

# A aventura burguesa: trabalho, casamento e traição em *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida

## *The Bourgeois Adventure: Labor, Marriage and Betrayal in A falência, by Júlia Lopes de Almeida*

**Laísa Marra**

Universidade Estadual de Campinas  
(Unicamp) | Campinas | SP | BR  
Bolsa PPPD Unicamp  
laisamp@unicamp.br  
<https://orcid.org/0000-0001-8609-3401>

**Resumo:** O artigo apresenta uma leitura do romance *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida, focando na maneira como a obra articula a noção de trabalho no período imediatamente posterior à Abolição. Nesse sentido, a trajetória do casal protagonista é compreendida dentro da relação entre *trabalho* e *traição*. Observa-se, além disso, o posicionamento das personagens na estrutura social colonialista brasileira de finais do século XIX conforme suas possibilidades de trabalho e ascensão social em termos de gênero, classe ou *raça*. Examinam-se, então, as implicações econômicas, os riscos de violência e os capitais envolvidos no casamento conforme a perspectiva das principais personagens femininas e em diálogo com abordagens feministas sobre o assunto.

**Palavras-chave:** *A falência*; Júlia Lopes de Almeida; trabalho; casamento.

**Abstract:** The article presents a reading of the novel *A falência*, by Júlia Lopes de Almeida, focusing on the way in which the novel articulates the notion of labor in the period immediately after the Slavery Abolition. In this sense, the trajectory of the protagonist couple is understood within the relationship between labor and betrayal. Furthermore, the positioning of the characters in the Brazilian colonialist social structure of the late 19th century is observed according to their possibilities for work and social advancement in terms of gender,



class or race. The economic implications, the capital and risks of violence involved in marriage are then examined from the perspective of the main female characters and in dialogue with feminist approaches.

**Keywords:** *A falência*; Júlia Lopes de Almeida; labor; marriage.

O artigo apresenta uma leitura da obra *A falência*, de Júlia Lopes de Almeida (2019), focando na maneira como suas personagens articulam a noção de trabalho conforme seu posicionamento na estrutura social colonialista brasileira de finais do século XIX, ou seja, conforme suas possibilidades e barreiras em termos de gênero, classe ou *raça*. Para tanto, o fio condutor são as duas trajetórias que movem o enredo, a de Francisco Teodoro e a de Camila. Ele, apresentado inicialmente como rico comerciante de café vindo para o Brasil como um pobre imigrante português e alçado à situação de burguês pela força de seu trabalho braçal. Ela, introduzida como sua esposa, mãe de quatro filhos, porém especialmente indolente e desinteressada até mesmo pelos trabalhos domésticos; uma espécie de mulher burguesa comum, cuja singularidade reside no seu caso extraconjugal com o doutor Gervásio, amigo íntimo da família.

Publicado em 1901, *A falência* surge no bojo de romances que, em diálogo com *Madame Bovary* (de 1856), trataram do adultério feminino dentro de uma estética realista. Como se sabe, em língua portuguesa, os mais representativos dessa escrita são *O primo Basílio* (de 1878), de Eça de Queirós, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (impresso em Paris em 1899 e disponível no mercado brasileiro no começo de 1900). No entanto, é notório que a aventura amorosa de Camila divida espaço na trama com uma outra, a aventura comercial de seu marido, que seduzido pelo rápido enriquecimento de seus pares, decide investir seu capital na bolsa de valores, o que, ao final, acarreta em sua falência e suicídio.

A meu ver, o romance de Júlia Lopes de Almeida (2019) orchestra muito bem essas duas tramas. E, no entanto, chama a atenção o fato de que a expectativa do entrecruzamento dessas histórias nunca chegue a se concretizar da maneira usual. Francisco Teodoro nem mesmo suspeita de Camila e, portanto, numa opção anticlimática de autora, o suicídio dele não tem qualquer relação com a questão do adultério. Do mesmo modo, sua ruína financeira, ao contrário daquela experimentada por Charles Bovary (Flaubert, 2022), nada tem a ver com a vida extraconjugal de sua esposa. Indo mais a fundo, podemos perceber com surpresa que, ao final, é *Camila a pessoa traída*<sup>1</sup> – ou pelo menos é assim que ela se sente quando a situação de falência da família é descoberta. Mais surpreendente ainda, nesse final, a narrativa substitui o corpo morto feminino – topos ocupado por Emma Bovary (Flaubert, 2022), Anna Kariênina (Tolstói, 2005), Luiza (Queirós, 2015) e, em menor medida (porque num sentido figurado), por Capitu (Assis, 2000) – pelo masculino. É Francisco Teodoro, e não Camila, que não suporta a vergonha de ter se aventurado às custas da estabilidade doméstica, recorrendo, então, à solução dramática do suicídio.

---

<sup>1</sup> Aqui, como ao longo do artigo, o emprego do itálico objetiva enfatizar certas palavras ou formulações que são tomadas, em meu argumento, como idiossincráticas e, portanto, merecedoras de destaque. O recurso da marcação em negrito tem o mesmo objetivo, porém foi utilizado exclusivamente nas citações diretas, para enfatizar expressões do próprio texto de Júlia Lopes de Almeida que justificam a aproximação que faço entre a aventura amorosa de Camila e a aventura financeira de Teodoro.

O dado de o suicídio de Teodoro não ter relação com o adultério de Camila não significa, no entanto, que essas duas tramas sejam independentes. Argumento que elas se inter-relacionam ideologicamente se considerarmos a carga erótica exercida pela especulação capitalista sobre o personagem – o mistério da bolsa de valores, a sedução do enriquecimento rápido, a promessa de satisfação de desejos associados à sua autoimagem –, e se considerarmos o caráter de transação comercial (também especulativa) da instituição do casamento, algo particularmente mais impactante para as mulheres, conforme têm demonstrado diversas/os romancistas, como Jane Austen, cujos romances foram muito bem analisados dentro dessa chave (Muir, 2024), e também o próprio Machado de Assis, conforme analisou Schwarcz (1997), ao evidenciar, pelo viés de classe, a construção da personagem Capitu.

