
**A modista Aurélia e a costureira Virgínia:
o trabalho feminino no conto “Batalhas da
vida (excerto de um romance inédito)”, de
Guiomar Torresão**

*Dressmaker Aurélia and seamstress Virgínia: female work
in the tale “Batalhas da vida (excerto de um romance
inédito)”, by Guiomar Torresão*

Bianca Gomes Borges Macedo
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a613>

RESUMO

O presente trabalho é parte de uma pesquisa de mestrado em andamento. Ele tem por objetivo a discussão de algumas questões femininas que permeavam a vida das mulheres no século XIX em Portugal. Partindo da condição social feminina conservadora e patriarcal no país, da escrita e do modelo de trajetória de vida da escritora portuguesa Guiomar Torresão (1844-1898), defensora da emancipação feminina, analisamos as personagens Aurélia e Virgínia do conto “Batalhas da vida (excerto de um romance inédito)”, publicado no volume *As Batalhas da Vida* em 1892. Os ofícios de modista e costureira destas personagens femininas serão pontos norteadores para a nossa busca em entender quem eram as mulheres “com uma agulha entre os dedos” (Perrot, 2007) e discutir a moda, importante nas movimentações culturais, sociais e políticas do momento, sob o viés da história social do trabalho e do gênero. A partir dos pressupostos teóricos de Irene Vaquinhas (2011), Michelle Perrot (1988 e 2007) e Pierre Bourdieu (2014),

desenvolvemos uma reflexão a respeito da história das mulheres, da divisão entre os sexos, do patriarcado e do trabalho para as mulheres no grande século da moda. O teórico Marshall Berman (2007) nos conduzirá no pensamento acerca da modernidade e do comportamento da sociedade burguesa no período.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; Trabalho feminino; Personagens femininas oitocentistas.

ABSTRACT

This article is part of a master's research in progress. It aims to discuss some female issues that permeated the lives of women in the 19th century in Portugal. Starting from the conservative and patriarchal female social condition in the country, from the writing and life trajectory model of the Portuguese writer Guiomar Torresão (1844-1898), defender of female emancipation, we analyze the characters Aurélia and Virgínia from the short story “Batalhas da vida (excerpt of an unpublished novel)”, published in the volume *As Batalhas da Vida* in 1892. The professions of dressmaker and seamstress of these female characters will be guiding points for our quest to understand who were the women “with a needle between their fingers” (Perrot, 2007) and discuss fashion, important in the cultural, social and political movements of the moment, from the perspective of the social history of work and gender. Based on the theoretical assumptions of Irene Vaquinhas (2011), Michelle Perrot (1988 and 2007) and Pierre Bourdieu (2014), we developed a reflection on the history of women, the division between the sexes, patriarchy and work for women in the great century of fashion. The theorist Marshall Berman (2007) will lead us in thinking about modernity and the behavior of bourgeois society in the period.

KEYWORDS: Tale; Women's work; Nineteenth-century female characters.

INTRODUÇÃO

Cabe ao homem o papel ativo de dirigir; pertence à mulher a obra utilíssima, embora passiva, de melhorar (Torresão, 1886, p. 355).¹

Em seu artigo “A mulher do século XIX”, reunido no volume *Idílio à inglesa (Contos Modernos)*, publicado em 1886, Guiomar Torresão reconhece a definição dos papéis atribuídos aos homens e às mulheres do seu tempo. Muito embora o feminino estivesse delimitado ao lugar passivo estabelecido pelo patriarcado, a escritora não considerava menor a função da mulher na sociedade, e percebemos o entendimento da grandeza dos deveres das mulheres em sua afirmação. A escritora compreendia que a capacidade de melhoria era das mulheres e, nesse sentido, vemos que o seu pensamento reverbera uma alegoria das possíveis transformações alcançáveis pelo feminino. Torresão adensa a reflexão a respeito do valor de igualdade entre o masculino e o feminino no texto:

Nesta partilha de deveres comuns e de aptidões diversas, são igualmente elevados e absolutamente irmãos os destinos do homem e da mulher: ele, educado à luz radiosa de uma civilização que repele a brutalidade tirânica da idade média; ela, emancipada pelo século, eminentemente liberal, que aniquilou todas as escravidões (Torresão, 1886, p. 355-356).

