que não se extinguiu absolutamente... Chegou, porém, uma ocasião que me senti mais e mais resoluta. Esforcei-me por estudar matérias novas. Devia em breve decidir-se a minha sorte como professora; aproximava-se o tempo do concurso (ALMEIDA, 2007, p.143).

Com tanta dedicação, o sucesso veio. Ela recebeu sua nomeação no mesmo dia em que Luiz se casou com Leonor, outra sobrinha de D. Aninha, que conhecera na festa há alguns anos atrás. Sua mãe não podia estar mais feliz e foi com esse espírito que lhe dera a notícia de que Marta havia sido pedida em casamento. Miranda, um vizinho de quarenta e poucos anos, honesto e dedicado, para quem a mãe prestava serviços, havia se encantado por Marta ao ler suas cartas destinadas à mãe durante a viagem a Palmeiras.

No entanto, apesar de a mãe tentar lhe convencer de que seria uma ótima oportunidade, Marta recusou essa proposta no mesmo instante em que recebeu a notícia, porque estava decidida a não se casar: “Alcansei uma posição independente; não precisarei do apoio de ninguém” (ALMEIDA, 2007, p.149). Porém, a mãe insistia em ver-lhe casada antes de morrer, pois, para ela, o mundo era muito cruel com as mulheres solteiras. “Ouve-me filha: a reputação da mulher é essencialmente melindrosa. Como cristal puro, mínimo sopro e enturva... Pensa” (ALMEIDA, 2007, p.150).

Embora, decidida a não se casar, esse não era o curso natural das mulheres daquela época. Existem registros de que, ao optar por permanecer solteira, uma mulher era discriminada. A historiadora Tânia Quintaneiro, em sua obra *Retratos de Mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajantes do século XIX*, apresenta a importância do casamento para a mulher dessa época. O fato de não se casar mostrava certa deficiência feminina, quase uma maldição, pois denotava “aquela que não conseguira realizar a seu tempo seu destino biológico: a solteirona” (QUINTANEIRO, 1995, p. 157).

Após um tempo, Marta, pensou melhor e concluiu que o casamento não seria uma má escolha, já que poderia vingar-se das mazelas que a vida lhe impusera. Seu noivo era um bom homem, simples e prestativo. Marta passou a prestar-lhe atenção e gostou da doçura e tranquilidade que ele transmitia. “havia alguma coisa de paternal nos seus olhos, uma expressão de lealdade” (ALMEIDA, 2007, p. 154).

Ao assumir um cargo em outra região, ela se casou em uma cerimônia simples com poucos convidados, tendo D. Aninha e o marido como padrinhos. Sua mãe estava feliz e “tinha uma expressão de ventura, por tal forma manifestada no seu rosto magro e pálido, que comovia” (ALMEIDA, 2007, p. 161).

Foi uma semana feliz até que sua mãe adoeceu gravemente e, na sequência, faleceu. Parecia que estava apenas aguardando encaminhar o futuro da filha para se entregar a uma enfermidade que, segundo o médico, já era antiga. O romance tem um final feliz, o que parece um pouco inusitado devido à narrativa da história. Porém, o casamento trouxe essa possibilidade: “Passaram-se dois anos e eu tive uma filha, foi o primeiro raio de luz a iluminar o lar saudoso de minha mãe! (...) O pai a adorava, ela adorava o pai, vivemos os três na mais doce harmonia” (ALMEIDA, 2007, p.165).

Mesmo concedendo à sua protagonista a independência financeira e a realização profissional, a autora, no desfecho do romance, apresenta um pensamento tradicional



recorrente na época, que indicava o matrimônio e a maternidade como garantias de momentos felizes.

Porém, a narrativa de Júlia Lopes de Almeida transparece, de forma mais sutil, um aspecto importante, qual seja o de independência feminina, pois a autora assegura o sucesso profissional para sua personagem. Apesar de não ganhar o suficiente para grandes luxos, a protagonista se torna capaz de prover suas próprias despesas. Porém, sua condição feminina lhe exige mais para alcançar a felicidade: ela precisava ser esposa e mãe.

O segundo romance de Júlia Lopes de Almeida colocado em análise neste estudo é *A viúva Simões*, publicado em 1897. O texto traz um retrato da sociedade carioca na passagem do século XIX para o XX. O romance também conta a trajetória de uma mulher, Ernestina, que neste caso perde o marido, o comendador Simões, e precisa garantir a sua existência e a de sua filha.

Sobre Ernestina, o romance conta que, “Apesar de moça e de rica, a viúva Simões raramente saía; dedicava-se absolutamente à sua casa, um bonito *chalet* em Santa Tereza” (ALMEIDA, 1999, p. 35). Quando o marido ainda estava vivo, ela frequentava a sociedade, porém, após a morte dele, recolheu-se à sua casa com medo de abalar a própria reputação, fato que muito a preocupava. Ela tinha uma filha, de nome Sara, à qual se dedicava muito e que usava como desculpa para sua renúncia aos divertimentos do mundo. Ernestina tinha medo de apaixonar-se novamente e de trazer para casa um padrasto para a filha. “A verdade era que a viúva, além do medo de comprometer a felicidade da filha, sentia preguiça de cortar de uma vez aquele sistema recolhido de vida, iniciado pelo marido, um pouco ciumento” (ALMEIDA, 1999, p. 38).

Um dia, ao ler a notícia de que um antigo amor de juventude estava voltando da Europa, a viúva, saudosamente, começou a elaborar uma retrospectiva de sua vida. Já haviam se passado 19 anos que Luciano havia partido e agora o jornal anunciava seu retorno. Para surpresa da personagem, o ex-namorado apareceu em sua casa. Após poucos minutos de uma conversa formal, Luciano acabou abrindo seu coração para a viúva e confessando o quanto o fato dela ter se casado o chateara, pois ela deveria ter esperado por ele. Após perceber o possível mal entendido, a viúva recordou-se arrependida: “O plano fora seu: queria casar, ser rica, vingar-se de Luciano, que a perseguia sempre nos bailes, no teatro, em toda parte, e que afinal, sem explicação, deixava-a para ir para a França!...” (ALMEIDA, 1999, p. 38).

Porém, Luciano escondeu da viúva o real motivo de sua partida: ele havia fugido do compromisso com a moça pois não pretendia casar-se.

O personagem estava, após seu retorno, hospedado na casa de um amigo, chamado Rosas, também viúvo e que conhecia toda gente. Passeando pela cidade em uma noite, descrevem o Rio e seus moradores da época. Neste ponto do romance, Júlia Lopes de Almeida passa a construir, com singular maestria, imagens a partir da indumentária, para que o leitor possa imergir na atmosfera carioca da virada do século XIX para o XX:

Atravessando agora a rua da Lapa, moças cheias de fitinhas e de papelotes recostavam-se ao peitoril das janelas baixas; nas calçadas os moleques assobiavam o *Chegou, chegou, chegou*, e os baleiros roçavam pelas crianças, oferecendo-lhes balas. Ali não podiam conversar, a calçada era estreita, muito atravancada; Luciano caminhava atrás do Rosas, reparando para os tipos, admirado de ver tão poucas pretas. Uma ou outra mulata cruzava-se de vez em quando no caminho, carregada de essências e de laços, muito espartilhada, exagerando a moda do vestido e do penteado. Onde se teriam metido os pretos do ganho, os minas de cara retalhada, rodinha na cabeça, cesto na mão? E o fervilhamento de crioulas na rua, de vestido de riscado e manga curta, mais a quantidade de formosas baianas, muito limpas, com o seu belo traje flamante, a camisa de renda, o turbante airoso, os pescoços e os braços cheios de contas de vidro e de corais, a manta riscada a tiracolo, a saia muito franzida rebolando aos movimentos dos sólidos quadris carnudos, e as chinelinhas tac-que-tac na calçada? E os chins de trança longa, roupa de algodão grosso, vara no ombro, gigos pendentes, percorrendo as ruas num passo apressado e ferindo o ar com a sua voz achatada – *camalon-péce!*? E os crioulos que vendiam calçado, caixas envidraçadas, apregoando, numa melopeia grave e prolongada – *sapato!* E as gôndolas, diligências desengonçadas, suspensas sobre as suas quatro rodas altas, rodando aos solavancos sobre os paralelepípedos (ALMEIDA, 1999, p. 71).

A partir de cenas como estas, Júlia Lopes de Almeida constrói várias referências às mudanças do cenário carioca nos dezenove anos de ausência de Luciano. A virada do século, como enunciado no capítulo anterior, proporcionou, sob o comando de Pereira Passos, uma série de mudanças urbanísticas e comportamentais na capital brasileira. De tradição escravista e dono de uma cultura heterogênea, o Rio de Janeiro era frequentado por uma diversidade de etnias. Os escravos libertos, os “mina de cara retalhada”, e orientais conhecidos como “chins”, que, segundo Freyre (2013, p. 350), foram importados para o Brasil como “homens livres” no intuito de satisfazerem às exigências do fim do tráfico de escravos, já não ocupavam mais o centro da cidade em seu comércio ambulante, abrindo espaço para as casas de chá. Apesar da tentativa de retomar as coisas como havia

deixado, a narradora deixa rastros mostrando que tudo estava diferente. A retratação de detalhes das vestes da época tece vívidas imagens.

Após a visita de Luciano, a viúva se torna inquieta e, como ele não volta a procurá-la, ela resolve ir com a filha à cidade na intenção de encontrá-lo casualmente. Seu gosto pela vida havia reavivado e o cuidado com sua aparência também. A autora evidencia isso ao descrevê-la se arrumando com a ajuda da criada:

Os crepes do luto passavam do guarda-vestidos para cima da cama onde Ernestina os examinava com cuidado. A Simplícia ia e vinha, sumindo as mãos nas gavetas, retirando as roupas brancas e os fichus<sup>13</sup>, lenços e meias de seda. De vez em quando, num giro rápido, ocultava no seio, sutilmente, um rolo de fitas, sem que a viúva desse por tal, mas vinha logo estender na cama o leque, as luvas, o véu, a saia de seda, até o chapéu de sol, que ela escovava com minúcia (ALMEIDA, 1999, p. 80).

Apesar do cuidado com as escolhas, a protagonista deixa claro o quanto havia mudado seu estado de espírito e que estava presente, de forma latente, uma vontade de amar novamente. A sua atenção está evidenciada nos detalhes dos acessórios e na composição do traje com o leque, luvas e o véu. No entanto, não se pode desprezar o fato de que a descrição começa citando, sutilmente, as peças íntimas, denominadas na época, como “roupas brancas”.

Segundo Kohler (2005, p. 537), foi a imperatriz da França, Josefina, quem introduziu o hábito de usar peças brancas e laváveis por baixo dos vestidos no séc. XIX. Essas peças eram confeccionadas em tecidos de algodão, enfeitadas de renda, e de certa maneira, como precursoras da lingerie atual, já antecipavam sua sensualidade.

Mesmo assim, a exigência do luto era um empecilho para a protagonista, como apresentado na citação:

Vestia-se devagar, demoradamente. A lã preta do luto repugnou-lhe; aquele traje áspero triste não era o que seu corpo desejava. A pele tratada queria seda, um contato macio que caísse sobre ele como uma carícia.... Abriu a gaveta das joias, apalpou os anéis de brilhantes e de pérolas, as pulseiras e seu alfinete predileto, um botão de rubi e brilhantes. Mas sobre a lã do vestido as joias iam mal, e o mundo impedia-lhe o prazer de as trazer com o luto (ALMEIDA, 1999, p. 81).

---

<sup>13</sup> Tecido leve para envolver cabeça, pescoço e ombros, usado pelas mulheres entre 1780 e 1880, na França e na Inglaterra. O pano drapeado envolvia ombros e se fechava na frente por broche ou nó, podendo ser debrado com babados e confeccionado em musselina ou crepe (CATELLANI, 2003, p. 105).

Fica claro, a partir dessa descrição, que Ernestina ansiava em sair de seu estado de viúva recatada e se entregar ao frescor de uma nova vida. A partir desse episódio é possível percebermos um ar de revolta da viúva para com sua condição. Apesar das posses, evidenciadas na descrição das joias, a viuvez não a deixava explorar sua vida, ainda jovem, e sua beleza.

Assim como a mãe, Sara respira os ares da mudança quando se descreve no romance as compras da moça na visita ao comércio carioca:

Cansada de pedir conselhos à mãe, Sara passava sozinha do *raion* das lãs para os das sedas, das capas, dos chapéus, das rendas, de tudo! Comprava aqui, ali, acolá, meio tonta, magnetizada por tantas coisas brilhantes e bem disposta. A travessia daquela casa ia-lhe povoando a imaginação de sonhos. A escumilha, as gazes, as tules, transparentes, as sedas muito claras, de tecidos mimosos lembravam-lhe bailes, acendiam-lhe desejos de valsas, cortadas por frases curtas ao som ritmado da música. As sedas pretas, os livros de missa, as grandes franjas de vitrilho, chamavam-na de frente à festa de igreja muito solenes, onde o bispo abençoasse o povo[...]. Queria comprar tudo; encontrava uma aplicação imediata para cada objeto. A moda sorria-lhe, chamava-a para fora daquele luto, daquela vida austera, concentrada e simples do seu *chalet*. Invejava as mulheres que frequentam a sociedade, arrastando capas de arminhos em corredores de teatros e caudas de veludo nos salões de baile (ALMEIDA, 1999, p. 84).

A moda foi usada aqui para enfatizar a mudança de atitude da protagonista e, por consequência, de sua filha. Antes, o que parecia ter se tornado um luto eterno, agora abria espaço para o retorno da vida social. O preto e a aspereza da lã dão espaço para a leveza da seda e o *glamour* do veludo, remetendo aos bailes e ao teatro.

O enredo continua a se desenrolar e Ernestina consegue encontrar, em outra ocasião, seu amado. Decidida a lutar por sua felicidade, volta a frequentar teatros em companhia da filha. Um elemento complexificador, porém, é introduzido na trama: Luciano se reaproxima de Ernestina, mas deixa claro o quanto detesta Sara. Sob a desculpa de que a moça o fazia lembrar do Simões, ele a despreza.

Resolvida a casar-se novamente, a viúva sede aos caprichos do rapaz, levando a filha para passar uma temporada com a tia na cidade de Friburgo. A tia era uma senhora adepta de velhos costumes, como deixa claro a narradora ao mencionar que se tratava de uma mulher “fiel ao uso da *crinoline* [...]” (ALMEIDA, 1999, p. 129). A crinolina era uma armação usada sob as saias, com o objetivo de dar volume às mesmas durante o séc. XIX e que caiu em desuso por volta de 1870.

Continuando a história, o ódio de Luciano por Sara se transforma em amor. Ernestina percebe e quer logo casar a filha com um bom rapaz. Para isso pede ajuda ao amado que se vê em uma situação difícil. Pressionado pela viúva, ele resolve viajar e adiar sua intervenção, visto que estava confuso entre a juventude da moça e a beleza da viúva. Durante sua ausência, Sara diz à mãe que está apaixonada por Luciano. Ernestina se desespera e revele seu amor por ele.

Sara cai doente com um diagnóstico de doença cerebral, e, desesperada com a possibilidade de sua morte, a mãe também adoece. Porém, o pior não acontece e “pouco a pouco a viúva foi percebendo a verdade; a filha não morreria ... mas estava idiota” (ALMEIDA, 1999, p. 204) A história termina com Luciano retornando à Europa e Ernestina, resignada em casa, com o fardo de cuidar da filha, como se tivesse aceitado o castigo pela ousadia de se entregar ao amor.

Segundo Del Priore, nesse período, à mulher não cabia o desejo. Ela devia ser frágil, doce, boa mãe e submissa. “Partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual.” (DEL PRIORE, 2016, p. 410) Portanto, não haveria outra alternativa à Ernestina, a não ser se recolher e cuidar de sua filha.

Neste romance, a exploração de detalhes das vestimentas das personagens centra-se sobre o que elas querem transparecer, ou seja, seus estados de espírito. “A indumentária assenta sobre códigos e convenções, muitos dos quais são fortes, intocáveis, defendidos por sistemas de sanções ou incentivos” (ECO, 1982, p.15). Assim, as descrições da autora ajudam o leitor a interpretar melhor as personagens através das escolhas que elas fazem de suas peças.

O romance *A falência* (1901), considerado por muitos a obra prima de Júlia Lopes de Almeida, também apresenta aspectos instigantes no que concerne à importância da indumentária na construção do enredo. Trata-se de um romance que inseriu a autora na corrente realista brasileira, fazendo mesmo com que pudesse ser comparada, pela crítica, com José de Alencar e Machado de Assis (RUFFATO, 2008).

O texto traz à tona uma série de fatos vividos pela sociedade brasileira do séc. XIX. A história é ambientada no Rio de Janeiro e se inicia em 1891, ano em que o preço do café assumia proporções extraordinárias. O romance conta a história da família de Francisco Teodoro, dono de uma das maiores casas de comércio de café da cidade, assim descrito:

Toda sua pessoa resumava fartura e a altivez de quem sai vitorioso da teimosa luta.

Gordo, calvo, de barba grisalha rente ao rosto claro, com os olhos garços, tranquilos e os dentes brancos e pequeninos, tinha um belo ar de burguês satisfeito.