## A traição de Francisco Teodoro

O enredo de *A falência* começa no conturbado ano de 1891, marcado por uma crise política e pela crise econômica do encilhamento (Sevcenko, 1999). Significativamente, Lopes de Almeida inicia sua narrativa com uma longa cena urbana que merece ser analisada com detalhes, primeiro por causa da beleza do seu ritmo e da plasticidade de suas imagens, e depois porque se trata de uma original perspectiva sobre a precária transição do trabalho escravo para o assalariado, com suas implicações para o protótipo do burguês no Brasil daquele momento, Francisco Teodoro. Como essa cena não me parece ter sido exaustivamente estudada pela crítica e dada sua importância, pelos motivos que acabo de expor, proponho examiná-la com mais detalhes.

Num ritmo cinematográfico, como em um plano sequência, a voz narrativa insere-nos numa manhã de verão escaldante numa capital latino-americana, o Rio de Janeiro, onde se misturam de modo sinestésico, ao gosto naturalista, o cheiro do café cru, do suor dos trabalhadores braçais e dos animais; os sons das ferragens das bestas que compõem os “veículos pesados” que atravancavam a Rua de São Bento, e os sons de berros, imprecações e xingamentos dos trabalhadores. Somos então conduzidos a diversas imagens de trabalho e de *raça* à medida em que se avança pela rua.

[...] E os carregadores vinham, sucedendo-se com uma pressa fantástica, atirar as sacas [de café] 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 para cima, reluzentes de suor, com olhos esbugalhados. [...] Os carregadores serpeavam por meio de tudo aquilo, como formigas em correição, com a cabeça vergada ao peso da saca, roçando o corpo latejante nas ancas lustrosas dos burros (Almeida, 2019, p. 23-24).

No exaustivo trabalho nas Docas, estavam os negros brasileiros e os imigrantes, especialmente os portugueses. Além deles, “grupos de rapazinhos, na maior parte italianos”, e “pretinhas velhas”, as quais faziam negócio varrendo, juntando e peneirando os grãos de café que sobravam no chão para depois vendê-los: “[...] peneiravam-nos logo em uma bacia pequena, de folha, com o fundo crivado a prego. Era o seu negócio, que aqueles dias de abun-

dância tornavam próspero. Enriqueciam-se com os sobejos” (Almeida, 2019, p. 24-25). A voz narrativa enfatiza o caráter masculino e racializado do trabalho ao informar que afora “as africanas do café e uma ou outra italiana que se atrevia a sair de alguma fábrica de sacos com dúzias deles à cabeça, nenhuma outra mulher pisava aquelas pedras” (Almeida, 2019, p. 24). Contrastando com esse movimento intenso de pessoas e mercadoria:

Em uma ou outra soleira de porta trabalhadores sentavam-se descansando um momento, com os cotovelos fincados nos joelhos erguidos, salivando o sarro dos cigarros, a saborear uma fumaça, olhando com indiferença para aquela multidão que passava aos trancos e barrancos, na ânsia da vida, num torvelinho de pó e gritaria (Almeida, 2019, p. 25).

Tendo percorrido essa rua cheia de pessoas e animais de carga, de armazéns conjugados com escritórios, pequenas fábricas e comércio informal, a narrativa chega, por fim, ao armazém de Francisco Teodoro e a seus funcionários. A apresentação dessas personagens e o afunilamento da cena na propriedade do protagonista não interrompem, contudo, o fluxo contínuo da narrativa, que continua guiando-se pelo fluxo do trabalho. Passa-se da profusão de elementos e ações da rua até a porta do referido armazém, onde está seu Joaquim, “um homem moreno, picado das bexigas, de olhos fundos e maçãs do rosto salientes, [que] gesticulava em mangas de camisa, apressando os carregadores esbaforidos”, depois segue para o fundo, onde “um rapazinho magro e amarelo, o Ribas, apontava num caderno o número de sacas que levavam [...]” (Almeida, 2019, p. 25); daí se descreve uma porta lateral que conduz a um corredor e uma escada. Acima, no primeiro andar, chegamos finalmente ao escritório de Francisco Teodoro, contendo um cômodo para os três funcionários da contabilidade, e o gabinete do protagonista, ambos com “avareza de mobília” (Almeida, 2019, p. 27).

Uma transcrição completa da cena demonstraria ainda mais claramente a proximidade do romance com a estética naturalista, seja por seu vocabulário técnico-científico, pelas analogias zoomórficas, ou pela pretensão de descrição objetiva da vida das classes baixas e das pessoas racializadas. Afora esses aspectos mais gerais, a narração que abre *A falência*, e que resumi acima, instiga a pensar sobre o imaginário construído nesse romance em torno da categoria trabalho, a qual se liga ora a escravidão e animalidade; ora a ascensão social e autorrealização; ora a especulação e risco. Em primeiro lugar, vimos pela síntese da abertura do livro, feita anteriormente, que Francisco Teodoro está muito próximo do espaço do trabalho braçal – sua casa comercial fica, de fato, na região das Docas, e o escritório está um andar acima do galpão onde homens pobres, não só os brasileiros negros como também os imigrantes portugueses, ensacam, contam, carregam café. Trata-se, evidentemente, de uma proximidade física, embora verticalizada, entre o burguês e o trabalhador, mas o livro acen-tua também a proximidade temporal entre duas experiências de trabalho (escravo e o assalariado), tanto num nível pessoal como histórico.