Em um quadro no qual define homens e mulheres dentro das novas circunstâncias socioculturais decorrentes do liberalismo, Torresão trouxe a defesa da liberdade feminina e incutiu em seus leitores a ideia de que a mudança moderna não seria completa sem uma alteração no *status* das mulheres.

¹ Optamos por atualizar as citações, para melhor aproximar a escritora do público contemporâneo.

Guiomar Delfina de Noronha Torresão (Lisboa, 1844-1898) era burguesa, mas precisou dar lições de instrução primária e de francês para prover a sua subsistência após o falecimento prematuro do pai. Detentora de elevada inteligência, ela começou a sua trajetória na escrita com notável sucesso assinalado por muitos pares masculinos, conforme pontua Teresa Leitão de Barros (1898-1983) em seu livro *Escritoras de Portugal* (1924):

Tomás Ribeiro, Júlio César Machado e Camilo, prefaciando-lhe três obras – ‘Rosas Pálidas’ (contos), ‘Uma alma de mulher’ (romance) e ‘No Teatro e na Sala’ (teatro e crônicas) – subscreveram palavras elogiosas para a escritora e para a mulher, as quais também não escasseiam nas cartas particulares que muitos intelectuais de nomeada, como Herculano, Castilho, Fialho, João de Deus e tantos outros, lhe dirigiram e que foram publicadas, em 1910, num opúsculo precedido dum panegírico ditado pela saudosa amizade do sr. Dr. Armelim Júnior (Barros, 1924, p. 209).

Contudo, a escritora também encontrava espinhos em seu caminho profissional:

[...] posta à margem da sociedade burguesa pela sua situação de mulher independente e de chefe de família, acossada pelo ridículo com que a visava e se entretinha o impertinente mau gosto de noticiaristas burlescos e de caricaturistas demolidores, que não tiveram a generosidade de respeitar o seu esforço de trabalhadora e a sua justa reputação de filha e de irmã extremosíssima (Barros, 1924, p. 207-208).

Talvez o incômodo viesse no modo como conduzia a sua linguagem e a sua prosa, pois, ainda de acordo com Barros, “a sua linguagem é o espelho do que tinha de muito afetado a sociedade ‘fim de século’; a sua prosa parece fugir, propositadamente, à singeleza, e ter a preocupação de manifestar um vigor másculo, uma ironia contundente e superior” (1924, p. 208). E, na leitura das suas obras, percebe-

mos o grande engenho do vigor feminino que ocupou uma posição dita masculina e buscou uma ruptura com os moldes patriarcais e conservadores impostos às mulheres na sociedade oitocentista dentro das limitações às quais era exposta. Guiomar desviou das farpas que lhe foram atiradas.

Seu primeiro romance – *Uma alma de mulher* – foi publicado na revista *A Voz Feminina* e, posteriormente, em livro, no ano de 1869. Como uma assídua colaboradora de periódicos em Portugal e no Brasil, trabalhou para *O Liberal do Pará*, *Ilustração Portuguesa*, *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* entre outros. Fundou o *Almanaque das Senhoras* em 1871, cuja distribuição abrangia não somente Portugal, mas também o Brasil, as colônias portuguesas, e, a partir de 1879, a Espanha. Utilizou revistas, jornais e suas próprias publicações em livro como fontes da sua luta pelo feminino e chegou ao título de “operária das letras” (Barros, 1924, p. 210).

A trajetória de vida da escritora era um exemplo que conduzia o feminino para a libertação da ignorância e para o caminho da independência. Dessa forma, ela movia o seu discurso, como vemos no texto “A Instrução Feminina”, reunido no volume *As batalhas da vida* (1892):

E quando a instrução não prevaleça sobre o temperamento, ela será ainda a nossa misteriosa força, a nossa íntima e suave alegria, o nosso orgulho, a nossa conselheira e inspiradora, que nos defenderá contra todos os desalentos, que nos dará a paz inalterável, a bondade indulgente, o desdém salutar, que nos procurará, em resumo, a maior e mais perdurável felicidade que a mulher pode encontrar na terra, – a independência! (Torresão, 1892, p. 183-184).