Não era alto e quando andava fazia tremer a casa, tal a firmeza dos seus passos pesados (ALMEIDA, 2003, p. 30).

O comerciante vinha de uma origem humilde. Português, desembarcou no Brasil ainda jovem, quase analfabeto e sem recursos. Iniciou sua trajetória como um simples caixeiro e, paulatinamente, foi conquistando fortuna, como vemos a seguir:

Assim correram anos, dormindo em esteiras infectas, molhando de lágrimas o travesseiro sem fronha até que o seu mealheiro se foi enchendo, enchendo avaramente. [...] Todo seu tempo, toda sua vida tinham sido consagrados ao negócio (ALMEIDA, 2003, p. 42).

Não só o dinheiro foi sendo conquistado através de economias, como também um pouco de cultura e, gradualmente, ele foi perdendo a ignorância: “A letra desenvolveu-se, tornou-se firme, e sua tendência para contas fez prodígio, aguçada com o sentido na verificação dos lucros” (ALMEIDA, 2003, p. 42). Sua ascensão financeira lhe trouxe mais frutos, como uma promoção social, ao tornar-se comendador, além de um casamento.

Impulsionado pela ideia de um herdeiro, um rapaz que levasse seu nome e desse sequência aos seus negócios, procurou uma esposa. A escolhida foi Camila Rodrigues, instruída e com predicados de uma moça criada para ser uma boa esposa. Filha mais velha de uma família falida, Camila era muito bonita, “com grandes olhos aveludados, cabelo ondedo preto e uns dentes perfeitos, muito brancos” (ALMEIDA, 2003, p. 46).

Muito comum na sociedade brasileira desse período, o casamento se apresentava como um grande contrato entre a classe média e a aristocracia. Tal ato permitia a ascensão social de uma classe que, sem espaço na convivência da alta sociedade, possuía recursos para custear uma vida de luxos e caprichos. Em contrapartida, à aristocracia, que possuía títulos e comendas, faltavam condições financeiras para arcar com as despesas desse tipo de vida. Parecia o pacto perfeito, como acontece no casamento entre Francisco Teodoro e Camila.

Neste romance a autora utiliza, na construção das personagens, a descrição da indumentária como auxílio da composição das mesmas. Fica clara a origem humilde de Teodoro Francisco no trecho: “Talvez, e para se certificar reviu a sua vida no Rio, desde

simples caixeiro, quase analfabeto, com a cabeça raspada, a jaqueta russa e os sapatos barulhentos” (ALMEIDA, 2003, p. 41). Também fica evidente a sua falta inicial de traquejo social, como descreve:

Havia qualquer coisa de infantil naquele homem grande, uma interrogação tímida talvez no olhar, e um certo abandono, de pessoa pouco afeita à sociedade. Vestia-se mal, usava gravatas de cores vistosas, abusando do xadrez nos seus casacos de casimira mal feitos (ALMEIDA, 2003, p. 52).

E, em contrapartida, apresenta o Dr. Gervásio, o médico da família, como um perfeito aristocrata, quase um *dândi*, quando faz relatos sobre ele, como em:

Com a bengala suspensa, os dedos das luvas irrompendo-lhe do bolsinho do *veston*, a cartola luzidia, a gravata clara, picada pelo brilho fulgente de um rubi, ele atravessava como um estrangeiro aquelas ruas, só habituadas aos chapéus de coco, as roupas do trabalho diário, alpacas e brins burgueses ou aos trapos imundos dos carregadores boçais (ALMEIDA, 2003, p. 91).

Nestes trechos fica claro o uso da moda com estratificadora social, pois percebe-se, pela descrição, como era possível distinguir uma pessoa a partir da maneira como ela se vestia.

No caso do vestuário masculino, a indumentária no século XIX perdeu sua função ornamentária e a sobriedade passou a ser valorizada: todas as roupas vistosas eram consideradas deselegantes. Após a Revolução Francesa houve uma mudança na mentalidade da época: os homens passaram a compartilhar de uma certa igualdade política, o que “fez com que as distinções não se expressassem mais pelos sinais exteriores da roupa, mas através das qualidades pessoais de cada um” (SOUZA, 1987, p. 80). Nessa época, houve também uma valorização do trabalho, fato que contribuiu para essa simplificação da indumentária masculina. Como consequência, os homens, que continuavam querendo demonstrar seu *status* social passaram a exibir, por meio de suas esposas, as suas condições financeiras. Adorná-las com joias e vestidos de tecidos caros era prática dos mais abastados. Porém, mesmo que vestindo-se de uma forma mais simples, eles buscavam transparecer toda a sua elegância. O corte de suas roupas deveria ser impecável, as calças e casacos deveriam ser bem elaborados e com o talho perfeito, feitos sob medida para os cavalheiros.

Alguns livros de etiqueta que circulavam na época diziam que um homem, para estar “bem vestido precisava de quatro tipos de casacos: casaco para manhã, sobrecasaca,

sobretudo e casaca” (LAYER, 2006, p. 169). Os mesmos manuais pregavam como elegante o homem que se trajava de forma simples e sóbria, com preferência em cores escuras, como o preto e marinho, enfim, “o homem de bom senso não devia fazer-se notar pela excentricidade no vestir” (RAINHO, 2002, p. 141). Nessa época, a aristocracia, que havia enfrentado uma grande crise financeira, estava muito próxima dos burgueses, que emergiam na sociedade. Porém, a primeira tentava mostrar sua superioridade não só em seu traquejo social, mas também na maneira como se vestia. Todo esse cenário é contemplado em *A falência*.

O romance narra que Francisco Teodoro e Camila tiveram quatro filhos. Mário, o mais velho, não atendeu às expectativas do pai. Preguiçoso e sem ambição, não se interessou pelos negócios da família, casou-se por interesse e se afastou de seus familiares. Ruth, a segunda filha, uma moça com muita sensibilidade e talento para música, fez desse meio a sua subsistência. E as gêmeas, Lia e Raquel, voluntariosas e mimadas, foram criadas com a ajuda da criada Noca, que nunca abandonou a família. Havia também a sobrinha Nina, acolhida como um membro da família, que cultivava um amor não correspondido por Mário e é descrita como uma moça boa e prestativa, sempre ajudando nos cuidados com a casa.

Durante toda a trama, Camila se mostra uma mulher vaidosa, que mantinha um relacionamento com Dr. Gervásio, o médico íntimo da família, o qual havia cuidado de Mário na infância. Esse era um romance conhecido por todos e ignorado pelo marido. Mas Camila também foi cortejada e desejada pelo capitão Rino, que desistiu de seu amor e procurou refúgio em seu próprio barco, durante uma longa viagem que lhe permitiria esquecê-la.

A vaidade de Camila, porém, aparece de forma consistente em seu gosto por roupas bem cosidas, ressaltando sua origem, como podemos observar nos relatos dos preparativos para um baile no palacete Teodoro:

Camila ideava o esplendor do baile, pensando muito em si. Reclamava da modista um vestido com bordaduras luminosas, flores e asas espalmadas sobre *tules*, que dessem ao seu corpo o fulgor de um astro. O bulício produzia-lhe febre, anseio de chegar ao fim, de ver suas salas repletas de vestidos de baile e de casacas voejando no redemoinho das danças (ALMEIDA, 2003, p. 220).

Porém, apesar de se mostrar um bom negociante, Francisco Teodoro foi traído por sua ambição. No ímpeto de aumentar sua fortuna, se envolveu em uma negociata com



Inocência Braga, um jovem e próspero comerciante que ameaçava roubar seu prestígio. Tal negócio, porém, não passava de um golpe bem arquitetado que, juntamente com a queda do preço do café, o levou à ruína. Seu declínio financeiro foi rápido e, logo após declarada sua falência, não suportou a ideia de se tornar novamente pobre, se matando, em seguida, com um tiro na cabeça no escritório de sua casa. Sua morte deixou a família em péssimas condições.

A esposa, acostumada a uma vida de conforto, em que era sempre servida, não se adaptou às restrições impostas desde a morte do marido. Nina e Noca prontamente assumiram a casa e passaram a provir o sustento de todos os moradores. Algumas situações mais ou menos dramáticas são apresentadas ao longo do romance, que termina com um desfecho inusitado: o casamento entre Camila e o capitão Rino, que retorna de viagem ainda enamorado.

A sociedade brasileira do século XIX definia bem o lugar da mulher, e a mesma se mantinha fiel à sua criação, com raríssimas exceções. Mesmo sabendo que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher, nenhum destino define a forma que a fêmea humana assume o seio da sociedade” (BEAUVOIR, 1960, p. 9), ou seja, que essa condição não é um fato biológico, e sim fruto de uma cultura, as mulheres não se rebelavam contra o modo vigente de pensar. Esse pensamento dominante está presente no romance, no qual a autora utiliza como suporte a roupa para exemplificá-lo em um diálogo entre Mila, irmã do capitão Rino, e Francisco Teodoro, quando o mesmo tenta explicar a diferença de homens e mulheres mostrarem sua honra:

- Não estou de maré, mas explicarei: é pequena. Materializaremos as comparações, para tornarmos bem claras. Suponhamos, por exemplo, que a nossa honestidade é um casaco preto e que a das senhoras é um vestido branco. Tudo é roupa, têm ambos o mesmo destino, mas que aspectos e responsabilidades diferentes!

Assim, o nosso casaco, ora vestimos de um lado, ora vestimos de outro, disfarçando as nodozinhas. O pano é grosso, com uma escovada, voa pra longe toda a poeira da imundice; e ficamos decentes. A honestidade das senhoras é um vestido de cetim branco, sem forro. Um pouco de suor, se faz calor, macula-o; o simples roçar por uma parede, à procura da sombra amável, macula-o; uma picada de alfinete, que só teve a intenção de segurar uma violeta cheirosa, toma naquela vasta candidez proporções desagradáveis.... Realmente, deve ser bem difícil saber defender um vestido de cetim branco que nunca se tira do corpo (ALMEIDA, 2003, p. 133).

Fica clara, aqui, a condição vulnerável da mulher que, mesmo sem intenção, podia perder sua honra a qualquer instante ou através de pequenos atos. Quanto ao homem, cabe

o privilégio de se recompor mesmo após escândalos e más condutas. No entanto, a autora, ao trazer à tona esse assunto, sutilmente defende que a mulher não se mostra tão frágil, pois a própria protagonista mantém um caso amoroso escondido do marido. Nesse sentido, podemos entender que Júlia Lopes de Almeida emprega um discurso feminista, em certa medida, porém não muito radical, como na questão da emancipação. Tudo isto se encontra, de forma significativa, tratado por meio de composições como corpo e vestimenta.

O último romance analisado neste estudo foi *Pássaro tonto*, publicado em 1934, e que, segundo Sharpe, “marca o final da carreira literária da primeira dama das letras brasileiras” (MUZART, 2004, p. 202).

O romance inicia-se em 1925, apresentando Jaime Negrão e sua família, composta pela esposa Maria Antônia, o filho Armando, a filha Eulália, ou Lalita, como alguns chamam a protagonista, e a governanta D. Márcia. Jaime é um bancário que havia enriquecido rapidamente após os 40 anos. O clima político não era tranquilo e, por isso, Jaime não se sentia confortável com os acontecimentos.

Anos conturbados no cenário brasileiro, marcado por diversas disputas políticas, a época retratada pelo romance foi de mudança. O poder centralizado na figura do presidente, após a Primeira República, contava com o apoio de governos estaduais controlados por grupos oligárquicos, principalmente concentrados nos estados de São Paulo e Minas Gerais. De um lado, havia a supremacia econômica, consequência do cultivo do café pelos paulistas, e do outro, Minas Gerais se destacava como o mais populoso membro da federação, o que interferia diretamente nas votações presidenciais. Outro fator que influenciou esse período foi o fortalecimento do Exército, que “se firmou como uma instituição fiadora de ordem” (DEL PRIORE, VENÂNCIO, 2016, p. 246).

Após batalhas e movimentos, alguns oficiais passaram a atuar politicamente “recolocando na ordem do dia o golpe militar como meio de transformar a sociedade, mudança que ajuda a compreender a eclosão da revolução de 1930” (DEL PRIORE, VENÂNCIO, 2016, p. 247). Porém, tal movimento não se restringiu ao meio militar, pois civis também se movimentavam contra o sistema político da República Velha.

Escritores, em nada conservadores, como Euclides da Cunha e Lima Barreto, alistam-se entre esses críticos à república, o mesmo acontecendo entre intelectuais vinculados à Semana de Arte Moderna de 1922. Até nas oligarquias dominantes, como as de São Paulo, haviam dissidências conforme ficou registrado em 1926 com a criação do partido Democrático. Em outras palavras, o sistema político dos anos

1920 é um caldeirão prestes a entrar em ebulição (DEL PRIORE, VENÂNCIO, 2016, p. 247).

Esse período de transformações políticas teve repercussão no cotidiano dos cariocas. Nesse cenário, como em muitos outros, a moda serviu de referência e anúncio de mudanças. No romance *Pássaro tonto*, Lalita narra, em seu passeio pela cidade, em companhia das primas, as suas observações sobre a maneira como alguns conhecidos se vestiam:

Vira as Rastos, com vestidos curtos, acima dos joelhos e tão transparentes que todos se voltavam para ver [...]. Quando tomavam chá na confeitaria, fora cumprimentá-las o Balmaceda da fábrica de tecidos, todo de branco, de brim lustroso, para reclame do seu bom negócio, está bem visto (ALMEIDA, 2013, p. 30).

Como podemos perceber, a moda do pós-guerra trouxe mudanças, e exibir as canelas e tornozelos já não era incomum. A novidade ficou por conta dos comprimentos das saias; “as bainhas das saias e vestidos foram subindo, e ficaram à altura logo dos joelhos por volta de 1925 em Paris a partir de onde e quando migraram para outras partes do mundo” (BRAGA e PRADO, 2011, p.101).

Em outro momento, a personagem Maria Antônia, preocupada com os acontecimentos da época, conta ao marido que o cunhado e as sobrinhas estão a serviço da espionagem, e que ele e o filho deveriam tomar cuidado ao expressarem suas opiniões políticas. Revoltado com a revelação, Jaime proíbe a filha de sair acompanhada das primas temendo a má influência: “A sua filha está com uns modos que não me agradam nada. Os seus modernismos à americana estão se tornando exagerados e perigosos” (ALMEIDA, 2013, p. 38).

Apesar da influência cultural francesa, principalmente no comportamento, educação e na moda, os Estados Unidos já se tornavam tendência, principalmente na década de 1920. O país era o maior importador de café, segundo Fausto (1995), e após a Primeira Guerra Mundial já superava a Inglaterra. Logo, passou a ser considerado uma potência emergente, além de sinônimo de modernidade.

Diante dos acontecimentos e da doença da esposa, Jaime resolveu que partiriam para a Europa. Propôs que Maria Antônia se tratasse na Suíça e que a filha ficasse em Paris com D. Márcia, para que aperfeiçoasse seus estudos. Ficaria em solo brasileiro apenas o filho, com o intuito de que terminasse os estudos. Porém, às vésperas da viagem, antes mesmo de ser comunicado da mesma, Armando fugiu para a cidade de São Paulo

deixando apenas uma carta destinada aos seus pais: “Queridos Pais. Perdoem-me. Parto para S. Paulo. Vou reunir-me aos revoltosos. Quando lerem estas linhas já terei chegado ao meu destino” (ALMEIDA, 2013, p. 66).

Lalita não gostou da ideia da viagem de imediato, pois estava namorando Lindolfo e não queria se afastar dele. Porém, como era extremamente vaidosa, mudou sua opinião com relação a viagem. “A adorada imagem de Lindolfo começou a mover-se desde esse instante entre pontas de echarpes, volteios de musselinas e tules envidralhados, já um tanto desfigurado pelo rodopio das sedas” (ALMEIDA, 2013, p. 55). Decidira ir e não ficar muito tempo, só o suficiente para comprar seu enxoval.

Nesse cenário histórico era comum que roupas importadas fossem adquiridas pelas mulheres de posse. “Enxovais de casamento completos desembarcavam no Cais do Pharoux, atual Praça XV, vindos de Paris” (JOFFILY, 1999, p. 15). Portanto, como amante da moda e das frivolidades, foi natural que Lalita concordasse com a viagem, para fazer suas compras diretamente em Paris.

No navio, Lalita, confessou a D. Márcia que preferia ir à América:

A Europa não me interessa. Acho até revoltante esta mania de todos os brasileiros de quererem ir a Paris mesmo à custa de todos os sacrifícios, como se isso lhes mudasse o rumo da vida. Não se consideram civilizados enquanto não passeiam pelos boulevards... Eu, por mim, gostaria muito mais de ir para os Estados Unidos. Sempre é America! (ALMEIDA, 2013, p. 76).

Ainda que a influência cultural americana no Brasil só viesse a se consolidar nos anos de 1950, nessa época os Estados Unidos já eram notícia no mundo. Com sua indústria em desenvolvimento, o país implementou várias técnicas produtivas, que ficaram famosas em todo o mundo, como, por exemplo, o fordismo e taylorismo, se tornando sinônimo de modernidade.