O nível pessoal diz respeito ao fato de que Francisco Teodoro e a grande parte dos comerciantes portugueses de café com que ele tem relações chegaram ao Brasil enquanto sujeitos pobres e iletrados, como aqueles que agora carregavam sacos de café pelas ruas; porém, à custa de trabalho árduo e privações – isto é, *trabalhando como negros*<sup>2</sup> – conseguiram

<sup>2</sup> Inocêncio afirma que “o bom negociante não é o que *trabalha como um negro*, e segue a rotina dos seus antepassados analfabetos. O negociante moderno age mais com o espírito do que com os braços [...]” (Almeida,

ascender social e economicamente (situação vetada à enorme maioria dos/as trabalhadores/as negros/as). Esse aspecto da vida do personagem se liga, no nível histórico, ao fato de que, aos olhos da elite tradicional, a primeira república abria espaço para incertezas econômicas e o dinheiro mudava rapidamente de mãos, favorecendo arrivistas (Sevcenko, 1999), que em pouco tempo passavam de meros assalariados e pequenos comerciantes a burgueses ricos. Ainda nesse âmbito, cabe frisar que o enredo principia apenas três anos depois da Abolição, portanto quando estão nítidos no imaginário nacional o que seria um *trabalho de escravo*, e qual a função dos imigrantes no país:

Francisco Teodoro demorou-se um bocado na área vendo ensacar. Passou-lhe pela lembrança o tempo dos escravos, quando esse trabalho era exclusivamente feito pelos negros de nação, com a sua cantilena triste, de africanos. Era mais bonito. As pás iam e vinham cantando, num compasso bem ritmado, sempre seguido da voz: eh, eh! eh, eh! E agora mal se via um preto nesse serviço! E ainda acham que as coisas se alteram devagar! Rolavam pelo chão grãos de café, como contas de cimento, e na atmosfera carregada mal se podia respirar (Almeida, 2019, p. 34).

Essa conclusão de Francisco Teodoro, sobre a rapidez das transformações das relações de trabalho, deve ser lida com desconfiança, uma vez que tanto a citação acima, como a descrição da manhã na região das Docas insinuam antes uma coexistência do que uma ruptura entre os modos de produção colonial e capitalista.

De todo modo, a situação inicial do personagem, imagem liberal do *self-made man*,<sup>3</sup> entra em conflito quando ele se compara a seu rival, Gama Torres, cuja casa comercial se transformava rapidamente na mais lucrativa da praça através de meios comerciais considerados mais modernos. Assim, a prática da especulação financeira e o investimento na bolsa de valores nos são apresentados, por um lado, pelo olhar desorientado de Francisco Teodoro, seduzido pela possibilidade de ganhos enormes, pela nova maneira de fazer negócios, ao mesmo tempo em que compreendia que a especulação capitalista seria uma aventura se comparado à estabilidade do seu modo tradicional de operar. Por outro lado, é Inocência Braga, amigo e parceiro comercial de Francisco Teodoro, a personagem responsável por incorporar o canto das sereias, propondo ao protagonista a aventura financeira que o levará à falência: “Inocência sorria e com habilidade, sem querer constranger resoluções, retomava o fio de ouro da sua proposta, e estendia-a **sedutoramente**” (Almeida, 2019, p. 176, grifo próprio). É importante observarmos a maneira como acontece essa aproximação entre Francisco Teodoro e o mercado de ações uma vez que o vocabulário empregado nos ajuda a entender a carga erótica relacionada ao capital financeiro. Dando continuidade à cena que antecede a resolução do protagonista por investir a fortuna da família na bolsa de valores, conforme proposta comercial de Inocência Braga, lê-se o seguinte:

**Francisco Teodoro resistia ainda, ou antes, queria resistir**, por instinto; mas a verdade é que abria os ouvidos às palavras do outro [de Inocência Braga], e não achava termos com que defendesse a sua relutância. O prestígio de saber traduzir

---

2019, p. 29, grifo próprio).

<sup>3</sup> Expressão utilizada para designar sujeito que alcança sucesso ou estabilidade econômica por seus próprios esforços de trabalho, em oposição a aqueles que ascendem por intermédio de herança ou ajuda considerável de outras pessoas.

um artigo para jornal vale alguma coisa. Inocêncio leu um artigo traduzido por ele do inglês, sobre a propaganda e o futuro do café, obra sólida, que Francisco Teodoro aprovou. Reconhecia nos ingleses grande capacidade. — Justamente, grande capacidade, atalhou o outro; e sabe o senhor por que? — Superioridade de raça... Sim, é o que dizem. — Não creia o senhor nessas balelas. Qual superioridade de raça! de educação, só de educação. Individualmente, o inglês não é mais forte do que nós, com toda a sua ginástica, com todas as pipas de óleo de fígado que tenha ingerido em pequeno. A vantagem deles é outra: veem melhor e fazem a tempo as suas especulações. Podem ter medo de fantasmas, mas não têm medo de negócios. Especular com inteligência, ganhar boladas gordas, encher as mãos, que para isso as têm grandes, de libras esterlinas, eis para o que o inglês nasce e se desenvolve. [...]

**Nessa noite Francisco Teodoro mal pôde dormir. O seu pensamento girava, girava.** Como os tempos eram outros! Percebia a razão do Inocêncio: o comércio do Rio já não tolerava o cansaço das obras lentas. A finura e a astúcia valiam mais do que os processos rudes e morosos do sistema antigo. Ah! se ele tivesse tido instrução... (Almeida, 2019, p. 176-179, grifo próprio).

Ao fim, o protagonista resolve-se pela aventura, investe seu capital e perde-o todo, repentinamente. A narrativa não dá muitos detalhes sobre esse processo, que permanece para nós tão misterioso como para Francisco Teodoro, resignado a ler todos os dias as notícias da desvalorização do café no porto de Le Havre. A impressão que temos é que o capital deixou sua forma concreta, de sacas de café ao alcance dos olhos do dono, e ganhou uma forma abstrata, aleatória e incompreensível. Francisco não se sente apenas traído pelas promessas feitas pelo amigo, como também por sua própria ganância e ignorância. Sente que traiu seu lugar social inicial (de trabalhador iletrado) em troca de uma ilusão.

A falência de Francisco Teodoro, no contexto do encilhamento, o qual representa historicamente, faz jus ao apelido dado a esse período econômico de especulação financeira no Brasil, ou seja, uma referência às corridas de cavalo e, por extensão, às apostas insensatas e aos jogos de azar. No romance de Lopes de Almeida, a referência aos jogos é substituída pelas referências eróticas: a proposta de Inocêncio Braga é sedutora, e é na intimidade do quarto, à noite, na cama, que Francisco Teodoro cisma sobre as possibilidades de lucros exorbitantes. Nesse contexto, o protagonista percebe que trai a confiança depositada nele pela família.

## A traição de Camila

Como dito anteriormente, Camila é apresentada desde as primeiras páginas do livro dentro do seu lugar social, de esposa. Após estabelecer-se financeiramente como um burguês, Francisco Teodoro sente que precisava de um herdeiro e, por conseguinte, de uma mulher que pudesse desempenhar as funções da maternidade. O enlace matrimonial é, então, narrado em uma página: um parceiro comercial de Francisco Teodoro lhe fala de Camila, de uma família de “gente pobre, mas de educação”, uma moça “bonita e grave. Muito digna”, além de “instruída” (Almeida, 2019, p. 39). O protagonista a visita, acha-a atraente, se compadece de vê-la, “talhada para rainha” (Almeida, 2019, p. 39), trabalhando nos afazeres domésticos e, em questão de dias, pede-lhe a mão. Casam-se. Logo depois, conforme planos anteriores, a família dela parte para o Sergipe, mas agora com a “carteira cheia” (Almeida, 2019, p. 41).

Por esse resumo é possível perceber que a narrativa evidencia de maneira muito objetiva o aspecto de transação capitalista envolvido no casamento, demonstrando as partes que cabem a cada um dos personagens conforme a divisão sexual do trabalho, isto é, da parte de Francisco Teodoro (já transformado em burguês), a atuação na esfera pública com expectativa de lucro; de Camila, o trabalho ligado ao seu “capital sexual” em duas das quatro acepções examinadas por Eva Illouz e Dana Kaplan (2020): 1) antes do casamento, a virgindade (capital positivo) e, 2) no mercado matrimonial, a possibilidade de capitalizar os atrativos físicos e sociais – o que Catherine Karim (*apud* Illouz, Kaplan, 2020) intitula “capital erótico” (beleza, carisma, bom gosto, instrução etc.). Além disso, concordo com feministas que têm discutido essa questão da divisão sexual do trabalho focando no papel desempenhado pelas mulheres para além do “trabalho reprodutivo” (Federici, 2019) e/ou do “trabalho de cuidado” (Hirata, 2016). Para autoras como Gayle Ruby (1975) e Virginie Despentes (2006), discutindo a venda de sexo na prostituição, não se pode pensar, dentro do escopo do capitalismo e do Estado moderno, o papel desempenhado pelas mulheres na divisão sexual do trabalho sem incluir, nos já mapeados serviços reprodutivos e de cuidado, a expectativa da disponibilidade feminina para o sexo conjugal.<sup>4</sup>

Como se sabe, o tratamento realista/naturalista do casamento operou de uma maneira cética com relação ao tema do amor, enfatizando um aspecto que, para sermos justas, talvez nunca tenha deixado de aparecer na literatura: as implicações sociais e econômicas envolvidas no casamento. Mesmo levando em conta esse tratamento na narração do enlace dos protagonistas de *A falência*, é original a forma como tomamos conhecimento da infidelidade de Camila. Ao invés de o público leitor acompanhar o longo *processo* que leva a mulher ao adultério, normalmente acompanhado de uma investigação da psique da personagem feminina, da degradação moral no final do século e/ou da hipocrisia da sociedade (Flaubert, 2002; Queirós, 2015; Tolstói, 2005), Camila surge logo no começo do enredo beijando o amante enquanto o marido dorme numa cadeira ao lado. Trata-se de uma cena audaciosa na medida em que o adultério é apresentado em plena luz do dia, antes de qualquer contextualização ou complicação narrativa. Também anterior à explicação da maneira pela qual os amantes começaram seu relacionamento está uma cena que merece destaque por seu teor metalinguístico. Dr. Gervásio convida Camila para a leitura em voz alta de um livro que, diz ele, trata de “um amor um pouco parecido com o nosso”, ao que ela responde:

– Então não leio. Sei que está cheio de injustiças e de mentiras perversas. Os senhores romancistas não perdoam as mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo – como se não pagássemos caro a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas, e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! hipócritas! leve o seu livro; não me torne a trazer desses romances. Basta-me o nosso, para eu ter medo do fim (Almeida, 2019, p. 61).

Dentro dessa moldura, é ainda na voz de Camila que conhecemos os primeiros detalhes do seu adultério, para ela um *pagamento* às infidelidades do marido: “As mentiras que

---

<sup>4</sup> As autoras mencionadas argumentam que boa parte da polêmica em torno da inclusão das trabalhadoras do sexo no escopo do trabalho legal está em aceitar que um serviço (o sexo, a afetividade erótica) que supostamente deveria ser desempenhado de graça e por amor tenha um valor de mercado e que, portanto, possa ser cobrado.

o meu marido me pregou deixaram sulco e eu paguei-lhas com o teu amor, e só pelo amor!” (Almeida, 2019, p. 61) – embora, ela pondera, esse pagamento não se dê na mesma moeda porque o marido adúltero não teme a morte. Em *A falência*, esse trecho funciona como uma resposta aos romances que lhe eram contemporâneos e que foram aqui mencionados. E essa resposta se confirma tanto pela sobrevivência de Camila, ao final da trama, como pelas passagens em que o casamento é examinado, segundo uma perspectiva feminina, não só como um *negócio*, mas como um *negócio arriscado*.