Portanto, com esse relato, a autora constrói uma personagem que se espelha na moda, no novo e na mudança. A jovem gostava de aderir às novidades, sobretudo da moda, como por exemplo a meia calça “cor de carne” (ALMEIDA, 2013, p. 82), que, para a governanta, era intolerável por parecer que as pernas estavam nuas. Em várias passagens da obra fica evidenciada a evolução dos costumes por meio da descrição de peças da indumentária. A todo o momento a evolução do modo de se vestir é colocada em contraponto com os estranhamentos e as críticas de D. Márcia. A objetificação do consumo também aparece de tal forma influente que Lalita passa a não se importar tanto

com a distância que a viagem imporia entre ela e o noivo. Seduzida pela ideia de ir às compras, e não em qualquer lugar ou quaisquer compras, a imagem do noivo se dissipa entre véus e tecidos finos, compondo uma bela, esvoaçante e efêmera imagem.

A indumentária também aparece com o objetivo de mostrar regras de etiqueta e comportamentos da época, como no trecho no qual Negrão recomenda a filha: “És uma rapariga bem educada e quero que saibas manter qualquer situação com elegância. Previne a D. Márcia, como coisa tua, que não deve usar meias pretas com sapatos brancos. O mais está certo” (ALMEIDA, 2013, p. 86).

A família desembarcou em Paris, onde uma prima de Negrão, a viúva Mendonça, os esperava. “Enquanto o pai falava, Lalita observava a prima da cabeça aos pés, para informar-se das modas. Não encontrou novidade, o que lhe deu certo contentamento. Afinal nós não somos tão botocudos!” (ALMEIDA, 2013, p. 102).

Historicamente, as moças brasileiras, sobretudo as cariocas, tinham acesso às novidades francesas que eram comercializadas na Rua do Ouvidor naquela época. Lá, elas encontravam tecidos, revistas de moda, vestidos e acessório franceses. Portanto, como seguidora e consumidora de novidades, a moça, protagonista do romance, ficou satisfeita por notar que não estava com suas referências ultrapassadas.

Percebendo o pouco caso da moça com a cidade, a prima de Negrão lembrou-lhes como era comum o desejo dos brasileiros de visitarem Paris e que seria um luxo poder residir por lá durante um período, como no trecho abaixo:

Seja como for, alegrem-se. Vocês realizam uma coisa com que sonham no mundo milhares e milhares de indivíduos de todas as castas sem lograrem nunca ver satisfeitos os seus desejos... Isso que a vocês parece banal, porque lhes foi fácil, para uma multidão de estudiosos ou sonhadores escravizados à pobreza, seria um sucesso tão espantoso que o considerariam o ponto culminante de toda a sua vida (ALMEIDA, 2013, p. 103).

Porém, logo a moça se interessou por tudo que Paris oferecia:

Em poucos dias Lalita ficou iniciada nos labirintos dos grandes *magazins*. Era ali que se sentia à vontade, como um peixinho nágua. Subia e descia por ascensores ou escadas rolantes, percorria as diversas seções com o olho vivo, apalpando tecidos, cheirando sabonetes, vestindo e despindo peças de *toilette*, estudando a moda em todos os detalhes, com uma observação e um tino que faziam a admiração de Mendonça, aliás esperta e infatigável. As caixas de papelão floreadas das compras empilhavam-se no seu quarto a cada canto, atrás da cama, por cima das malas (ALMEIDA, 2013, p. 104).

Negrão e a esposa pouco ficaram em Paris. Logo foram em busca de tratamento na Suíça, deixando a filha e D. Márcia em companhia da prima. As três se mudaram para uma pensão próxima ao centro da cidade. Sem o pai por perto, Lalita aproveitava para se inteirar-se melhor sobre os costumes parisienses. A protagonista mudou sua aparência ao cortar seu cabelo à *La Garçonne* - corte esse que ficou famoso por refletir a nova mulher moderna, que era curto e, em geral, formava uma ponta na nuca. Esse tipo de corte de cabelo não requeria muitos cuidados das mulheres e preanunciava uma certa liberdade feminina em relação à própria aparência, antes permitida apenas aos homens: “O estilo *garçonne* foi identificado a uma silhueta de menino, a cabelos curtos e a pouca maquiagem” (CALLAN, 2007, p. 141).

Em sua nova situação, Lalita, além de se ocupar com compras infundáveis nos grandes *magazins* e visitas às oficinas de alta costura, também percorria as casas de chá, ia aos *dancings* ou fazia longos passeios de automóvel. “Mesmo a imagem platônica de Rodolfo Valentino começava a esbater-se no seu cérebro, substituindo-se pela de Ramón Novarro, que desde que vira no cinema Madeleine a fita do Ben-Hur” (ALMEIDA, 2013, p. 112).

Algumas vezes as personagens desfrutavam da companhia do Dr. Salomão Quadros, conterrâneo do pai e apresentado a família durante a viagem de navio, “um homem vermelhão, alto e magro” (ALMEIDA, 2013, p. 86), porém, não era do agrado das senhoras, pois “[e]sse só inculca coisas maçadoras... Quando a gente anda com ele vem pra casa mais morta do que viva” (ALMEIDA, 2013, p. 109). Isso porque o amigo do pai insistia em passeios longos com objetivos culturais, como igrejas, museus, entre outros.

Avançando na trama, no Natal, durante um almoço na pensão, Lalita conheceu o uruguaio D. Júlio. o personagem chamou-lhe a atenção de tal maneira que a protagonista quis se mostrar moderna e cosmopolita, aproveitando sua situação longe dos pais.

A autora utiliza da descrição das roupas para mostrar como a protagonista, atenta à moda francesa, optava por modelos ousados para aparentar tal comportamento. Pode-se verificar tal fato no trecho: “Quando entrou no quarto, já a encontrou em trajes de baile, com o vestido novo de Doucet, aberto nas costas até a cintura e tendo por única composição de ombreiras um fio de cristais minúsculos” (ALMEIDA, 2013, p. 120). Ou, ainda, após ser convidada para um banho de piscina:

Logo determinou a data e pôs-se a pensar na escolha do *maillot*. Deveria ser cor de carne, com reflexos de prata, que lhe desse ao corpo ondulações de sereia. No dia seguinte arrastou a governanta por grandes e pequenas lojas à procura do traje desejado. Depois de muito andar, capacitou-se de que mesmo em Paris nem sempre se encontra tudo que se deseja, e teve de contentar-se com um simulacro de vestimenta cor de ouro, que começava um pouco acima dos seios e acabava nas virilhas cingindo-lhe o tronco como um beijo de sol.

A noite, em frente ao espelho, ensaiou as posições balneárias. O costume de seda envolvia-lhe o busto como outra pele luminosa. D. Márcia arrepiava-se:

-Isso é indecente. É o mesmo que estar nua... (ALMEIDA, 2013, p. 123).

Júlia Lopes de Almeida constrói a protagonista como uma mulher que sabia e gostava de usar a moda a seu favor; Lalita escolhia meticulosamente suas peças, sempre preocupada com a mensagem que gostaria de passar.

Jacques Doucet (1853-1929), mencionado a pouco, foi um dos estilistas mais respeitados na virada do século XIX para o XX. Ele era um conhecedor de arte requintado e amigo de muitos pintores. Seus vestidos melífluos e refinados sugeriam a elegância. Eles irradiavam bom gosto, poder e, quem os usava, ostentava riqueza. As mulheres, quando vestiam suas peças, sentiam-se mais sensuais e charmosas. “Um elemento importante em tudo isto, como sugerimos, continuou a ser o fato de que a roupa, aos olhos do observador, se funde sempre com as pessoas que a usam.” (HOLLANDER, 1996, p. 153).

Um tempo depois Clodomir começa a trabalhar na pensão. Os moradores do lugar diziam se tratar de um fidalgo russo, que vinha se refugiar na França para escapar da morte. Lalita logo se interessa pelo rapaz que, além de bonito, tinha modos que impressionavam a todos, chamando-o, secretamente, de príncipe russo. Chega mesmo a esquecer Lindolfo e pensar em se casar com Clodomir, porém, descobriu que ele, na verdade, era um refugiado político português.

Apesar de se projetar uma moça moderna, ela ainda se prende às expectativas destinadas às mulheres menos modernas, que seja, a de um bom casamento, pois este lhe garantiria uma vida tranquila, sem perder os luxos com os quais estava acostumada.

Preocupada com Lalita, D. Márcia escreve uma carta pedindo a intervenção de Jaime Negrão, porém, ele responde não estar em condições de retornar a Paris. A moça continuou a frequentar os desfiles de alta costura e a se inteirar das novidades culturais da época, como narra no trecho em que é repreendida pela governanta por consumir bebida alcoólica:

Fique ciente, senhora D. Márcia de Sá Vedra e Silva, que nesse ano de Nosso Senhor de 1926, o *cocktail* está para a moda feminina como os cabelos a *la garçonne*, os vestidos pelo joelho, os decotes até as nádegas e o belo do cigarrinho... E mais: que as raparigas de hoje sabem viver, e compreendem o valor da palavra – Liberdade – a mais sedutora de todos os dicionário!... Na Alemanha, na Suécia, e em outros países europeus, logo que saem do colégio e às vezes mesmo antes, elas têm o direito, como os irmãos, de andar com a chave do trinco permanentemente na bolsa e de entrar e sair de casa dos pais a qualquer hora do dia e da noite. Está certo. Algemas não foram inventadas para pulsos inocentes, e que culpa temos nós de termos nascido mulheres? Diga! Eu por mim nunca o fui por minha vontade: coagiram-me, mas estou resolvida a gozar todas as prerrogativas da minha mocidade e passar, daqui por diante, a viver amplamente, como vivem os homens! (ALMEIDA, 2013, pp. 163-164).

De fato, no final do séc. XIX e início do séc. XX, as mulheres já estavam tentando conquistar alguns direitos. Impulsionadas pelas sufragistas, que “usavam como fundamentação filosófica *A Vindication of the Rights of Women*<sup>14</sup>” (MOREIRA, 2013, p.31), as novas gerações começaram a alcançar conquistas principalmente no que dizia respeito à educação.

Com a chegada do inverno, Lalita resolve aprender a patinar, e conseguiu um instrutor, por quem também se apaixona, o Sr. Jean Grenier, que a convida para irem a um *cabaret*: “Acostumado a conviver com as meninas americanas, que aceitavam os seus convites sem relutância, supusera que os hábitos das brasileiras fossem idênticos...” (ALMEIDA, 2013, p.177). Sem a permissão para acompanhá-lo, Lalita o convida para jantar na pensão. D. Márcia não concorda, porém, sem ter como impedir, acompanha o encontro no qual Lalita se apresenta com um vestido em renda metálica cor de ouro.

Novamente a autora aborda como precursores da modernidade os Estados Unidos e seus cidadãos. A autora deixa clara, nas composições destas cenas, a diferença de comportamento das mulheres que vinham dos Estados Unidos. “As mulheres norteamericanas encontravam-se, a princípio, mais emancipadas que as europeias. No início do século XIX, essas mulheres viram-se obrigadas a tomar parte do duro trabalho pioneiro executado pelos homens” (BEAUVOIR, 1960, p. 162), elas os ajudaram em suas conquistas e lutaram lado a lado. Além disso, lá, elas tiveram acesso à escolaridade, logo cedo. Com intuitos religiosos, elas liam para melhor conhecerem sua doutrina.

---

<sup>14</sup> Obra da autora Mary Wollstonecraft, que promoveu uma profunda transformação no mundo das mulheres, e foi traduzida para o português em 1832 pela escritora de pseudônimo Nísia Floresta Brasileira Augusta (MOREIRA, 2003, p. 30).



Foi o acesso à educação que instrumentalizou as mulheres americanas para a luta pelo seu lugar e as tornou críticas imbatíveis na formação de uma consciência que rompeu com os paradigmas da cultura antropocêntrica e com o silêncio que lhes fora imposto durante séculos (MOREIRA, 2003, p. 310).

Logo, podemos entender como os hábitos dessas mulheres eram diferentes, pois se tratavam de pessoas com um senso crítico mais desenvolvido. Isso fazia com que as mesmas buscassem uma maior condição de igualdade entre os sexos.

Passam-se dois meses entre passeios e aulas de patinação. Jean novamente convida a apaixonada Lalita para irem a um *cabaret*, porém, faltava companhia à moça. Ao queixar-se com a manicure, esta se oferece para acompanhá-la, além de lhe dar um remédio para dormir e sugerir que o coloque no leite que D. Márcia tinha hábito de beber antes de se deitar.

No *cabaret*, a jovem não encontra o amado, porém, por influência da manicure, se embriaga e é resgatada pelo Dr. Salomão. A prima Mendonça, desconfiada, pede-lhe ajuda e ele vai ao encontro de Lalita, levando-a de volta à pensão. No táxi: “Lalita deixara-se cair sobre as almofadas. Abrira-se-lhe o *manteau*; e no abandono do corpo a ombreira do vestido deslizara pelo braço, mostrando um dos seios, completamente nu, aninhado na seda cor de rosa do vestido” (ALMEIDA, 2013, p. 194).

Já pela manhã, bem mais tarde do que de costume, ao acordar, a jovem se dá conta do acontecido e percebe que havia exagerado na dose do remédio, que quase matou a governanta. Naquele mesmo dia, ela descobre que Jean era casado e a estava enganando.

Nesse ínterim, a mãe de Lalita escreve-lhe avisando do retorno ao Brasil, pois os negócios do marido não iam bem. Após mais uma desilusão, a protagonista resolve que o melhor seria mesmo voltar para o Brasil, para seu amado Lindolfo. Começam os preparativos para o retorno, e a moça põe-se a providenciar seu enxoval, pois estava decidida a se casar. Em meio às compras, as senhoras encontram Dr. Salomão. Este, ao saber do retorno ao Brasil, decide ir também.

Lalita recebe uma carta da prima informando que, após muito esperar e se lamentar, Lindolfo havia se apaixonado por ela e que se casariam. Sua reação foi de total inconformismo. Apesar de, durante o romance, a protagonista ser moldada com características cosmopolitas em seu comportamento, Lalita possui traços personalísticos mais locais, de uma sociedade ainda mais atrasada, como a brasileira. Durante sua estadia em Paris, a jovem não se esforçou em estudar e absorver conhecimento. Imersa em futilidades, manteve as atitudes das mulheres que a antecederam, fazendo da busca pelo

casamento sempre sua primeira opção. Assim, quando Dr. Salomão pede sua mão, ela aceita, pois queria voltar para o Rio de Janeiro casada. Citando Simone de Beauvoir, “Tudo contribui para frear sua ambição pessoal, enquanto uma enorme pressão social a convida a encontrar uma posição social no casamento, uma justificação” (BEAUVOIR, 1960, p. 108). E, afinal, não havia como a moça arcar com o conforto com que estava acostumada sem um marido.

Essa análise procurou resgatar as descrições da indumentária utilizadas na construção de uma imagem das personagens com alguns contornos que só poderiam ser expressos através dessa caracterização. Porém, tal representação não torna as personagens estáticas; muito pelo contrário, os trajes, por possuírem muitos significados, são utilizados para indicar a crescente pluralidade de características que diferenciam as mulheres na passagem do século XIX ao século XX.

As protagonistas de Júlia Lopes de Almeida, apresentadas nos romances acima, refletem a condição feminina brasileira entre o fim do século XIX e início do século XX e, nas entrelinhas, expressam a crítica da escritora à dependência econômica das mulheres e aos ditames de uma sociedade patriarcal.

Ernestina, por exemplo, em *A viúva Simões* (1895), se rende totalmente às imposições sociais de sua época. Apesar de se casar sem amor, cumpri seu papel de esposa e, já viúva coloca a maternidade em primeiro lugar em sua vida, ao abrir mão de sua felicidade e de um grande amor, para se dedicar à filha que adocece. Vale lembrar que, nesse período, o matrimônio impunha a submissão da esposa e ela passava, como no caso de Ernestina, a carregar o sobrenome do marido, perdendo até a sua individualidade. A viuvez não altera automaticamente essa situação, visto que ela fica conhecida como A viúva Simões, reforçando um respeito à moral e à família.

Outra protagonista que também se torna viúva é Camila, em *A falência* (1901), que acostumada com uma vida próspera, demora a superar a morte do marido, do qual dependia financeiramente, visto que a ruína da família significa uma vida cheia de restrições, à qual nunca fora acostumada. Apesar de possuir um filho, que não lhe auxilia em suas necessidades, são as mulheres da família que mostram a força e a capacidade em prover o sustento da casa.

Já Lalita, em *Pássaro tonto* (1929) é apresentada como uma moça fútil, superficial e acostumada ao luxo. Fica claro, ao longo do romance que a moça não pretende se dedicar a aprimorar sua educação e que ela busca apenas o casamento como forma de sobrevivência.

Em *Memórias de Marta* (1889), no entanto, a protagonista é construída como uma mulher forte, que consegue se realizar profissionalmente como professora e conquista a independência econômica. Na verdade, Júlia Lopes de Almeida traz uma protagonista com realizações semelhantes às suas: Marta possui uma vida familiar feliz, é esposa e mãe, e também se realiza profissionalmente, como a própria escritora. Uma conquista difícil, como apresenta Virginia Woolf (1985), em *Um teto todo seu*, publicado em 1929, onde se apontam os empecilhos à afirmação das escritoras. Apesar da distância temporal e de localização, podem-se comparar os cenários e entender a dificuldade encontrada por Júlia Lopes de Almeida para obter o reconhecimento profissional.<sup>15</sup>

Assim, embora, à primeira vista, muitas de suas personagens pareçam não ter preocupações que se estendam além das trivialidades cotidianas, um exame mais acurado nos revela as tensões, as contradições e os conflitos da mulher brasileira da época, especialmente aqueles experimentados pela classe alta e pela classe média emergente, resultantes de um processo de modernização caracterizado pelos novos códigos sociais, econômicos e políticos.

### 3.2 NAS CRÔNICAS

Júlia Lopes de Almeida contribuiu para diversos gêneros literários. Além dos romances, escreveu contos, peças de teatro, crônicas e ensaios que foram publicados em livros, jornais e revistas. A autora iniciou sua carreira como escritora de forma bastante precoce para a época, aos 20 anos de idade, com uma crônica, publicada na *Gazeta de Campinas*, sobre uma atriz italiana que visitava o Brasil na ocasião. Como podemos observar, diversos autores renomados, brasileiros e estrangeiros, também tiveram parte de suas obras apresentadas pela imprensa naquele período.

Isso porque, durante o século XIX, com o surgimento e desenvolvimento da imprensa no Brasil, houve um maior acesso da população à leitura e, por consequência, uma maior divulgação das obras. Com isso, não seria um exagero dizer que “a história da imprensa, durante o século XIX, confunde-se com a própria história da leitura e da

---

<sup>15</sup> Em seu estudo sobre a autora, Nadilza Moreira nos informa que: “[s]empre reverenciada como ‘Dona Júlia’, ela chegou a ser cogitada para integrar o grupo dos fundadores da Academia Brasileira de Letras em 1987. Mas, por comodismo e em obediência ao modelo francês que não contemplava a presença de mulher, seu nome foi substituído pelo do marido, Filinto de Almeida, porta parnasiano português, naturalizado brasileiro [...] [que], consciente de que ganhara a vaga em função do prestígio literário da mulher, não se constrangia em se dizer um ‘acadêmico consorte’.”(MOREIRA, 2003, p. 15)

ascensão das massas populares à cultura letrada” (SILVESTRE, 2009, p. 28). Logo, com o desenvolvimento tecnológico da imprensa houve um aumento da produção, com isso, os jornais e revistas tornaram-se menos onerosos e mais acessíveis, permitindo a uma grande fatia da população o seu acesso. Era comum que jornais apresentassem em suas publicações as crônicas escritas por autores que já faziam sucesso na época, como foi o caso de Júlia Lopes de Almeida que, desde o início de sua carreira literária, fez contribuições periódicas para jornais e revistas, como mencionado anteriormente.

Como os livros eram caros e de difícil acesso, os jornais passaram a ocupar parcialmente um espaço junto à disseminação da literatura. Esse fenômeno de popularização da literatura por meio dos jornais pode ser observado como um fato ocorrido em diversos países, conforme Silvestre:

O editor do jornal francês *La Presse*, Émile Girardin, foi, por exemplo, um dos primeiros a compreender a necessidade do novo mercado cultural nascente, convidando escritores para trabalharem no seu jornal, não apenas como jornalistas, mas como ficcionistas, autores de folhetins, de contos ou de novelas. O fenômeno expandiu-se um pouco por toda Europa, chegando também a Portugal. Os folhetins franceses eram traduzidos e reproduzidos pela imprensa de todo o mundo, num fenômeno de massificação cultural global (SILVESTRE, 2009, p. 29).

O Brasil, acompanhando esse movimento, publicou não só obras traduzidas, mas também produções de escritores nacionais. A publicação dos textos literários, principalmente fracionada, alavancou a venda dos jornais, fazendo com que eles aumentassem suas tiragens.

Pode-se dizer que, durante o século XIX, as contribuições feitas pelos escritores foram além dos textos literários. Eles produziam histórias que retratavam a sociedade na qual viviam e, alguns deles, como a autora em questão, buscavam uma reflexão sobre seus valores e teciam críticas às formas de conduta dos membros da sociedade. Podemos notar que, em várias histórias ficcionais encontradas nos jornais dessa época, havia retratos de grupos sociais e de como as pessoas se portavam. Como quase todas as camadas sociais tinham acesso aos jornais, as críticas publicadas por esses autores tinham um grande alcance e, podemos pensar que, seus textos se tornaram uma importante ferramenta na conscientização social, despertando a população para questões não pensadas até então.

Em suas pesquisas sobre a história da imprensa no Brasil, Constância Lima Duarte (2016) constata que a consciência feminina, assim como a imprensa e a literatura

nacional, surgiram praticamente na mesma época - no início do século XIX -, mais precisamente após a chegada da família real portuguesa ao Brasil. O convívio com a corte deu aos brasileiros, sobretudo às mulheres, acesso a novos costumes e hábitos que vão desde a etiqueta e o vestuário até a literatura. À imprensa, que já exercia esse papel na Europa, coube a responsabilidade de difundir as novidades. Com o acesso à educação e ao letramento, algumas parcelas da sociedade, que até então ficavam à margem da educação e do conhecimento, passaram a se apoderar da leitura como uma importante ferramenta de acesso à informação. Além de leitoras, as mulheres passaram a produzir os textos e viram, aí, um bom espaço de reflexão e reivindicação por um maior espaço na sociedade. Comenta Duarte:

A leitura lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e propiciou o surgimento de escritos reflexivos e engajados, tal a denúncia e o tom reivindicatório que muitos deles, ainda hoje, contêm. Mais do que os livros, foram os jornais e as revistas os primeiros e principais veículos da produção letrada feminina, que desde o início se configuraram em espaços de aglutinação, divulgação e resistência (DUARTE, 2016, p. 15).

Assim, as publicações destinadas ao público feminino ganharam força e se espalharam por todo Brasil. Em seu estudo, Constância Lima Duarte fez um levantamento e, segundo ela, tratando-se da ponta de um *iceberg*, conseguiu reunir 143 títulos, entre jornais e revistas do século XIX, destinados às mulheres. O que impressionou a pesquisadora foi a magnitude alcançada por esses impressos, que circularam do litoral ao interior, abrangendo praticamente todo território nacional, apesar de haver uma maior concentração no Rio de Janeiro (45 periódicos). Essas publicações, no entanto, não foram todas de autoria feminina, como exemplificado no periódico *O Espelho Diamantino, periódico de Política, Literatura, Belas Artes, Teatro e Modas*, publicado de 1827 a 1828, na cidade do Rio de Janeiro, fundado pelo jornalista Pierre Plancher, e “o primeiro jornal destinado ao público feminino (sic.) que se tem notícia no Brasil” (DUARTE, 2016, p. 39). Segundo Duarte, já no primeiro exemplar o periódico traz a discussão sobre a importância da instrução feminina, assim como textos sobre literatura, arte e moda, mesclados com informações políticas.

Porém, segundo a autora supracitada, nem todos os jornais ou revistas publicadas na época para as mulheres tinham um apelo político ou contestador. Existiram alguns exemplares com intenções pedagógicas e outros destinados apenas ao lazer e

entretenimento. Em 1833, surgiu, em Porto Alegre, sob a responsabilidade da escritora Maria Josefa Barreto, o periódico *Idade d'Ouro*. Além desse, no Rio de Janeiro é lançado *A Filha Única* e, no mesmo ano em Minas Gerais, *A Mineira*, que foram primeiras publicações sob a responsabilidade feminina de que se tem notícia.

Mais adiante, no ano de 1852, foi criado *O Jornal das Senhoras*, por Joana Paula Manso de Noronha, que possuía como principal objetivo levantar discussões que visavam a uma ascensão na sociedade e à emancipação moral da mulher através de uma instrução mais consciente das mulheres já na infância (DUARTE, 2016, p. 22). Os textos traziam comentários sobre moda e receitas, mas eram mesclados com artigos que reivindicavam melhores condições de vida para as mulheres e, embora fossem destinados ao público feminino, tentavam criar uma nova consciência nos homens.

Segundo Zahidé Muzart:

Uma das razões para a criação dos periódicos de mulheres no século XIX partiu da necessidade de conquistarem direitos. Em primeiro lugar, o direito à educação; em segundo, o direito a profissão e, bem mais tarde, o direito ao voto. Quando falamos dos periódicos do século XIX, há que se destacar, pois, essas grandes linhas de luta. (MUZART apud DUARTE, 2016, p.13).

Diversificados não só nos locais de publicação os periódicos femininos traziam uma enorme gama de assuntos e focos. Alguns discutiam temas específicos em seus textos, enquanto outros procuravam variar as publicações para ampliar o tipo de leitor que podiam ser senhoras, jovens e até mesmo homens, que poderiam despertar para o assunto. Com isso, os autores literários aproveitavam o espaço para divulgar suas histórias e conquistar novos leitores, além de expor suas ideias e tentar contribuir para uma melhoria da sociedade: “Como no caso de Machado de Assis, alguns jornalistas consideravam a imprensa uma escola em potencial – legítima república do pensamento – capaz de fornecer às mães e esposas informações úteis sobre elas mesmas e o contexto em que viviam” (DUARTE, 2016, p. 23).

Dulcília Helena Schroeder Buitoni (1981), em seu livro *Mulheres de Papel*, afirma que é possível percebermos, durante o século XIX, na imprensa feminina, duas grandes vertentes: “a tradicional, que não permite liberdade de ação fora do lar e que engrandece as virtudes domésticas e as qualidades femininas; e a progressista, dando grande ênfase à educação” (BUITONI, 1981, p. 28-29). Essas vertentes estão presentes nas três obras de

Júlia Lopes de Almeida que foram analisadas por Buitoni: *Livro das Noivas* (1898), *Livro das Donas e Donzelas* (1906) e *Eles e Elas* (1910).

Em sua pesquisa, denominada *A escrita de Júlia Lopes de Almeida: crônica*, Maria Inês de Moraes Marreco (2015) diz que a escritora, em seus dois primeiros livros de crônicas, fez “verdadeiras apologias à submissão da mulher voltada unicamente para a casa, a felicidade dos seus e para a vida simples”, já na terceira obra ela se permitiu “expor outras idéias que a colocariam no rol das mulheres que lutavam para que suas vozes fossem mais ouvidas” (MARRECO, 2105, p. 96).

Trazendo uma linguagem simples, ela conseguia abordar temas variados, conquistando muitos leitores. Aliás, Antonio Candido, ao refletir sobre a importância dada às crônicas enquanto um estilo literário, afirma que, ao apresentar uma linguagem descomplicada, com pouco rebuscamento, a crônica fala de perto com o leitor e lhe é mais natural: “Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (CANDIDO, 2003, p. 89).

Segundo ele, as crônicas surgiram nos jornais, mais precisamente nos folhetins, e traziam diversos assuntos do cotidiano, como questões políticas, artísticas e até literárias. Seu texto, simplificado e sem grandes recursos de linguagem, apresentavam uma leitura mais prazerosa e com uma grande identificação dos leitores. Esse fato perdura até os nossos dias atuais, e, segundo o autor: “É importante insistir no papel da simplicidade e da brevidade e graça próprias da crônica” (CANDIDO, 2003, p. 89).

Essa maneira simples de escrever é observada nos textos presentes no *Livro das noivas*. Trata-se da primeira coletânea de crônicas de Júlia Lopes de Almeida, escrita em 1891, e editada a primeira vez em 1896, que contou com mais três edições, sendo a última em 1926.

A obra teve como objetivo apresentar às moças informações importantes sobre o casamento. Dividida em três partes, inicia com conselhos pré-nupciais como, por exemplo, os cuidados com as roupas íntimas, apresentados no texto *Roupa branca*:

Não há nada mais gostoso, entre os nossos hábitos caseiros, do que ter sempre bem arranjadinha a roupa branca. É nela que o nosso capricho e o nosso zelo melhor se podem revelar. Uma gaveta denuncia fatalmente a dona; se ella fôr esmerada, lá terá divididos em rumas, de grandes ou pequenas dimensões, todos os objetos de uso. Seria intolerável surprehender a roupa branca no *pêlé-mêlé* em que às vezes

descaem as fitas e as rendas com outras miudezas. Não; a roupa branca deve ter um lugar seu, onde deitamos de vez em quando ramo de flores frescas. O aroma das plantas impregna-se suavemente no linho e no morim. Por essências nessa roupa, não da prova de muita boa educação caseira, tanto mais que o linho bem lavado tem, naturalmente, umas exalações levemente perfumadas, um brando frescor de madrugadas claras, alguma coisa em si que faz lembrar outras melhores, que não sei bem quaes sejam, - talvez o campo, talvez a primavera... (ALMEIDA, 1914, p.19).

Além de pontuar os cuidados com as roupas de baixo, Júlia Lopes de Almeida, como em diversos outros textos dessa mesma obra, aponta para a pureza de caráter. De acordo com suas inferências, produzidas no decorrer das crônicas, usar o perfume para tentar esconder a falta de asseio soa como uma tentativa da moça em esconder sua possível falta de inocência. Outrossim, quando afirma que o linho, quando bem lavado, já possui um perfume natural, descarta a necessidade de artifícios para transparecer algo que não a naturalidade dos atos das jovens noivas.

Em outro trecho, defende a simplicidade que as mesmas peças deveriam possuir: “A roupa branca deve ser talhada, ampla, com bom gosto, bordada com carinho; há pontos adequados a cada peça, modelos graciosos, variados, desde os mais singelos até os mais complicados e trabalhosos” (ALMEIDA, 1914, p. 22). Despidas de artimanhas e dissimulações, as jovens, segundo a autora, deveriam trazer para o casamento a simplicidade acompanhada de uma boa educação. Nesse cenário, a escritora defende o casamento como uma respeitável forma de viver, como encontramos na leitura crítica que Simone de Beauvoir faz de sua época: “O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe” (BEAUVOIR, 1960, p. 67).

Sempre buscando convencer a leitora da importância do lar e da família, acima de tudo, Júlia Lopes de Almeida traz em *O baile* uma reflexão sobre uma das poucas diversões para as mulheres: “De todos os divertimentos com que a sociedade nos solicita, é o baile, com certeza, o mais prejudicial ao nosso lar” (ALMEIDA, 1914, p. 54).

E prossegue:

Não vale a pena trocar por essa ventura o vaidoso prazer de arrastar num salão a longa cauda de um vestido de seda; não, minhas amigas, não vale a pena!...

E para as meninas solteiras?

Eu não sei bem o que pensam essas bonitas crianças que antes dos quinze annos já apparecem na sociedade com modo senhoril e muitas



fitas. Essas futuras noivas, castas, puras, recatadas, não se contentam com o tule branco, nem só com as rosas do seu jardim; mostram, à claridade amarela e quente do gaz dos clubs, e seus hombros e seus braços nús, e nos decotes dos vestidos de seda prendem broches caros ou ramos de flores artificiais (ALMEIDA, 1914, p. 55).

Além disso, a autora afirma a importância da maternidade, assunto tão frisado por ela que ocupa toda a terceira parte da obra, onde os temas giram em torno das obrigações das mães e da educação das crianças.

Em *A carta a uma noiva*, a autora utiliza a indumentária para fazer uma brincadeira com os/as leitores/leitoras. Ao descrever-se, a narradora deixa clara sua aparência jovem quando explica quais acessórios não estará usando: “Descança, que ainda não uso os abomináveis óculos, nem o chalé de bico, e que, se vieres passar comigo alguns dias, da tua viagem de *noces*, os teus formosos olhos castanhos não darão com uma Adriano taciturna e de touca” (ALMEIDA, 1914, p. 79).

O livro, em sua segunda parte, apresenta os cuidados com a casa e as sugestões de como a moça recém-casada deve cuidar de todos os detalhes: como receber as visitas, como tratar os criados e como organizar os cômodos - sempre aproveitando para mostrar a importância de se comportar com decência e do respeito aos de seu convívio.

O texto *Horticultura*, narrado por uma senhora de setenta anos, que inicia descrevendo sua própria casa, chama a atenção para os detalhes e mostra como tudo é arrumado e bem cuidado. Julia Lopes de Almeida apresenta, ainda, um grande conhecimento da terra ao descrever, meticulosamente, a horta da anciã, pois descreve legumes e hortaliças, os cuidados que se deve ter com as plantas, assim como suas origens.

A autora, através da narradora, mostra o esmero da senhora não só com a casa e a horta, mas também com sua pessoa, ao descrevê-la:

D. Maria, com o seus bandós brancos e ondedos a cobrirem-lhe as orelhas, o seu collarinho de irrephensível alvura e o seu casaco preto justo ao corpo, parecia radiante, contemplando aquelles canteiros symmetricos, compridos, que aproveitavam quasi todo o terreno, deixando para passagens ruasinhas estreitas, onde uma pessoa não andava à vontade (ALMEIDA, 1914, p. 148).

Cuidadosamente vestida, a personalidade da personagem transparece na rigidez com que mantém sua roupa e sua postura, mesmo quando se trata de ocasiões de trabalho

manual e manuseio da terra. Assim como D. Maria, a organização da horta coaduna perfeitamente com a construção da personagem e a organização de sua vestimenta.