## O negócio matrimonial

A última década do século XIX, momento do enredo de *A falência*, coloca-nos diante de um momento de uma importante transformação da vida urbana e das atividades econômicas, com evidente repercussão na organização social. Muriel Nazzari (2001), estudando o fim do dote no Brasil, demonstra que durante o Oitocentos observou-se, na elite, uma separação entre família e negócios ocasionada pela criação de companhias comerciais (evitando que um falecimento, por exemplo, paralisasse os negócios por conta de inventário e repartição dos bens entre herdeiros; separando as dívidas familiares de um sócio das dívidas da companhia etc.). Isso não quer dizer, segundo a autora, que alianças econômicas deixassem de ser feitas pela via do casamento, porém o casamento, por si só, já não era estruturalmente determinante para o destino dos negócios, como no período colonial. O declínio do dote no final do século XIX, mesmo entre as famílias mais ricas, demonstra que o costume não era mais visto nem como um dever moral, nem como uma necessidade para o destino dos negócios familiares já existentes (Nazzari, 2001). No fim dos Oitocentos:

[...] a capacidade do marido de sustentar a família era considerada, então, a condição essencial para o casamento, em lugar da ênfase colonial na igualdade social entre os cônjuges e a capacidade do marido de administrar os bens, que dependiam de a noiva contribuir com um grande dote (Nazzari, 2001, p. 240).

Desse ponto de vista econômico, uma conclusão a que a autora chega é que a importância das mulheres no casamento declinou do período colonial para o século XIX, uma vez que, sem o dote, a “assimetria entre marido e esposa nas classes proprietárias passava a ser mais pronunciada” (Nazzari, 2001, p. 196).

*Grosso modo*, a análise de Nazzari, calcada em vários exemplos concretos, permite ver que “como a família deixou de ser a estrutura para os negócios, o casamento mudou” (2001, p. 187). No caso do romance em questão, há de se salientar o fato de Francisco Teodoro ser um arrivista, um estrangeiro bruto, sem renome nem família num país onde esse tinha sido por séculos o traço determinante da acumulação de capital. Nesse âmbito, quais são as expectativas em torno de Camila? No período anterior ao casamento, como vimos, a expectativa é de um sólido capital sexual – virgindade, beleza, juventude. Depois, a fidelidade e a capacidade reprodutiva (ela gera cinco filhos). E, por fim, a educação da prole e a administração do lar. Esse conjunto de elementos, situados na órbita do amor romântico (conjugal e maternal), garantiriam, da parte da mulher, a harmonia da família burguesa. Em troca, espera-se do marido e patriarca a proteção financeira – única garantia de sobrevivência econômica à



medida que declina a importância da família estendida e aumenta a da família nuclear, ao mesmo tempo em que, para as mulheres brancas da elite, o trabalho assalariado e a administração de bens são ações inviabilizadas.

E é nesse último ponto que se concentra o enredo. Tendo cumprido com parte de suas obrigações na divisão sexual do trabalho, Camila, aos 40 anos, é considerada uma mulher de meia idade, sobre a qual já não pesam as mesmas expectativas de trabalho sexual-reprodutivo da primeira fase do casamento, restando a ela, teoricamente, a atenção ao trabalho doméstico – administração da casa, especialmente da cozinha, e educação dos filhos –, âmbito no qual ela falha, conforme a narrativa nos deixa perceber ao caracterizá-la como dispendiosa, fútil, desocupada. Isso se dá, a meu ver, porque a gestão da casa segue uma lógica colonial, em que a cozinha está absolutamente separada da sala de jantar, em que o próprio adjetivo doméstico/a, no contexto de uma família branca brasileira (especialmente quando rica), remete ao trabalho racializado e marginalizado.<sup>5</sup>

Em *A falência*, a gestão doméstica cabe a duas personagens: Noca, “mulata antiga na família” (Almeida, 2019, p. 51), expressão que evidencia o *status* colonial de sua posição na casa; e Nina, a sobrinha ilegítima de Camila, que desde a infância vive ali na condição de agregada. Apesar de simbolicamente superior a Noca na hierarquia racial colonialista, o trabalho de Nina é, a princípio, materialmente mais desvalorizado do que o de Noca, no sentido de não ser remunerado. Nesse contexto, a aparente indolência de Camila é, na verdade, uma necessidade estrutural da organização do lar, ou seja, o espaço aberto para a atuação de Nina. Se Camila resolve se portar como uma senhora burguesa modelo, que paga o fornecedor de farinha, organiza o cardápio, interessa-se pelo jardim, dá ordens aos empregados e fiscaliza os afazeres (como, aliás, o faz a protagonista de *A viúva Simões* [Almeida, 1999]), que função teria Nina? Como justificar sua existência? Conforme define Roberto Schwarz, a propósito da personagem machadiana José Dias, em *Dom Casmurro*, o agregado é alguém que, “não tendo nada de seu, vive de favor no espaço de uma família de posses, prestando toda sorte de serviços” (1997, p. 19). Apesar de ter uma posição tão insegura quanto a do agregado machadiano, os serviços prestados por Nina são permeados por questões de gênero: a opinião de José Dias (enquanto homem e branco) importa, enquanto que a função de Nina na casa só pode ser exercida no estreito e invisibilizado círculo do trabalho doméstico.<sup>6</sup> De todo modo, essa categoria social de agregado/a, altamente colonial e patriarcal, pressupõe uma organização da casa em torno de não ditos, sutilezas de comportamento e funções domésticas que escapam ao modelo burguês tradicional, voltado para a família nuclear.