O segundo compilado de crônicas analisado foi o *Livro das donas e donzelas*, editado em 1906. Marreco afirma que, nessa obra, “Júlia tece comentários sobre as brasileiras que já adotavam ideias e costumes definidos pelas feministas, mesmo antes de 1920, época da fundação das primeiras associações femininas” (MARRECO, 2015, p. 97).

Em seu texto, *O vestuário feminino*, a autora descreve detalhadamente e com estranhamento a indumentária que algumas mulheres começavam a usar:

É uma esquisitice muito comum entre as mulheres intelectuais envergarem paletó, colete e colarinho de homem ao apresentarem-se em público, procurando confundir-se, no aspecto físico, com os homens, como se lhes não bastassem as aproximações igualitárias do espírito.

Esse desdém da mulher pela mulher faz pensar que: ou as doutoras julgam, como os homens, que a mentalidade da mulher é inferior, e que, sendo elas a exceção da grande regra, pertencem mais ao sexo forte, do que ao nosso, fragilíssimo; ou que isso revela apenas pretensão de despreensão.

Seja o que for, nem a moral nem a estética ganham nada com isso. Ao contrário; se uma mulher triunfa da má vontade dos homens e das leis, dos preconceitos do meio e da raça, todas as vezes que for chamada ao seu posto de trabalho, com tanta dor, tanta esperança, e tanto susto adquirido, deve ufanar-se em apresentar-se como mulher. Seria isso um desafio?

Não; naturalíssimo pareceria a toda a gente que uma mulher se apresentasse em público como todas as outras.

Basta ver um jornal feminista para toparmos logo com muitos retratos de mulheres célebres, cujos paletós, coletes e colarinhos de homem, parece quererem mostrar ao mundo que está ali dentro um caráter viril e um espírito de atrevidos impulsos. Cabelos sacrificados à tesoura, lapelas (sem flor!) de casacos escuros, saias esguias e murchas, afeiam corpos que a natureza talhou para os altos destinos da graça e da beleza. Os colarinhos engomados, as camisas de peito chato, dão às mulheres uma linha pouco sinuosa, e contrafeita, porque é disfarçada.

Médicas, engenheiras, advogadas, farmacêuticas, escritoras, pintoras, etc. por amarem e se devotarem às ciências e às artes, porque hão de desdenhar em absoluto a elegância feminina e procurar nos figurinos dos homens a expressão da sua individualidade? (ALMEIDA, 1906, p. 7).

Aqui, a escritora inicia seu texto com uma crítica de como algumas mulheres da época estavam se vestindo para levantar a questão da ascensão intelectual feminina. É certo que, com a proximidade do fim do séc. XIX, os costumes foram se modificando e uma pequena parte das mulheres começou a se interessar pelo trabalho e pela formação educacional. Tal mudança de comportamento fez com que aparecessem novidades na

indumentária feminina. Os vestidos foram substituídos pela praticidade de saias e blusas. As saias, na altura dos tornozelos, eram suavemente justas e apareciam em cores mais escuras, como o marrom, o marinho e o preto, o que diminuía a necessidade de lavagens frequente. As blusas eram, em sua maioria, brancas, pregueadas e com aplicações em rendas. Além disso, “o *tailleur* feminino, criado pelo inglês Paul Redfern em 1900, com base no terno masculino, entra no guarda roupa das novas profissionais” (CHATAIGNER, 2010, p. 82). Tais peças passaram a fazer parte do guarda-roupa das mulheres que buscavam se afirmar profissionalmente.

Como já mencionado anteriormente, a moda tem um grande poder de comunicação, visto que, através das escolhas feitas, uma pessoa consegue se expressar e passar a imagem que deseja. Ao se apropriarem de peças masculinas, as mulheres que almejavam um maior espaço profissional desejavam passar credibilidade e competência.

Até então, cabia à mulher apenas o papel de esposa, pois seu destino natural era o matrimônio. No entanto, algumas mulheres já buscavam a independência econômica e sua individualidade até mesmo no casamento. Segundo Beauvoir (1960, p. 60), “socialmente o homem é um indivíduo autônomo e completo, ele é encarado antes de tudo como produtor e sua existência justifica-se pelo trabalho que fornece à coletividade”. Assim, ao reproduzirem a indumentária masculina, as mulheres buscavam se assemelhar mais do que fisicamente aos homens: já buscavam equidade de oportunidades e de tratamento.

Porém, como critica Júlia Lopes de Almeida, talvez o melhor caminho não fosse se igualar a eles, e sim, desbravar suas próprias trilhas, construindo suas histórias e conquistando seu espaço. A autora não criticava gratuitamente o uso de calças ou de outras peças comuns no guarda-roupa masculino, como observamos a seguir:

Há certas mulheres, precisamos convir, que têm desculpa na adoção dos murchos trajes masculinos, porque para elas isso não representa uma questão de estética, mas de incontestável necessidade - as exploradoras, por exemplo.

A essas, as saias impediriam as passadas e os saltos, no labirinto enredado dos cipoais, entre todos os obstáculos das florestas eriçadas de espinhos e cortadas de valos a transpor.

As calças grossas e as altas polainas são para elas, portanto, não objeto de fantasia, mas de comodidade e salvamento. O pano flutuante do vestido prendê-las-ia de instante a instante aos troncos e às arestas do caminho, e, quando molhado, pesar-lhes-ia no corpo como chumbo.

Por exigências de comodidade no trabalho, também escultoras e pintoras se sujeitam muitas vezes a vestirem-se assim e só quando executam obras de grandes dimensões. As calças facilitam então as

subidas e as descidas de andaimes e de escadas (ALMEIDA, 1906, p. 8).

Sem se mostrar radicalmente contra a adoção dos trajes masculinos, ela defendia seu uso pela necessidade e não simplesmente pela estética, afinal, para ela a mulher não devia perder sua delicadeza. Poderia se tornar economicamente produtiva, como ela o era, sem deixar de ser “feminina”. Continua, no mesmo texto defendendo esse pensamento:

Rosa Bonheur, conta-nos um seu biógrafo, surpreendida no atelier pela notícia de que a imperatriz Eugênia entrava em sua casa para oferecer-lhe a Legião de Honra, - viu-se atrapalhada para enfiar às pressas os trajes do seu sexo e poder receber respeitosamente a soberana. Só de portas a dentro ela abusava dessas entradas por seara alheia, para usar com liberdade de todos os seus movimentos; mas desde que a artista era procurada por estranhos, ela aparecia como mulher (ALMEIDA, 1906, p. 8).

*O vestuário feminino* é um texto que retrata, de forma muito clara, o pensamento de Júlia Lopes de Almeida como uma mulher que durante toda sua vida elogiou o casamento e a maternidade, apesar de ser uma profissional altamente produtiva e defender as conquistas femininas. Conhecida como militante do movimento que surgia no país e que buscava o acesso das mulheres à educação, assim como seu direito ao voto, ela acreditava que as mulheres não deveriam abandonar seus lares.

Iniciado no século XIX, o movimento feminista brasileiro se dividiu em duas instâncias distintas, segundo Leal, tendo começado, por um lado, pela “luta por igualdade no campo da representação política tradicional, por outro lado, as mulheres fizeram parte de denúncias de abuso nas relações de trabalho, greves e movimentos organizados em seus respectivos setores” (LEAL, 2010, p. 186). Tais movimentos, presentes em vários países também no século XX, já começavam a ganhar força no Brasil, época em que foi fundada, por Bertha Luz (1922), a “entidade feminista de maior expressão” (LEAL, 2010, p. 186), qual seja, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF).

Dentre as diferenças entre homens e mulheres, Beauvoir já defendia que “é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 1960, p. 9). Para a filósofa supracitada, a criança não se sente sexualmente diferenciada; trata-se de uma construção que acontece com o passar do tempo. Em *A arte de envelhecer*, Júlia Lopes de Almeida apresenta um momento de igualdade entre os sexos ao descrever as fragilidades de ambos diante do envelhecimento:

Não somos só nós, minhas amigas, que vemos com terror brilhar por entre as nossas madeixas castanhas, louras ou pretas, o primeiro fio de cabelo branco. As dolorosas apreensões desse momento eram-nos só atribuídas a nós, como se não nascêramos senão para a mocidade e o amor. O homem envergonhado, e com receio de se confessar vaidoso, sem perceber talvez que a primeira denúncia da velhice tem para nós amarguras mais sutis que a do simples medo de ficarmos mais feias, teve sempre para a nossa decepção um sorriso de inclemente ironia... Pensávamos que os primeiros sinais outoniços, que são para as mulheres os mais terríveis, não os alarmassem a eles, sempre embebidos em tão grandes ideais, que nem tivessem vagar para perceber a ruína do próprio corpo. Enganamo-nos; o homem é também sensível como nós às apreensões que avista do primeiro cabelo branco sugere. Um fio de cabelo, nada há mais frágil, nem mais quebradiço nem mais leve, e entretanto, vê-se que mundo de sensações ele prende e arrasta! Até aqui, eram só as nossas, supúnhamos, mas agora sabemos que são as de toda a gente! (ALMEIDA, 1906, p. 9).

Cabe, porém, dizer que a sociedade não via de maneira igual o envelhecimento masculino e feminino. Para os homens, não havia tanta preocupação com uma aparência jovial, tendo em vista que o mais importante era o sucesso profissional, que poderia ser coroado com a maturidade. Para as mulheres, diferentemente, a justificativa social se dava pelo casamento e pela maternidade, está abalada com o fim do ciclo reprodutivo.

Porém, as mulheres da época possuem uma vantagem, a da dissimulação:

No arte de envelhecer, tema delicioso e que o autor poderia desenvolver em um volume grosso, há uma pincelada jeitosa e leve na referência à maneira por que sabemos disfarçar os estragos impiedosos do tempo... O que as palavras não dizem, mas a insinuação aponta, é que esse meio é a maquiagem, o artifício, o auxílio das cores sabiamente combinadas, a discrição dos véus e o efeito artístico do penteado... Saber compor a fisionomia, dar-lhe aparência agradável, torná-la bonita quanto possível, é a mais comum das preocupações femininas, para que não a confessemos. Todavia, há uma revelação a fazer: é que raramente se põe aqui ao serviço desse cuidado o uso das tintas, das pomadas e dos vernizes. A não ser a inglesa, protegida por um clima que lhe aveluda a tez, não conheço mulher que menos recorra aos embustes do toucador que a brasileira. (ALMEIDA, 1906, p. 10).

De modo semelhante, acostumadas a se valerem da moda como subsídio para se valorizarem, de acordo com Souza (1987), as mulheres do século XIX, empenhadas em seduzir seus pretendente e futuros maridos, desenvolveram a arte da sedução, sendo que a indumentária era utilizada como uma importante ferramenta. Afinal, mesmo cobrindo quase que totalmente o corpo com roupas ou o rosto com maquiagem, as mulheres eram

capazes de evidenciar partes de sua anatomia que despertavam desejo nos homens e esconder imperfeições que não queriam que os mesmos notassem:

O pó de arroz, contra o qual antigamente alguns pais de família se insurgiam, é o único auxílio de que lançamos mão, mais ainda como um complemento de toilette, que o uso torna indispensável, que mesmo como um elemento de garridice.

O pó de arroz não só atenua o luzidio da pele, afogueada por uma temperatura quase sempre alta, como também suaviza, refresca e aromatiza.

Positivamente, ele foi adotado por isto: não só embeleza como sabe bem.

De tal maneira isto é certo, que ninguém o oculta, como a um fator misterioso de formosura, que se quisesse guardar incógnito; ao contrário, damo-lhes caixas vistosas de cristal lapidado onde a luz incide em refrações irisadas.

A velhice material, grosseira, ainda não mereceu da maior e melhor parte das mulheres brasileiras o sacrifício inútil da máscara confeccionada em sessões longas, com pincelinhos, camurças, óleos, tintas e esmaltes. (ALMEIDA, 1906, p. 10).

De certo, é fácil entender, na sociedade dessa época, a necessidade da mulher em tentar se apresentar um pouco mais jovem. Para o homem, esse é um processo mais tranquilo, “enquanto ele envelhece de maneira contínua, a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade” (BEAUVOIR, 1960, p. 343). Já os homens, na maturidade, geralmente já se encontram bem sucedidos profissionalmente e pessoalmente.

Aos homens eram permitidos os vícios de uma forma mais natural, como o cigarro, as bebidas e os jogos. Existia “um duplo padrão de moralidade [que] regia as relações humanas, o código de honra do homem sendo diverso do da mulher” (SOUZA, 1987, p. 58). Desde jovem, não era incomum que os meninos iniciassem com esses hábitos, como apresentado no texto *Em guarda*:

Ah, o jogo! Por toda a parte se alastra a mania das rifas e das loterias; algumas casas mesmo do comércio especulam com a sua sedução. Há já sapatarias, alfaiatarias, casas de papel ou de jóias, que oferecem coupons sujeitos a uma fortuna de acaso, que habilita uma pessoa a alcançar, de graça, um terno novo, um par de botinas, ou meia dúzia de lápis. Ora, estes coupons e bilhetinhos de azar entram pelas portas e pelas janelas, como que trazidos pelo vento, e são sempre as mãos curiosas dos rapazinhos que primeiro os agarram, os reviram e os estudam!

Parece nada? pois nessa insinuação manhosa de economia caseira está uma terrível ameaça de ruína. Sei que há algumas mulheres que, sem

cogitar em que o germe de uma grande chaga é quase sempre um átomo invisível, acoroçoam os filhos a espalhar entre os colegas de escola cartões em que flutuam promessas, que, quando se cumprem pervertem, e quando se não cumprem desesperam (ALMEIDA, 1906, p. 21).

A autora insinua que caberia à mulher inibir essa prática, afinal, lhe cabia a educação dos filhos. Em uma sociedade patriarcal, o homem era responsável pelo sustento da casa, enquanto que a mulher era responsável pelas tarefas domésticas e os cuidados com a prole.

No entanto, a prática dos jogos entre os homens é apresentada pela autora como uma coisa comum em todas as classes sociais. Nesse cenário a autora também utiliza a indumentária para realçar tais diferenças:

Uma vez, descia eu a praia de Botafogo, ao calor brando de um dia sem sol, quando ouvi, com o frou-frou de uma saia de seda, a voz de um menino dizer a uma moça que ia ao seu lado.

Olhe, mamãe, já passei cinco coupons da chapelaria e ainda não tirei nenhum chapéu.

Aquele lamento, respondeu ela, com a sua linda voz bem timbrada: — Continua, que há de chegar a tua vez. Passaram ligeiros, ela arrepanhando a sua linda saia de seda cor de gravanço, ele impertigado na sua farda de colegial. Ficou um rastro de aroma no ar...

Estremeci. Mãe e filho! ele queixava-se da má sorte do jogo, ela incitava-o a continuar. Então, não é verdade que a rua tem revelações extraordinárias, confidências imprevistas e absurdas? Em quatro palavras apanhadas no ar, vi toda nua a alma daquela mulher perfumada e ligeira, que já se sumia na primeira esquina, sob a umbela rendada e rósea do guarda-sol, que era como uma flor de que ela fosse a haste...

Ora, se aos filhos dos ricos, que têm meias finas e roupas caras, interessa o bafejo da sorte que lhes conceda um chapéu vulgaríssimo ou umas botinas ordinárias, imagine que anseios de coração terão os seus colegas pobres, para quem esse chapéu representaria um luxo a que estão pouco acostumados!

Com igual razão, se a mãe rica condescende com um: - continua -, a mãe pobre, sabendo que o filho tem no bolso papéis que o habilitem a ter, sem gastar um vintém, um terno novo, uma carteira ou um relógio de ouro, suplicar-lhe-á que se avie na aquisição ainda de outros bilhetes, tanto mais que a flanela do seu casaco já está puída, ameaçando fim próximo.

Oh! estes terríveis papeizinhos que o vento espalha pela cidade e faz entrar pelas janelas e portas das casas de família onde há rapazes, como se para ensinamento e perdição deles não fosse de sobra a rua (...) (ALMEIDA, 1906, pp. 21-22).

Além de destacar as peças da indumentária mais requintada usada por pessoas mais ricas, como o caso das saias de seda e as meias finas, a autora apresenta, nesse texto, peças de roupas e acessórios como prêmios. Mesmo que a premiação pareça mais

cobiçada pelas famílias pobres, a moda aparece como objeto de desejo em todas as camadas sociais e não apenas para as mulheres.

Assunto recorrente, a moda está também presente em *Folhas de uma velha carteira*, texto em que se é utilizado um simples pedaço de tecido, o lenço, para trazer um texto impregnado de conceitos e reflexões acerca de gênero e condição social. Individualizando o dono do objeto, a autora traz não só a diferença de uso, mas também a distinção de comportamento entre homens e mulheres:

O lenço desempenha na vida um papel bem variado!  
 Mesmo os lenços de luxo que com renda e tudo não medem mais que uns vinte e cinco centímetros, mera futilidade incapaz de descer às necessidades prosaicas, até esses têm o destino clemente de enxugar lágrimas e disfarçar ironias.  
 Quando pertença a uma senhora, - que o do homem é obrigado a um exercício ativo - o lenço branco, de meio metro quadrado, paternalmente carinhoso nos defluxos e nas bronquites, não sai do recato da gaveta, bem guardadinho para as urgências de ocasião, dobrado em quatro entre sachets ou raízes de capim cheiroso.  
 No fundo da sua consciência (suponhamos que os lenços também têm disso), eles sentirão a satisfação do dever cumprido, tão apregoado pelos que o não cumprem, e esperarão que os chamem ao serviço interino de um nariz precisado do seu socorro e da sua abnegação (ALMEIDA, 1906, p. 34).

Inicialmente, podemos perceber que os dois sexos se diferenciam tanto no comportamento como na aparência. Quando pertencem às mulheres, assim como as donas, os lenços possuem a delicadeza das rendas, a beleza em seus detalhes e o perfume que lhes são atribuídos, enquanto os dos homens são simples pedaços de algodão. Além disso, a função distinta de ambos também vem à tona. Enquanto o homem, como seu lenço, possui uma função ativa, a mulher deve ser reclusa em seu lar, como o lenço guardadinho no recanto da gaveta, servindo para os cuidados a que é destinado (a).

A peça usada, assim como o vestuário desse período histórico, “acentuará esse antagonismo, criando no século XIX, duas formas, uma para o homem e outra para a mulher, regidas por princípios completamente diversos de evolução e desenvolvimento” (SOUZA, 1987, p. 59).

A maneira como Júlia Lopes de Almeida diferencia as mulheres com relação às suas poses também pode ser observada no seguinte trecho:

Mesmo os lenços de chita, tão caricatos e nojosos, salvam-se quando, bem lavadinhos, são postos em cruz sobre o peito farto de uma camponesa bonita. Então não cheiram a tabaco; cheiram a trevo e



alecrim; não têm nódoas de rapé, têm a sombra da cruz redentora ou dos bentinhos que a dona traz pendurados no pescoço; não representam a torpeza de um vício que desmoraliza o nariz, mas sim o recato que poetisa o seio.

Se mais, são alegres com as suas cores turbulentas e ramagens vistosas, que despertam a idéia de campos de papoulas, onde bata o sol (ALMEIDA, 1906, p. 35).

Neste trecho, o lenço não traz mais a renda; seu tecido é a chita que, como já apresentado anteriormente, era muito usada pelas pessoas de menos posses. Porém, apesar de não desfrutarem dos mesmos confortos que as mulheres de famílias ricas, as camponesas possuíam a leveza e a alegria da vida no campo, assim como as estampas reproduzidas na chita. Além disso, a narradora salienta a importância de uma vida regrada e sem vícios como uma maneira de se tornarem belas, sem “nódoas” em suas reputações.

A terceira obra *Eles e Elas* foi compilada e publicada em 1910, formada por diversos monólogos e diálogos publicados em *O País*, em uma coluna, assinada por Júlia Lopes de Almeida, chamada: *Reflexões de um marido*, *Reflexões de uma esposa* e *Reflexões de uma viúva*, de 1907 a 1909. Segundo Marreco (2015), o sucesso do livro foi tão grande que, no mesmo ano, houve uma segunda edição e uma terceira em 1922.

São textos que trazem ponderações de um sexo sobre as características do outro, como em *Se, por um cataclismo...*, narrado por um marido que discute quem é mais habilidoso, o homem ou a mulher. “Se, por um cataclismo original, um dos dois sexos tivesse que ser repentinamente suprimido de sobre a face da terra, qual deles sentiria mais a falta do outro?” (ALMEIDA, 1922, p. 15).

Ao ser questionada, a esposa “é a primeira a afirmar que os homens têm, talvez, mais talento (sempre há uma dúvida...) mas que as mulheres têm indubitavelmente muito mais habilidade” (ALMEIDA, 1922, p.18). Porém, o marido não concorda, pois, para ele, os homens são superiores em talento e habilidade. Para justificar sua crença, ele utiliza os trabalhos manuais como exemplo:

Em bordar a branco ou a matiz? Em fazer sapatinhos de tricot ou toucas de crochet? O Joaquim mulato, por exemplo, da casa de meu avô, era inexcusável nesses ofícios, sobrepujando as mulheres que tinham aprendido com ele na mesma mestra! E todos nós faríamos o mesmo se tivéssemos a pachorra de nos dedicar a tal, e a prova evidente, esmagadora, terrível, está em que as senhoras exigentes de bom gosto mandam fazer os seus vestidos, onde? Nas costureiras? Não! Nos alfaiates. Qual uma senhora que deseje um vestido bem talhado, bem acabado, que assente no corpo como uma luva, não vai ao ateliê de *madame* tal nem da senhora X, mas aventura-se a subir ao primeiro andar deste ou daquele alfaiate de bom tom, para encarrega-lo dessa

comissão e vir depois suspirar alto na sociedade, entre um côro de – amens – que: as mulheres tem muito mais habilidade do que todos nós (ALMEIDA, 1922, p. 18).

Fica claro aqui o pensamento masculino da época, que traduz seu espírito de superioridade. Para o marido, o homem é capaz de superar a mulher em tudo o que se propõe a fazer.

Além disso, era comum, no século XIX, que “a fiação, tecelagem e costura [fossem] entregues aos escravos mais hábeis e às mulheres da casa” (MALERONKA, 2007, p. 23). No entanto, mesmo que nas classes sociais mais elevadas os trabalhos com as agulhas servissem para ocupar as mulheres, já no final daquele século tais conhecimentos passaram a ser empregados na “educação das meninas de condição mais modesta, o ensino e o exercício de costura e bordar tinham outra finalidade: desenvolver aptidões que as colocasses, pelo trabalho honesto, ao abrigo de suas necessidades” (MALERONKA, 2007, p. 23). Inicialmente, as mulheres eram responsáveis apenas pelos acabamentos nos ateliês dos alfaiates, porém, algum tempo depois passaram a ganhar o mercado e se intitularam modistas.

Entretanto, as encomendas às modistas custavam muito e era comum, naquele período, que a administração do lar e as contas ficassem sob a responsabilidade das mulheres. A personagem mostra neste texto em análise como faz as vontades do marido em detrimento de seus regalos, como idas ao teatro e despesas com roupas. É um sacrifício que outras não fariam: “Uma desgraça! Outra qualquer não se importaria com isso. Que viesse a conta da modista e a da chapeleira, na certeza de que o dinheiro gasto com toilette é dinheiro gasto com a ilusão que prolonga a felicidade no amor” (ALMEIDA, 1922, p. 23).

É importante verificar que a autora faz um paralelo entre os papéis de ambos os sexos no casamento, deixando claro o pensamento machista que predominava ainda na primeira metade do século XX. Porém, de uma maneira sutil, apresenta a mulher como uma pessoa forte, que sabe conduzir a casa financeiramente. Não a traz como uma pessoa frágil e fútil. Ao contrário disso, a esposa deixa o marido pensar que ele é essencial para a sua existência, mas, na verdade, tudo depende dela.

Em *Se eu fosse outra...* a autora traz mais uma vez a questão do gasto com a indumentária feminina como um luxo que as mulheres tinham. Eram poucos os luxos que cabiam às mulheres. Os homens se deleitavam com bebidas, jogos, cigarros, entre outros prazeres, e as mulheres se contentavam com vestidos. “Eu tão bobinha que deixei de ir ao

baile para não o fazer despender muito dinheiro com minha toilette ... é o pago que eles dão aos sacrifícios das mulheres” (ALMEIDA, 1922, p. 66). Não poder se vestir adequadamente para frequentar locais públicos era, para as mulheres, um motivo de vergonha.

A indumentária, além de um prazer para as mulheres, era também imprescindível. Algumas peças eram usadas como sinal de decoro e usá-las era uma obrigação para mulheres recatadas, como apresenta Júlia Lopes de Almeida em *A, os senhores feministas!*: “Naqueles bons tempos, uma senhora de quarenta anos não tinha coragem de sair a rua sem sua capinha pudibunda e um toucado que atestava resignadamente a sua idade provecta...” (ALMEIDA, 1922, p. 75).

No final do século XIX, as capinhas (uma versão mais curta das capas e sem abertura para os braços) eram comumente usadas pelas mulheres pudicas para circularem nas ruas, assim como o cuidado com os penteados. As senhoras usavam os cabelos presos.

Esse texto já traz um questionamento do lugar da mulher na sociedade, porém, a autora utiliza de uma narração masculina para criticar o excesso de liberdade de algumas mulheres. “Era a submissão completa a todas as leis da vida. Hoje opõe resistência a tudo, até a idade... São terríveis!” (ALMEIDA, 1922, p.76).

Em *Quem diria...* a autora traz a seriedade, para o homem, em ostentar a mulher como sinal de sua vida bem-sucedida ao mostrar a importância que o marido dá aos detalhes da indumentária de sua esposa. Em um trecho, Julia Lopes de Almeida descreve todo ritual da mulher ao se vestir:

Vestimo-nos ao mesmo tempo no quarto. Ele assiste calado, ou falando em factos indiferentes à minha *toilette*. Vê como me penteio; como me perfume; como distribuo o pó de arroz pelo rosto e pelo colo; como abotoo o meu vestido e ponho na cabeça o meu chapéu, entretanto, não faz nem a mais insignificante observação a respeito de qualquer dessas coisas, para só começar a censurá-las quando já está fora de casa (ALMEIDA, 1922, p. 94).

Neste trecho fica claro que a preocupação do marido aparece quando saem de casa, quando a esposa pode ser vista por outras pessoas. Dentro do lar, ele não se preocupa com os detalhes da aparência de sua companheira, no entanto, como podemos observar abaixo, quando o marido descobre que um alfinete lhe prendia a gola do vestido, objeta: “Se fosse mulher era objeto que não punha em cima do meu corpo! Alfinete é desmazelo.

Alfinete é incúria. Alfinete é desleixo. Alfinete é desalinho, e é descuido, e é negligência!” (ALMEIDA, 1922, p. 95).

O exagero do marido, no entanto é rebatido pela esposa, afinal, segundo ela, tratava-se de um item habitualmente usado pelas senhoras da época.

Recurso dos aflitos, providência de rasgões inesperados, protetor do recato e do pudor! Quantas vezes em um baile um alfinete reúne duas pontas de renda sobre o seio indiscretamente desnudado, ou em uma noite de ventania prende um chalé rebelde, obrigando-o a agasalhar um busto precisando de defesa! (ALMEIDA, 1922, p. 95).

O excesso de preocupação demonstra o quanto o marido zela por sua reputação ao querer trazer a esposa sempre alinhada e bem vestida, se importando apenas como ela se apresenta à sociedade e com o que os demais poderiam pensar a seu respeito. A autora mostra que os homens não se importavam muito com o que as mulheres pensavam, fato que podemos encontrar em seu outro texto, *As mulheres pensam ...*, onde o marido afirma que as mulheres apenas devaneiam.

Para corroborar essa ideia, Júlia Lopes de Almeida discorre sobre a questão da indumentária: “Realmente, se não fosse aquela estúpida puerilidade, bem feminina, da Lalá em não querer repetir um vestido na *soirée* do Jónatas” (ALMEIDA, 1922, p. 158). O marido apresenta a esposa como uma pessoa cujos pensamentos e preocupações são frívolas e alheias. Para ele, sua esposa se preocupa apenas com a aparência: “Um verdadeiro vício das mulheres esta preocupação ridícula de *toilettes!*” (ALMEIDA, 1922, p. 159).

Em muitos textos do livro *Eles e Elas*, a autora apresenta a mulher sob a perspectiva do marido, como uma pessoa de personalidade fraca e totalmente dependente. Elas são frívolas e com uma única preocupação fora das ocupações domésticas: suas indumentárias. As mulheres estão sempre preocupadas em como se apresentam para a sociedade com vestidos variados e penteados bem elaborados. A inteligência da mulher não era levada em conta pelos homens daquela época. Foi assim “que Júlia Lopes de Almeida surge no cenário nacional para provocar as manifestações femininas, para dar oportunidade àquelas que até então eram olhadas com indiferença ou, até mesmo, menosprezadas pelos homens” (MARRECO, 2015, p. 10).

Sua crítica é sutil e mostra que algumas mulheres já ocupavam o seu espaço, como em *Não posso mais...*, onde o dinheiro do casal vem do dote da esposa. Apesar de apresentar uma mulher preocupada apenas em seguir a moda, fica claro que é ela quem

decide seus gastos, cabendo ao marido a obediência. Aqui fica elucidada uma inversão de papéis apresentada pela autora. O marido aceita sua situação passivamente, deixando claro que sua escolha foi um casamento por posses, mesmo que não o admita de pronto:

Até certo ponto acho natural que o dinheiro as envaideça e que elas o adorem... Sem ele... sem ele a mulher não seria essa flor rara de estufa luxuosa... porque... digam o que disserem, a beleza natural é insípida como a água... O que vale uma infeliz ter um corpo de ninfa ou uma linda Deusa pagã, se não tiver um colete bem talhado, feito sob medida? De nada, A minha prática pode afirma-lo: de nada! Afinal que é a mulher? Nós os homens levamos a dizer, e disso talvez sejamos um pouco culpados, que ela é o maior luxo da natureza e que só nasceu para um fim: agradar-nos! Está aí talvez a origem de sua garridice... apesar-de (sic) que hoje parece que não se admite que uma moça não consuma a vida diante ao espelho [...] A moda é outra... mas vá eu dizer a minha rica mulherzinha que ela não acompanha a moda! Saltar-me-ia ao pescoço... seria capaz de esganar-me... Coitada... acompanhar a moda é a sua ocupação mais doce (ALMEIDA, 1922, p. 180).

Apesar do discurso do marido tentar mostrar uma mulher frágil, cujo propósito de vida seria agradá-lo, logo em seguida a autora esclarece como ele é que se subjugava à mulher:

Inda que ela se acompanhasse sozinha... mas o que me faz andar por estes malfadados armarinhos, com amostras de fitinhas de seda e de rendas na algibeira!... O mais apurado dos martírios, de que os santos, por glória escaparam, é a tremenda peregrinação que uma vez ou outra vez Zizinha me impõe de a acompanhar aos armazéns da Avenida ou da Rua do Ouvidor... (ALMEIDA, 1922, p. 181).

No enredo, a esposa deixa o marido pensar que opina em suas compras, mas, no final, ela é quem decide como gasta o dinheiro. A moda é usada para dar leveza ao texto e, por trás do detalhamento das peças, trazer um discurso que mostra como a independência financeira dessa mulher a torna capaz de gerir suas escolhas.

Podemos observar que a autora utiliza de uma peça emblemática para retratar a transição feminina: o “colete bem talhado”, valorizado pelo marido. Essa peça se refere ao *corset*, ou ainda ao espartilho, cujo abandono representou não apenas uma mudança significativa na moda, mas também uma mudança de comportamento feminino.

Já no texto *Em consciência...* a escritora parece desnudar um falso moralismo escondido atrás de um discurso machista a partir do qual o narrador apresenta, entre outros, a credulidade da esposa como uma qualidade superior. Ele defende que o fato de a mulher acreditar em tudo que ele lhe diz é, de fato, um predicado. Além disso, descreve

sua mulher totalmente dependente e frágil, tentando justificar, sem muito sucesso, seu interesse pela infidelidade.

Logo, nesse sentido, o texto apresenta a moda como ferramenta para auxiliar o leitor a compreender como o marido já não se interessa mais pela esposa quando diz: “Pobre Nenê! Agora, o que ela está é perdendo a linha. Não sei... gasta tanto, e não brilha mais que as outras; não faz valer o traje” (ALMEIDA, 1922, p. 209).

Além disso, ele logo mostra interesse em uma dama mais jovem, atentando, mais uma vez, para a indumentária: “A Mimi, por exemplo, com qualquer trapo é *chic*. *Chic* a ponto de fazer perder o juízo a um grande professor catedrático, como...” (ALMEIDA, 1922, p. 209).

Ao se referir aos vestidos de ambas as mulheres, o marido evidencia suas origens, uma vez que, como dito anteriormente, o aprendizado da costura normalmente acontecia em famílias menos abastadas. Ao dizer que os vestidos de Mimi eram feitos por modistas francesas, suas posses são ressaltadas. Em contraponto, quando se refere ao fato de a esposa confeccionar suas próprias roupas, mostra que, apesar de prendada, ela não tinha uma origem rica:

É justo lembrar-me de que os vestidos da Mimi são feitos numa modista francesa... e os de minha mulher, coitada, são feitos em casa; mas, que diabo! Isso não quer dizer nada. O que falta em minha mulher não são os vestidos, é o charme; ela, talvez, seja até mais bonita que a Mimi, aquela endiabrada! (ALMEIDA, 1922, p. 210).

Além da beleza da esposa, ele elogia seus atributos domésticos, mas ressaltando que fazem parte da rotina feminina, “A roupa é cheirosa, a casa está limpinha...” (ALMEIDA, 1922, p. 213), ficando claro que, ao mesmo tempo que o narrador mostra interesse por outra mulher, ele tem ciúmes da sua: “Sempre um marido precisa de uma certa serenidade, tanto mais que ela, coitadinha, é a fidelidade em pessoa. Também, a quem havia ela de... Tolices. Nem pensar nisso é bom” (ALMEIDA, 1922, p. 213).