Camila acorda tarde, quando o funcionamento do lar está posto em marcha, como que por mágica. A resposta da narrativa parece levar-nos a crer que essa falta do que fazer somada ao comportamento infiel do marido é o que leva Camila ao adultério. Isso poderia ser corro-

<sup>5</sup> Sobre isso, Nazzari (2001, p. 255) comenta um episódio do começo do século XIX em que o inglês John Mawe, no Brasil, elogia a senhora da casa pela sobremesa, criando um constrangimento por situá-la nesse lugar colonialmente visto como de escravos. Em *Leite Derramado*, cujo enredo se passa ao longo do século XX, Chico Buarque (2009) cria uma cena com essa mesma carga ideológica, quando um personagem francês ofende a mãe do protagonista (herdeira de latifundiários e escravocratas mineiros) ao elogiá-la pelo jantar.

<sup>6</sup> Já que trouxemos o exemplo desse romance, cabe lembrar que prima Justina, outra agregada em *Dom Casmurro* (Assis, 2000), diferencia-se muito de Nina. Apesar dos seus recursos modestos, a posição social de prima Justina, enquanto viúva, é muito mais favorável do que a de Nina, percebida preconceituosamente como o resultado de um relacionamento sexual ilegítimo.

borado pelo diálogo com *A viúva Simões*, romance anterior de Júlia Lopes de Almeida (1999), cujo enredo problematiza a inutilidade à qual é posta a mulher de elite. Nesse romance, a protagonista que, ao contrário de Camila, é absolutamente enérgica com a administração doméstica, termina seus afazeres logo cedo e passa o restante do dia contemplando o vazio da existência. Essa situação dá ensejo para o aparecimento de um amor indecoroso, por parte da protagonista, o qual termina mal para ela e sua filha (e sem qualquer consequência para o rapaz que as seduz). Nesse sentido, vemos se desenhando na narrativa de Lopes de Almeida uma concepção de trabalho para as mulheres brancas que não rompe com os vínculos tradicionais domésticos, mas que enfatiza a limitação social, existencial e econômica dessa esfera.

## Um negócio arriscado: casamento e feminicídio

Anteriormente chamamos a atenção para a perspectiva que desenvolve Júlia Lopes de Almeida sobre o casamento como um *negócio arriscado*. Gostaria nesse ponto, de aprofundar o significado dessa noção em *A falência*. Para tanto, devemos observar um núcleo secundário no romance formado pelos irmãos Rino e Catarina. Ele, jovem solteiro, capitão de um navio. Ela, também jovem e solteira, porém sem função social exata, vivendo indefinidamente na casa da madrasta. Sabemos através de uma reflexão de Rino que a mãe deles fora “morta a facadas pelo pai [esposo dela], como adúltera” (Almeida, 2019, p. 164), e no presente da narrativa o pai também está morto (motivo pelo qual Catarina vive com a madrasta). Ao visitar a irmã, ela reclama do tédio e do seu isolamento social – ambos os problemas derivados de sua condição de mulher solteira. Os dois, então, conversam sobre a possibilidade de ela se casar e sobre o risco de vida, para a mulher, envolvido no casamento:

- Casa-te.
- Tenho medo.
- Os homens assustam-te?
- Um pouco. São enganosos, e eu sou franca. Imagina o conflito! Depois, a lembrança da nossa mãe me faz odiar o casamento.
- Sê honesta.
- Quem pode saber hoje o que será amanhã?
- Tens razão. Fica solteira; serás mais feliz. [...] (Almeida, 2019, p. 168).

A lembrança da mãe de Catarina e Rino dialoga imediatamente com a conversa entre Camila e Gervásio (citada anteriormente) sobre os romances que tematizavam o adultério, no sentido de que o feminicídio está no horizonte de expectativa desse tipo de enlace tanto na literatura, quanto na sociedade. Na literatura, há tempos se convencionou que a morte de uma mulher é um tema poeticamente bonito – “[...] a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo” (Poe, 1985, p. 107) –; na sociedade colonialista, a impunidade masculina diante de violências de gênero era (e, em certa medida, ainda é) uma constante. Ainda sobre o assassinato da mãe, do pouco valor dado à vida das mulheres, e sobre a questão da impunidade masculina, os irmãos refletem: “[Catarina:] – À proporção que envelheço, mais se vincula em mim a saudade dela e não consigo desvanecer o meu rancor por ele. Não lhe perdoo. [Rino:] – Nem eu; mas a sociedade absolveu-o. [Catarina:] – Os homens. Ela era tão boa!” (Almeida, 2019, p. 169). Nesse contexto, cabe men-

cionar, ainda que brevemente, a personagem da tia Joana, uma beata que nos é apresentada no capítulo três da seguinte forma: “Era viúva de um colchoeiro rico, morto de anasarca, de quem sofrera os maus-tratos que, na inconsciência das bebedeiras, ele lhe ministrava” (Almeida, 2019, p. 52).

Os exemplos de casamento no livro dão a entender que, enquanto um negócio, o casamento gera certas expectativas baseadas em dados da realidade. Positivamente, destaca-se a esperança de segurança econômica e social para as mulheres, que, por sua vez, devem desempenhar um tipo de trabalho sexual e reprodutivo limitado à esfera da casa. Porém, é notório que se trata de um negócio arriscado porque a segurança econômica não é garantida: como vemos no romance, o marido pode falir ou morrer sem deixar recursos suficientes. E é arriscado principalmente porque a violência doméstica é uma possibilidade tão concreta que chega a se caracterizar, narrativamente, como uma expectativa do enredo. A grande quebra dessa expectativa é o final de Camila: uma espécie de final feliz, porque a morte (literal ou figurativa) da mulher é substituída pela do seu marido. A protagonista sobrevive. Originalmente, nesse romance a morte não se coloca como pagamento pela traição. No lugar da morte, o trabalho. Porém o trabalho de Camila não é nenhuma recompensa. E aqui repousa certa ambiguidade com que Júlia Lopes de Almeida trata a noção de trabalho e que, como analisado anteriormente, parece se explicar pelas maneiras complexas e até contraditórias como o trabalho era visto no Brasil.