Como mencionado anteriormente, Júlia Lopes de Almeida produziu incansavelmente e, também, publicou em diversos folhetins e revistas, como a paulista *A Mensageira*, lançada em 1897 pela escritora e feminista Presciliana Duarte de Almeida, tendo tido Júlia Lopes de Almeida como uma das principais colaboradoras. A revista, cuja análise não aprofundaremos aqui, não trazia textos tratando de culinária, trabalhos manuais e amenidades, presentes no universo das mulheres da época. Ao contrário, divulgava textos que privilegiavam as produções literárias femininas que objetivavam

discutir questões relativas à emancipação da mulher e críticas acerca da situação feminina de sua época.

Como já mencionado também, para esse estudo, os textos publicados na revista *A mensageira*, em um recorte que vai de 1897 à 1900, foram retirados de uma compilação publicada pela Secretaria do Estado da Cultura em 1987. Segundo Rosana Cássia Kamita, em sua pesquisa *Revista “A Mensageira”: alvorecer de uma nova era?*, à mulher dessa época cabiam os afazeres domésticos e sua educação deveria ser “voltada à sua vida familiar, ou seja, não receberia instrução que a levasse à autonomia crítica, mas a ênfase recairia sobre sua formação moral.” (KAMITA, 2004, p. 165) A imprensa, então, através dos jornais e das revistas, como *A mensageira*, contribuiu para amenizar a discriminação das mulheres, garantindo a elas o acesso às informações que proporcionassem uma melhor formação crítica.

A pesquisadora ainda afirma que:

A princípio os textos eram fundamentados em argumentos que de certa forma corroboravam o preconceito em relação à mulher, ou seja, a educação feminina era defendida porque assim ela teria condições de exercer com maior competência seu papel de mãe e criar filhos que seriam melhores cidadãos. Em um segundo momento, no entanto, os argumentos pautavam-se na necessidade de uma educação à mulher que lhe permitisse participar do mercado de trabalho, ideal partilhado por muitas feministas da época, que consideravam esse o caminho para a autonomia feminina econômica e intelectual. (KAMITA, 2004, p. 165)

Isso porque, em uma sociedade em que as mulheres eram educadas para serem mulheres, isso é, boas esposas, mães e donas de casa, sua grande dificuldade era conquistar seu espaço, afirmar sua independência e viver integralmente sua condição de ser humano. Júlia Lopes de Almeida não só conquistou essa independência, como também exaltava quem a tinha, como observamos em seu texto *Guiomar Torrezão*, publicado em 15 de maio de 1899, na revista *A Mensageira* (ano II, n. 28)

O texto oferece uma homenagem à escritora lusitana Guiomar Torrezão após sua morte. Júlia Lopes de Almeida exalta as suas qualidades ao colocá-la em destaque na literatura portuguesa e afirmar que ninguém “com tanta febre, tanta dedicação, tanta actividade e tão complexos recursos” (ALMEIDA, apud ALMEIDA, 1987, p. 73), apesar de sua condição de mulher, contribuiu tanto para seu país. Diz ainda que Guiomar, para poder se sustentar, teve que abrir mão de uma vida familiar e se dedicar apenas à sua

profissão. “Pobre Guiomar, não chegou a ser a doce velhinha tal qual fora sua mãe.” (ALMEIDA, apud ALMEIDA, 1987, p. 74).

Júlia Lopes de Almeida, ao narrar a trajetória da escritora, conta que, no início de sua carreira, a mesma dedicou-se ao magistério, como observamos no trecho abaixo:

Como escritora Guiomar Torrezão foi imbatível, começou cedo, e nem por isso de revelou cansada.

Nos primeiros tempos, não podendo viver só da literatura, cuja carreira encetou com um romance – *Uma alma de mulher*, - se não me falha a memória, dedicou-se ao magistério; dava lições de portuguez e de francez em casas particulares. À proporção que o seu nome tomava vulto, deixava ella essas lições para acudir aos acenos tentadores da literatura, que cultivou sob todas as formas. (ALMEIDA, apud ALMEIDA, 1987, p. 75)

O magistério era um dos trabalhos aceitáveis para as mulheres da época, considerado como condição natural, pois cabia à mãe a educação dos filhos. Portanto, lecionar poderia facilmente ser considerado uma extensão desse papel.

Mas conseguir afirmar-se como escritora seria uma tarefa muito mais árdua. Mesmos após conseguir alguns direitos, como o voto, e também se libertar da obediência aos pais e maridos, as mulheres encontraram muita dificuldade para conquistar sua autonomia econômica, o que lhes garantiria uma real liberdade cívica. Em regra geral, os ofícios que cabiam as mulheres eram relacionados aos afazeres domésticos, como cuidar da casa, lavar as roupas e costurar. Trabalhos que envolvessem uma maior formação intelectual ficavam reservados aos homens.

Porém, algumas mulheres conseguiram quebrar esse tabu e se firmaram, como no caso de Guiomar Torrezão, na literatura. É certo dizer que não foi fácil, porém ela conseguiu conquistar seu espaço e, principalmente, prosperar em sua profissão, como nos conta Júlia Lopes de Almeida, ao narrar seu encontro com a escritora:

Estavam alli, na secretária as folhas dos seus originaes, de letra deitada e firme, aquella letra que lhe dava o pão e o tecto e a faziam o único amparo da mãe sexagenária.

Guiomar Torrezão, enorme e flamejando no seu vestido vermelho que lhe resaltava a brancura das faces, recebeu me com a graça e a bondade que eu já lhe adivinhara. (ALMEIDA, apud ALMEIDA, 1987, p. 74)



Percebe-se, no texto acima, o uso da indumentária para ressaltar a condição favorável na qual a escritora se encontrava na época. O vestido vermelho chama a atenção pela cor, a mesma usada pelos nobres e monarcas de outrora, até mesmo pelos cardeais que ocupavam grandes cargos e usufruíam de grande prestígio.

Júlia Lopes de Almeida se refere à escritora como uma mulher forte e batalhadora. Segundo ela, Guiomar Torrezão se tornou a provedora da família, abrindo mão de constituir a sua própria. Ela optou pela carreira e não por casar e ter filhos, isso porque era, entre os seus, a mais corajosa e não temia os comentários e opiniões alheias. Júlia Lopes de Almeida ressalta que toda essa dificuldade não a endureceu ou a tornou uma mulher amarga e revoltada, muito pelo contrário, preservou a doçura em seus textos.

Isso nos faz refletir sobre a condição imposta pela sociedade à mulher, afinal, “até os doze anos a menina é tão robusta quanto os irmãos e manifesta as mesmas capacidades intelectuais; não há terreno em que seja proibido rivalizar com eles” (BEAUVOIR, 1960, p. 10). Logo, deveria ser natural uma família ser provida por uma mulher, não apenas por homens. No entanto, elas vão sendo moldadas para assumirem sua condição de fragilidade e submissão, afinal:

Se bem antes da puberdade, mesmo desde a primeira infância, ela já se apresenta como sexualmente especificada, não é porque misteriosos instintos a destinem à misteriosa passividade, ao coquetismo, à maternidade: é porque a intervenção de outrem na vida da criança é quase original e desde seus primeiros anos sua vocação lhe é imperiosamente insuflada. (BEAUVOIR, 1960, p. 10)

Percebe-se, então, toda a dificuldade encontrada por Guiomar Torrezão em se manter como provedora de seu lar, tendo que, abrir mão de sua condição feminina de mãe, esposa e dona de casa, comum em sua época: fato que muitas vezes Júlia Lopes de Almeida questionou. Tendo sua própria trajetória como exemplo, Júlia Lopes de Almeida afirmava que a mulher poderia sim, se dedicar à família, ao marido e à casa, além de ser um indivíduo autônomo e capaz de gerir sua própria vida.

Porém, como, naquela época, a condição feminina não era propensa ao sucesso profissional, não seria incomum que Torrezão tivesse grande dificuldade em se afirmar na literatura. Ao narrar outro encontro, depois de 3 anos do primeiro, Júlia Lopes de Almeida encontrou Guiomar Torrezão já sem o mesmo vigor de antes:

Em vez do vestido escarlate, vistoso e rutilante como uma fanfarra, e dos seus cabelos escuros, e do canto do seu escriptório perfumado a flores frescas, vi num angulo de rua enlameada pelas chuvas do inverno, uma Guiomar Torrezão vestida de lã sombria, com uma capa velha e um chapéu mal posto sobre a cabelleira grisalha.

Decididamente esta vida de letras é infecunda para as mulheres. (ALMEIDA, apud ALMEIDA, 1987, p. 75)

Novamente, com o auxílio da descrição das vestes, Júlia Lopes de Almeida consegue nos fazer visualizar o que acontecera com a autora. Sua suposta decadência fica evidenciada pela lã de suas vestes, tecido pouco nobre e que, acompanhada pela capa velha, nos passa uma ideia de maus tempos financeiros. O cabelo grisalho já nos remete ao tempo que passou, e, também, à velhice e, talvez, até mesmo ao cansaço. Apesar de toda força de Guiomar Torrezão, a mesma sucumbe à idade e ao peso de sua condição. Para Júlia Lopes de Almeida, porém não foi fácil essa entrega, tendo em vista o seguinte comentário: “a lufada que a fez cair devia ter sido rija; era uma mulher forte, em sentido absoluto.” (ALMEIDA, apud ALMEIDA, 1987, p. 74)

Como foi possível notarmos, as caracterizações das personagens das crônicas de Júlia Lopes de Almeida, bem como as próprias elucubrações empreendidas por elas ao longo dos seus respectivos enredos sobre vestuário, confecção, qualidade da indumentária e outras implicações do mundo da moda são pertinentes para o estudo da interdiscursividade e da intertextualidade que se instala nas obras da escritora brasileira em questão. Como podemos notar, através do traçado teórico e analítico empregado até o momento, a interseção entre moda e literatura possui desdobramentos bastante instigantes para os Estudos Literários, pois denotam circunstâncias específicas de vivências socioculturais do nosso país.

## CONCLUSÃO

Ao longo desta tese buscamos revelar a importância dos relatos sobre a indumentária na caracterização das personagens nas obras de Júlia Lopes de Almeida e, também, na construção de suas personalidades, bem como na representação da sociedade brasileira na virada do século XIX e XX. Além disso, identificamos o posicionamento crítico da autora em relação à condição das mulheres de sua época, que se deu a partir da construção das personagens femininas em suas obras ficcionais.

O início da pesquisa se deu com a busca de conceitos sobre moda e literatura, para que pudéssemos entender como esses dois campos distintos do saber dialogam de forma tão natural. Nessa etapa da pesquisa, nos deparamos com alguns estudos que relacionam essas duas áreas do conhecimento, nos apontando para a existência de uma crescente corrente de estudiosos que estão optando por essa nova interdisciplinaridade.

Nota-se que a moda, ao longo da história, reflete as transformações socioculturais de uma sociedade, pois apresenta hábitos, comportamentos e gostos de uma determinada época. Assim, ela pode ser entendida como algo que transforma ou é transformada pela coletividade. Portanto, ficou claro o quão complexo é definir a moda, talvez por transitar entre a individualidade e a coletividade ou ainda por se encaixar em diversos setores como a economia, a cultura e a arte. Mas existe um consenso em todas as tentativas de conceituá-la: a moda reflete o novo, a novidade, uma mudança, quer seja de comportamento, de atitude, de pensamento, estética e até mesmo do gosto.

Observamos na literatura muita semelhança com a moda, uma vez que também, várias vezes, traz reflexos da sociedade à qual se refere e na qual foi produzida. Desse modo, ao analisarmos um texto produzido no Brasil na virada dos séculos XIX e XX, podemos encontrar alguns desdobramentos de importantes acontecimentos sócio-históricos. Conseguimos identificar que a produção literária de Júlia Lopes de Almeida apresentou uma narrativa representativa da realidade dos brasileiros e brasileiras dessa época.

Apesar de pouco conhecida, ficou clara a importância dessa escritora para a literatura brasileira. Autora de uma intensa e variada produção literária, Júlia Lopes de Almeida escreveu romances, crônicas, contos, peças de teatro, literatura infantil e obras didáticas. Apesar disso, ficou à sombra da história literária nacional, fato que reafirma o pensamento da sociedade patriarcal na qual viveu.

Na composição de suas personagens, a autora utilizou a moda para melhor descrevê-las e situá-las, mas não de uma maneira direta como seus contemporâneos, Machado de Assis e José de Alencar, por exemplo, que faziam longas descrições. Ela apresenta mais do que peças de indumentária, tece observações ou composições críticas sobre o contexto da história, porém de maneira mais sutil, atendo-se aos detalhes.

No entanto, para podermos perceber e entender as críticas da autora, foi importante fazer um levantamento da história da moda. Apenas dessa forma conseguimos identificar como ela foi utilizada nas análises feitas. Esse histórico foi extenso para que o leitor da tese, mesmo que desconhecedor da moda, pudesse se inteirar de seu percurso e suas modificações ao longo do tempo. Além disso, uma investigação do vestuário brasileiro utilizado pelos diversos grupos sociais presentes no país, desde a chegada da família real portuguesa até o início do século XX, foi apresentado em conjunto com alguns acontecimentos políticos e sociais pertinentes à pesquisa.

Percebemos que quando um autor cria uma história e a mesma é lida por um indivíduo, a imagem que fica associada às personagens é elaborada pelo leitor a partir de uma referência de imagens que possui. Portanto, foi importante conhecer um pouco sobre a indumentária para que, em nossa interpretação das descrições presentes nas obras de Júlia Lopes de Almeida, não nos fugissem os detalhes.

O período histórico retratado nas obras da autora era marcado pela disseminação de novos ensejos para a sociabilidade burguesa, como a frequência a peças de teatro, óperas, saraus e bailes. Tudo possibilitava as aparições públicas, sobretudo das mulheres, e a roupa ocupa papel fundamental na comunicação subjetiva, pois é por meio da indumentária que existe o diálogo, por exemplo, da mulher com o mundo exterior. As mulheres do fim do século XIX estavam em dupla prisão: ficavam trancadas em um espaço privado e, também, em suas roupas, que configuravam verdadeiras embalagens de tortura, cujo exemplo mais significativo é a roupa íntima, composta por espartilhos e saiotes. Mesmo que no início do século XX, essas peças já não fossem muito usadas, a autora utiliza sua referência algumas vezes, principalmente quando deseja chamar a atenção para as mudanças que estavam acontecendo na sociedade.

Sendo assim, parece-nos interessante aliar a análise do papel da indumentária na construção das personagens femininas, nos romances de Júlia Lopes de Almeida, à interpretação das considerações da autora sobre moda em sua época, apresentadas em suas crônicas, visto que ela as utilizou para trazer à tona discussões sobre o lugar que a mulher brasileira ocupava na sociedade nos finais do século XIX e início do XX.

Assim, a questão que nos orientou foi explorar os pontos de contato entre a produção literária da autora e os discursos da moda, algo que ainda não havia sido feito, buscando como é possível apreender aspectos históricos do país a partir das representações e imagens construídas por Júlia Lopes de Almeida.

Porém, não podemos ignorar o fato de que um romance, mesmo se tratando de um tipo específico de discurso, só consegue tangenciar a realidade social ao longo do processo de produção, circulação e consumo na qual está inserido. Podemos, portanto, entender a sociedade a partir da obra que nela foi produzida, afinal, quando um escritor produz uma obra, muitas vezes está vislumbrando um público contemporâneo à edição de seus textos.

Portanto, estudar a indumentária, sua história, e resgatá-la em textos literários nos auxilia a identificarmos, não só os gostos, mas também os valores estéticos e culturais de um período histórico. Assim, concluímos que, fazer uma análise dos relatos sobre a indumentária, apresentados em obras literárias, pode propiciar a compreensão dessa sociedade na qual o texto está inserido.

Na tentativa de interagir com os leitores, os escritores utilizam a criação de imagens a partir de um texto verbal. Essa produção, porém, é bilateral, pois autor e leitores interagem, construindo juntos, as imagens de um texto. O autor, através da descrição dos lugares ou das personagens, orienta a construção de uma determinada imagem, mas é o leitor quem as (res)significa. Logo, quando uma história é escrita, a imagem que fica associada a ela é elaborada tanto pelo autor quanto pelos leitores, que mentalmente passam a (re)associar ou a (res)significar o mundo pelo texto.

Analisar o uso que Júlia Lopes de Almeida fez da indumentária em sua obra foi uma tarefa instigante. Nessa seara foi que pautamos o objetivo principal desta tese, qual seja, o de buscar nos textos de Júlia Lopes de Almeida recortes de descrições de como suas personagens se trajavam, avaliando a relação dessa escrita com a construção das mesmas e buscando suas implicações para os Estudos Literários.

Essa análise se dividiu em dois momentos, iniciamos pela análise de quatro de seus romances: *Memórias de Marta* (1889), *A viúva Simões* (1895), *A falência* (1901) e *Pássaro tonto* (1929). Eles foram escolhidos por apresentarem um considerável uso de descrições da indumentária, além de serem representativos no conjunto de obras da autora, pois, tratam-se dos primeiros e do último, além de incluir o mais reconhecido pela crítica. Em um segundo momento, foram analisadas suas crônicas em *Livro das Noivas*

(1898), *Livro das Donas e Donzelas* (1906) e *Eles e Elas* (1910), livros de coletâneas das contribuições que a autora fazia para os jornais da época.