## O trabalho e as mulheres pobres

Viúva, falida e desvalida, Camila vai à casa do seu amante procurando negociar com ele um casamento, que seria ao mesmo tempo a consagração do amor dos dois e a salvação dela e de suas filhas. Nesse momento, descobrimos junto com a protagonista que o Dr. Gervásio já era casado, e que não vivia com a esposa porque a havia exilado de si como punição por seu suposto adultério. A hipocrisia é tão clara quanto humilhante para Camila, que mais uma vez se sente traída. As últimas cenas do livro se passam na casinha que Nina havia ganhado de presente de Francisco Teodoro e que agora havia se tornado o último recurso daquela família.<sup>7</sup> Voltando pra essa casa à noite, Camila senta-se nos degraus de pedra do “jardinzinho”, “como uma mendiga à espera da esmola” (Almeida, 2019, p. 294). Sente-se derrotada pelo mundo masculino, com sua lógica paralela. E derrotada também pela ilusão do amor como salvação: “Olhou com desprezo para o seu belo corpo de mulher ardente. Era um despojo, de que valia? Lembrou-se com terror das filhas, aquelas crianças nascidas dela, predestinadas para o sofrimento. [...] o amor só lhes daria decepção e miséria” (2019, p. 295). Voltando à análise dos capitais femininos, mencionados anteriormente, é possível concluirmos, com Camila, que o único capital que ela de fato possuía – seu capital erótico – foi duplamente mal investido. O investimento sólido no casamento com um homem rico deixa-a subitamente falida, com filhas para criar; o amante, que já implicava uma transação sem lastro e arriscada (em vários sentidos), termina sendo um investimento legalmente embargado.

<sup>7</sup> No capítulo XX, sabendo da falência da família, a altruísta Nina pede ao tio que a casinha seja colocada no nome das filhas dele.

Em contraste com essa atmosfera sombria, a última cena, que se passa na manhã do outro dia, é notoriamente otimista: “O sol entrava pela janela, estendendo no chão uma toalha de ouro”, Camila está num canto da “sala de trabalho” vendo Ruth se preparando para as lições de música que ministraria para suas discípulas, Nina costurando à máquina, e Noca borrifando roupas para o engomado (Almeida, 2019, p. 295). Estão todas *trabalhando para fora* – expressão tipicamente utilizada para denotar trabalhos exercidos por mulheres no âmbito doméstico, mas que se destinam a clientes de fora desse âmbito, visando remuneração. Camila, estimulada pelo que vê, pede que lhe deem trabalho e afirma seu desejo de começar uma vida nova. Animada com a resolução da mãe, Ruth sugere buscar as gêmeas – filhas menores de Camila, que haviam ficado sob os cuidados do filho mais velho (provavelmente destinadas a ocupar a já mencionada posição de agregadas na casa do irmão) – para educá-las e, assim, viverem todas juntas. Instala-se, então, um clima de euforia na casa.

Essa cena elabora uma complexa representação do trabalho, e ilustra o que viemos destacando ao longo deste artigo acerca das contradições do tratamento dessa noção em *A falência*. Em primeiro lugar, chama a atenção a aparente equivalência de Noca em comparação com as outras mulheres. É como se a falência da família dissesse respeito a Noca da mesma maneira que a Ruth – o que, é claro, não é verossímil. Ficamos com algumas questões em aberto: a renda com o trabalho de engomar exercido por Noca se destinaria a toda a família? De que modo? Qual exatamente é a sua nova posição naquele meio? Sentimos que, incutida na sua representação como alguém *quase da família*, conforme hipócrita formulação colonialista, ela perdeu sua anterior posição de empregada doméstica remunerada para ter seu trabalho explorado em troca de comida e moradia na casa daquela família – isto é, numa situação de trabalho análogo à escravidão, o que nos obriga a pensar na fragilidade do lugar ocupado pelas pessoas negras no mercado de trabalho pós-abolição.

Para aprofundar a reflexão sobre o final de Noca, vale à pena observar as outras trabalhadoras negras mencionadas no romance. Em primeiro lugar, as já citadas “africanas do café” que viviam de “sobejo”, ou seja, dos restos de café caídos das inumeráveis sacas que passavam pelas Docas rumo ao mercado estrangeiro, grãos de uma riqueza derivada do latifúndio, da monocultura e do trabalho escravizado; representação perfeita de um tempo em que a riqueza parecia mudar de mãos, sem, porém, chegar às mãos dos/as trabalhadores/as racializados/as. As tais africanas do café são, na verdade, trabalhadoras cujo espírito empreendedor, para usar uma expressão liberal hoje em voga, continua sendo sufocado na República pelos mesmos mecanismos de opressão racial e de gênero que vigoraram durante o período colonial e imperial. Nesse conjunto, é importante lembrar da personagem Sancha, menina negra vinda da roça para a capital “com sentido no pão e no ensino” (Almeida, 2019, p. 200), mas privada de ambas as coisas na casa das tias pobres de Camila, onde trabalhava em situação análoga à escravidão, já que as idosas Joana e Itelvina obrigavam Sancha a fazer todo o trabalho doméstico, além de torturá-la com surras e privações de toda sorte (comida, descanso, roupa), levando-a a planejar o próprio suicídio.