Nos romances, Júlia Lopes de Almeida apresenta a indumentaria com diversas funções. Uma delas é indicar a classe social das personagens, como em *Memórias de Marta* quando diferencia as moças ricas, que usam vestidos confeccionados em tecidos finos como as sedas, das meninas do cortiço, descritas com as roupas confeccionadas em chita ou algodão. Além disso, as escolhas que suas personagens fazem ao se vestirem também auxiliam o leitor a entender seus conflitos psicológicos, como no caso de Ernestina, de *A viúva Simões*. Ali a moda foi usada com o objetivo de enfatizar a mudança de atitude da protagonista e, por consequência, de sua filha, quando o luto, representado pelo preto e pela aspereza da lã, foi substituído pela leveza da seda e o *glamour* do veludo, remetendo aos bailes e ao teatro.

Júlia Lopes de Almeida, também utilizou a indumentária para retratar as mudanças pelas quais a sociedade brasileira estava passando. Por exemplo, em seu último romance, *Pássaro Tonto*, novas peças do guarda-roupa feminino foram trazidas, como as meias cor de carne, assim como a mudança de comportamento das mulheres, com ombros, canelas e tornozelos à mostra, e a influência americana que ganhava espaço.

Apesar de narrar a condição vulnerável das mulheres apresentadas em seus romances, Júlia Lopes de Almeida não utiliza um discurso feminista muito radical. Esse discurso fica mais evidenciado em suas crônicas, publicadas, primeiramente, nos jornais da época, que ganharam espaço e leitores, como mencionamos na pesquisa.

As crônicas que analisamos foram destinadas às leitoras, mulheres que já estavam conquistando seus direitos, principalmente o acesso à educação.

Com o objetivo de orientar as jovens, *O livro das noivas* (1898), sua primeira coletânea, apresenta uma abordagem mais tradicional que enaltece as virtudes domésticas e as qualidades femininas que eram consideradas como grandes virtudes pela sociedade patriarcal do século XIX. A indumentária é usada como pretexto para que a autora passe para suas leitoras ensinamentos sobre a importância da preservação da moral, como no texto em que aborda os cuidados com as roupas íntimas. Tratam-se de peças que ficam escondidas e que apenas quem as veste sente os reflexos de seu asseio, no entanto, Júlia Lopes de Almeida insiste que elas devem conter uma candura e limpeza, refletindo a moral de sua dona. Essa obra reverencia o matrimônio e, sobretudo, a maternidade.

Já em *Livro das donas e donzelas* (1906), a autora apresenta um retrato das mulheres da época e comenta sobre algumas ideias e costumes feministas que emergiam

nesse período. Acredito que aqui encontramos, retratado no texto *O vestuário feminino*, o pensamento da autora sobre as mudanças de comportamento de suas contemporâneas. Júlia Lopes de Almeida utiliza uma descrição detalhada da indumentária que algumas mulheres passaram a utilizar para levantar a questão da ascensão intelectual feminina. Apesar de ser totalmente a favor do acesso à educação pelas mulheres, a autora reprovava o radicalismo. Para ela uma mulher poderia ser culta, independente, porém, sem precisar abrir mão de sua vida familiar, do matrimônio e da maternidade. Assim como ela, uma mulher poderia se realizar profissionalmente e emocionalmente.

Para Júlia Lopes de Almeida, talvez o melhor caminho para as mulheres não fosse se igualar aos homens, mas sim, construir seus próprios caminhos, escrever suas próprias histórias e conquistar seu espaço na sociedade. Essa interpretação vem do fato de que, ainda nessa obra, outros textos apresentam as questões de gênero discutidas através da indumentária, sempre buscando evidenciar a diferença de homens e mulheres, deixando claro que as diferenças entre os sexos são grandes e que sempre existiram e sempre existirão.

A última obra analisada, *Eles e Elas* (1910), é formada por diversos monólogos e diálogos que retratam o pensamento dos brasileiros e brasileiras no período no qual o livro foi publicado. Os textos, mais uma vez, utilizam a indumentária para tecer um questionamento do lugar da mulher na sociedade. Além de textos que defendem o papel da mulher como esposa e mãe através de segundo um discurso patriarcal, a autora utiliza de uma narração masculina para criticar o excesso de liberdade que algumas mulheres estavam conquistando e aponta algumas fragilidades de comportamento masculina através de uma narração feminina. Júlia Lopes de Almeida alterna os discursos masculino e feminino, questiona várias situações do cotidiano de homens e mulheres e, sem se apresentar de uma maneira contestadora, busca a reflexão de ambos os sexos.

Concluimos, assim, que as caracterizações das personagens nas obras estudadas de Júlia Lopes de Almeida, bem como as reflexões exploradas por elas ao longo dos seus respectivos enredos sobre vestuário, confecção, qualidade da indumentária e outras implicações do mundo da moda são pertinentes para o estudo da interdiscursividade e da intertextualidade que se instala nas obras da autora. Além disso, gostaríamos de evidenciar como foi instigante e esclarecedor esse estudo, uma vez que nos trouxe uma melhor compreensão acerca da sociedade brasileira abordada pela autora.

Mediante o exposto, percebemos que analisar um texto literário tem como desafio buscar o oculto na obra, tentar decifrar as entrelinhas do texto e servir de mediadores entre

o texto e os demais leitores, o que faz parte do nosso papel de pesquisadores. Foi um processo extremamente gratificante resgatar uma autora brasileira ainda pouco conhecida e, através de seus textos, recuperar um pouco das características da nossa sociedade. Apesar de estarmos cientes de se tratar de um assunto inesgotável e de ter certeza da incompletude desse trabalho, finalizamos aqui os registros de nossa pesquisa, na esperança de termos podido contribuir para o diálogo acadêmico entre moda e literatura ao analisar, sob a perspectiva da moda, uma parte da imensa produção literária de Júlia Lopes de Almeida.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Marta* (1889). Rosane Saint-Denis. (Org.) Florianópolis: Mulheres, 2007.

\_\_\_\_\_. *A viúva Simões* (1895). Peggy Sharpe. (Org.) Florianópolis: Mulheres, 1999.

\_\_\_\_\_. *Livro das noivas* (1898). 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1914.

\_\_\_\_\_. *A falência* (1901) Elódia Xavier. (Org.). Florianópolis: Mulheres, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ânsia eterna*. (1903) Zahidé Lupinacci Muzart. (Org.) Florianópolis: Mulheres, 2013.

\_\_\_\_\_. *Livro das Donas e Donzelas* (1906). Projeto livro livre. São Paulo: Porteiro digital, 2014.

\_\_\_\_\_. *Cruel amor* (1908). Zahidé Lupinacci Muzart. (Coord.) Florianópolis: Mulheres, 2015.

\_\_\_\_\_. *Correio da roça* (1913). Zahidé Lupinacci Muzart (Coord.). Florianópolis: Mulheres, 2014.

\_\_\_\_\_. *A Silveirinha* (1914). Org. Sylvia Paixão (Org.) Florianópolis: Mulheres, 1997.

\_\_\_\_\_. *Eles e elas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1922.

\_\_\_\_\_. *Pássaro tonto* (1929). Zahidé Lupinacci Muzart. (Org.) Florianópolis: Mulheres, 2013.

ALMEIDA, Presciliana Duarte de (Dir.) *A Mensageira*: revista literária dedicada à mulher brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado e Cultura, 1987.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Elevação, 2008.

AZEVEDO, André Nunes. *A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração conservadora*. Revista Rio de Janeiro, n. 10, maio-ago. 2003 Disponível em: <[www.forumrio.uerj.br/documentos/revista\\_10/10-AndreAzevedo.pdf](http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-AndreAzevedo.pdf)> Acesso em 03 abr. 2018

BAKHTIN, Mikail. Discurso de Outrem. In: \_\_\_\_\_. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 12ª ed., 2006.

BARTHES, Roland. *Imagem e Moda*. Ivone Castilho Benedetti. (Trad.) São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sistema da Moda*. Ivone Castilho Benedetti. (Trad.) São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo – a experiência vivida*. Sérgio Millet. (Trad.) São Paulo: Difusão do Livro, 1960.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Pyxis, 2011.

BRASIL, Ministério Extraordinário para Assuntos Fundiários. Programa Nacional de Política Fundiária. *Coletânea: legislação agrária, legislação de registros públicos, jurisprudência*. Elaboração de VALENTE, Maria Jovita Wolney, Brasília, 1983, p. 356.

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. *A renda de bilro e a rendeira*, 2010. Disponível em: <<http://www.acasa.org.br/casamundo/texto/232>>. Acesso em 25 ago. 2016

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Loyola, 1981.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Renato Ambrósio. (Trad.) São Paulo: SENAC, 2008.

CALLAN, Georgia O'Hara. *Enciclopédia da Moda*. Trad. Glória Maria de Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

CALVINO, Ítalo. Por que ler os clássicos? Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_, *Para gostar de ler: crônicas*. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_, *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 51-80

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudo da teoria e histórias literárias*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CARDOSO, Ciro Flamarion Santana. A crise do colonialismo luso na América portuguesa. In: \_\_\_\_\_. LINHARES, Maria Yeda (orgs.). *História geral do Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

CHATAIGNER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CORRÊA Lucelinda Schramm, *As transformações no sistema colonial e suas repercussões: a colonização alemã na Bahia do século XIX*. In: XII COLÓQUIO INTERNACIONAL GEOCIÊNCIA, Bogotá, 2012. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2012/actas/01-L-Schramm.pdf>>. Acesso 03 ago. 2016

COSGRAVE Bronwyn, *História da indumentária e da moda*. Das antiguidades aos dias atuais. Trad. Ana Resende. Editora Gustavo Gil: Espanha, 2012

DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato. *Uma breve história do Brasil*. 2ª Edição. São Paulo: Planeta, 2016.

\_\_\_\_\_. (Org.); Carla Bassanezi (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e família burguesa*. In \_\_\_\_\_. DEL PRIORE, Mary (org.); Carla Bassanezi (Coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX: dicionário Ilustrado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ESTADOS Brasileiros, Maranhão. Disponível em:  
[http://www.portalbrasil.net/estados\\_ma.htm](http://www.portalbrasil.net/estados_ma.htm). Acesso em: 27 ago. 2016.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte: os movimentos e as obras mais importantes de todos os tempos*. Paulo Polzonoff Jr (Trad.) Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: USP, 1995.

FEIJÃO, Rosane. *Moda e modernidade na Belle Époque carioca*. São Paulo: Estação das Letras, 2011.

FIADDEIRO, José Miguel F.O. *O tingimento de materiais têxteis: de arte a ciência*. Universidade da Beira do Interior, 1993. Disponível em  
<[https://www.ubi.pt/Ficheiros/Entidades/Oracoes\\_Sapiencia/Prof%20Jos%C3%A9%20Fiadeiro.pdf](https://www.ubi.pt/Ficheiros/Entidades/Oracoes_Sapiencia/Prof%20Jos%C3%A9%20Fiadeiro.pdf)> Acessa em: 10 de out, 2018

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *Sobrados e Mucambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. 1ª edição digital. São Paulo: Global, 2013, Disponível em: <  
<https://gruponsepr.files.wordpress.com/2016/10/livro-completo-sobrados-e-mucambos-gilberto-freyre-1.pdf>> Acesso 13 de set, 2017

GENETTE, G. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

HOLLANDER, Anne; TORT, Alexandre. *O sexo e as roupas*: a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

JOFFILY, Ruth. *O Brasil tem estilo?* Rio de Janeiro: Senac, 1999.

JOLY, Martine. *O que é imagem*: introdução à análise da imagem. Marina Appenzeller (Trad.). São Paulo: Papyrus, 1996.

KAMITA, Rosana Cássia. *Revista "A Mensageira"*: alvorecer de uma nova era? Florianópolis: Universidade Estadual de Londrina, 2004. Disponível em:  
<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2004000300018](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2004000300018)>  
Acesso: 22 ago. 2016

KOHLER, Carl. *História do Vestuário*. Jefferson Luiz Camargo (Trad.) São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 61-90.

LAVIER, James. *A Roupas e a moda*: uma história concisa. Glória M. M. Carvalho (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. *O feminismo como agente de mudanças no campo literário brasileiro*. In: \_\_\_\_\_.; PRIORE, Mary Del (orgs.); *Mulheres e literatura – 25 anos: raízes e rumos*. Florianópolis: Mulheres: 2010.

LEIRIA, Maria de Lourdes. *As relações de trabalho em Blumenal no período de 1850-1900*. Revista Persona. <Disponível em: <http://www.revistapersona.com.ar/Persona55/55Leiria.htm>. > Acesso: 25 ago. 2016.

LOBO, Renato Nogueiro, LIMEIRA, Erika Thalita Pires, MARQUES, Rosiane Nascimento. *História e Sociologia da Moda - Evolução e Fenômenos Culturais*. (São Paulo: Érica, 2014)

MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher*. São Paulo: Senac, 2007.

MARRECO, Maria Inês de Moraes. *A escrita de Júlia Lopes de Almeida: crônica*. Interdisciplinar • Ano X, v.23, jul./dez. 2015 Universidade Federal de Sergipe-UFS | ISSN 1980-8879 | p.91-102. Disponível em <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/4080/3373>> Acesso: 07 out 2016.

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

OLIVEIRA, Sandra Ramalho de. *Imagem também se lê*. São Paulo, Rosari, 2005.

\_\_\_\_\_. *Roupa também é texto*. São Paulo, Rosari, 2007.

PERNAMBUCO, Governo do Estado. *História de Pernambuco*. Disponível em: <<http://www.pe.gov.br/conheca/historia/>> Acesso em: 05 set. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e Intertextualidade. IN: \_\_\_\_\_. *Texto, Crítica, Escritura: Ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1978.

QUINTANEIRO, Tania. *Retratos de mulher: o cotidiano feminino no Brasil sob o olhar de viajadores do século XIX*. Petrópolis: Vozes, 1995

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções* Rio de Janeiro século XIX. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

RAMOS, L.; RAMOS, A. *A renda de bilros e sua aculturação no Brasil: nota preliminar e roteiro de pesquisa*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnologia, 1948.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 2. ed. Mário Pontes (Trad.). Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RIBEIRO, Luis Filipe. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

RUFFATO, Luiz. *Júlia 1*. 2008. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/julia-1/>> Acesso 13 ago. 2016

\_\_\_\_\_. *Júlia 2*. 2008. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/julia-1/>> Acesso 13 ago. 2016

SALOMON, Geanneti Tavares. *Moda e literatura: convergências possíveis*. Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte - São Paulo – V. 4 N° 2 dezembro 2011. Disponível em: <[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08\\_IARA\\_vol4\\_n2\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08_IARA_vol4_n2_Artigo.pdf)>. Acesso: 10 Ago 2018.

\_\_\_\_\_. *Registros realistas da moda como parte do jogo irônico em Dom Casmurro, de Machado de Assis*. Belo Horizonte: Scripta, 2007. v. 11, n. 21, p. 11-26, 2º sem.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. 2006. 296 f. Tese (doutorado em História) - Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SCHMITT, Juliana. Entre o indivíduo e o coletivo. In: \_\_\_\_\_; BONADIO, Maria Claudia e MATTOS (Orgs.), Maria de Fátima da S. Costa G.(Orgs.) *História e Cultura de Moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Tomaz Tadeu da Silva (Trad.) Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99. Disponível em: <  
[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod\\_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/185058/mod_resource/content/2/G%C3%AAnero-Joan%20Scott.pdf)> Acesso: 10 set. 2015.

SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida in. *Escritoras Brasileiras do século XIX*. Vol.II. Zahidé Lupinacci Muzart (Coord.). Florianópolis: Mulheres, 2004.

SILVA, Camila Borges. *O domínio das roupas: o luxo da nobreza era exibido em seus trajes. Mais do que riqueza, o vestuário representava o poder da monarquia*. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/o-dominio-das-roupas>> Acesso 11 dez. 2012.

SILVESTRE, Paulo Armando da Cunha. *Vivências do Feminino no final de Oitocentos – Representação da mulher em alguns romances e periódicos da época*, 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares) - Universidade Aberta, Lisboa, 2009. Disponível em: <  
<http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1377> > Acesso: 09 jun. 2015.

SOTER, Sofia. *Para sempre Cassandra: o mito da histeria feminina*. 2015. Ano 1. Edição 12. Disponível em: < <http://www.revistacapitolina.com.br/para-sempre-cassandra-histeria-feminina/>> Acesso: 17 jan. 2019.

SOUZA, Gilda de Melo. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.



STASIO, Angela di; FAEDRICH, Anna; RIBEIRO, Marcus Venício (orgs). *Dois dedos de prosa: o cotidiano carioca* por Júlia Lopes de Almeida. Rio de Janeiro: FBN, 2016. (Cadernos da Biblioteca Nacional, n.16)

SVERNENSEN, Lars. *Moda uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TREVISAN, Anderson. R. *Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil*. Revista Plural, São Paulo. n. 14, p. 9/ 32, 2007.

XIMENES, Maria Alice. *Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Nova Fronteira, 1985. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/sn/antioresa1824/decreto-40271-25-novembro-1808-572458-publicacaooriginal-95562-pe.html>> Acesso 23 ago. 2015