Voltando à cena final do romance, entendo que ela nos coloca diante de um quadro complexo do trabalho feminino, e mesmo de uma divisão racial desse trabalho. Apresenta-se como moderna e modelar a posição de Ruth, cuja “vivacidade e inocência são acompanhadas de sentido prático, a contrastá-la com a heroína romântica emblemática” (Lopes, 1989, p. 50). Esse senso prático, de se empregar como professora de música, depende, obviamente, da educação que ela recebeu anteriormente e de suas aptidões.

O trabalho de Ruth, em comparação com o das outras mulheres que estão nessa cena, mostra-se como o único realmente edificante, o que se explica por seu teor intelectual. Aqui repousa o grande argumento de Júlia Lopes de Almeida, e que percorre toda a sua escrita: a educação feminina como um pilar civilizacional. A educação é o que separa personagens como Ruth, de *A falência* (e Martha, de *Memórias de Martha* [2024]), do trabalho inferiorizado, como engomar roupa, metonímia para todo trabalho doméstico desempenhado visando remuneração e que, historicamente, se colocava como atividade própria para mulheres racializadas. O trabalho artístico ou intelectual, pelo contrário, garantia para essas personagens jovens e formalmente educadas uma possibilidade de pleno desenvolvimento de suas habilidades e de sua subjetividade; uma segurança econômica no caso de viuvez ou orfandade; além de fortalecê-las moralmente contra as frivolidades da vida burguesa.

Na verdade, se considerarmos os romances aqui citados, há não só em *A falência*, mas também em *A viúva Simões* e *Memórias de Martha* uma defesa da educação feminina e da inserção da mulher branca no mercado de trabalho enquanto estratégias de sobrevivência – ainda que possamos questionar os limites dessa segurança se pensarmos que a educação formal não resolve, por si só, a questão da violência doméstica, um dos problemas tematizados no livro. Percebemos, por um lado, que Júlia Lopes de Almeida via a educação feminina em total compasso com os valores burgueses de família e trabalho. Em *Maternidade*, por exemplo, a autora argumenta que a qualidade da instrução das mulheres determina a qualidade de uma nação: “[...] tudo que se possa fazer em benefício da mãe, será feito em favor da humanidade. Ela é o cálice de sangue com que a natureza saúda o porvir do mundo” (Almeida, [1925?], p. 99). Comentando sobre a imagem de Lopes de Almeida como “anjo do lar tropical”, devido à insistência com que ela relacionava seu trabalho de escritora e o de esposa e mãe, Peggy Sharpe afirma que: “Essa imagem corresponde à da nova mulher – moderna, progressista, republicana – que a escritora apresenta como protótipo na sua obra criativa; a mulher que planta, semeia e se educa, ao mesmo tempo em que educa os filhos para uma maior contribuição à nação” (2004, p. 203). Por outro lado, cabe destacar que as mulheres de fato instruídas em *A falência* são solteiras: Catarina avalia negativamente o valor e os riscos do casamento em relação ao seu ostracismo social enquanto mulher solteira; Ruth é jovem, logo, seu futuro estado civil é uma incógnita sobre a qual nós, leitoras/es, não podemos responder.

Nesse sentido, e a despeito de quaisquer intenções autorais, a ambiguidade da cena final se dá na maneira em que o trabalho se mostra, isto é, num amplo espectro: desde a exploração colonialista (Noca) até a esperança burguesa de autorrealização e ascensão social por meio de talentos individuais (Ruth). Entre esses dois extremos está a posição ambígua do trabalho de Camila, ao mesmo tempo uma punição: *trabalhando como uma mulher negra* (conforme perspectiva que o livro reitera e que citamos anteriormente); e uma salvação: o trabalho como um recomeço, substituindo a morte como desenlace esperado, na literatura, para a personagem da mulher adúltera.

## Agradecimentos

Obrigada à amiga Bianca Magela Melo Silva pela leitura atenta do texto. Obrigada também à Unicamp pela bolsa de pós-doutorado que permitiu a conclusão deste artigo. Aos/às pareceristas da revista, agradeço pelas relevantes contribuições.

## Referências

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Martha*. São Paulo: Via Leitura, 2024.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2019.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A viúva Simões*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Ed. Olivia Herdy de Cabral Peixoto, [1925?].
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: FTD, 2011.
- BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Tradução de Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Ed. Elefante, 2019.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Janaína Perotto. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022.
- HIRATA, Helena. O trabalho de cuidado. *SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo, v. 13, n. 24, p. 53-64, 2016. Disponível em: [https://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/862888/mod\\_resource/content/0/Helena%20Hirata%20O%20trabalho%20de%20cuidado.pdf](https://cursosextensao.usp.br/pluginfile.php/862888/mod_resource/content/0/Helena%20Hirata%20O%20trabalho%20de%20cuidado.pdf). Acesso em: 15 out. 2024.
- LOPES, Maria Angélica. Júlia Lopes de Almeida e o trabalho feminino na burguesia. *Luso-Brazilian Review*, v. 26, n. 1, p. 45-57, Summer, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3513333>. Acesso em: 15 out. 2024.
- MUIR, Rory. *Love and Marriage in the Age of Jane Austen*. New Haven; London: Yale University Press, 2024.
- NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote: mulheres, família e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600-1900*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1985. p. 101-112.
- QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras: 2015.
- RUBIN, Gayle. The traffic in women: notes on the “political economy” of sex. In: REITER, Rayna R. (Ed.). *Towards an Anthropology of Women*. New York; London: Montly Review Press, 1975. p. 157-2010.
- SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SHARPE, Peggy. Júlia Lopes de Almeida. In: Muzart, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004. v. 2. p. 188-238.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.
- TOLSTÓI, Leon. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.