Notamos que Torresão torna possível às mulheres pensar outro destino na medida em que se mantenha um equilíbrio entre os traços determinados ao sexo e à instrução. Ao invés do casamento como “única opção” (Perrot, 2007, p. 46) colocada à frente das mulheres,

ela revela caminhos mais autônomos que admitem uma realização pessoal através da independência, uma vez que ela não vincula a felicidade feminina ao matrimônio.

Ao observarmos como a escritora se debruçou sobre as discussões acerca das atribuições impostas ao feminino e se levantou em defesa da instrução e das ideias de emancipação das mulheres, identificamos em sua escrita contista alguns exemplos de personagens femininos que rompiam com os paradigmas do tempo decorrido. Elas demonstram certa autonomia através dos pensamentos, da criatividade ou do exercício do trabalho. Tal fato não nos causa surpresa, uma vez que podemos pensar na observação da vida de muitas mulheres daquela sociedade, também na experiência da própria Guiomar Torresão. O vasto trabalho nos chama a atenção e nos dá a percepção de como a escritora traz a possibilidade de as suas leitoras terem acesso a outras representações de mulheres na sociedade.

Nas palavras da historiadora Michelle Perrot presentes no texto *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*, entendemos o contexto no qual Torresão vivia:

O século XIX levou a divisão das tarefas e a segregação sexual dos espaços ao seu ponto mais alto. Seu racionalismo procurou definir estritamente o lugar de cada um. Lugar das mulheres: a Maternidade e a Casa cercam-na por inteiro. A participação feminina no trabalho assalariado é temporária, cadenciada pelas necessidades da família, a qual comanda, remunerada com um salário de trocados, confinada às tarefas ditas não-qualificadas, subordinadas e tecnologicamente específicas. ‘Ao homem, a madeira e os metais. À mulher, a família e os tecidos’ diz um texto operário (1867). A lista dos ‘trabalhos de mulheres’ é codificada e limitada. A iconografia, a pintura reproduzem à sociedade essa imagem reconfortante da mulher sentada, à sua janela ou sob a lâmpada, eterna Penélope, costurando interminavelmente. Rendeira ou remendeira, são os arquétipos femininos. [...] (Perrot, 1988, p. 186-187).

Neste sentido, abordamos o universo feminino do conto “Batalhas da vida (excerto de um romance inédito)”, publicado no volume *As batalhas da vida* em 1892. Nele, analisamos as personagens Aurélia, a modista, e Virgínia, a costureira, de modo a perceber como Torresão questionava ou mesmo buscava uma ruptura com os moldes patriarcais e conservadores impostos às mulheres na sociedade oitocentista.

A narrativa retrata o cotidiano da sociedade portuguesa em torno do capitalismo e da sedução das mulheres pela moda, de grande influência francesa. O pensamento do vestuário como símbolo de ascensão social, *status* e poder tinha grande importância na época. Falar do tema da moda com as suas leitoras era de suma relevância para a escritora que, por sinal, dizia fazer questão de escrever para as mulheres. No texto “Narcisa Amália”, publicado no volume *Meteoros* em 1875, a escritora esclarece aos leitores do sexo masculino:

Aqui está porque não escrevo para ti.

O que te havia de dizer, que tu não soubesses já de cor, absor-to nos teus grandes trabalhos ou adormecido nos teus grandes ócios? Depois, tu tens poetas, romancistas, folhetinistas, que são absolutamente teus; e ela, a *Oprimida*, como lhe chama Gomes Leal, ninguém escreve para ela; deram-lhe os jornais de modas cuidando que lhe davam tudo! (Torresão, 1875, p. 102-103).

A crítica é contundente e aponta para uma visão de mundo atrasada. As modificações sociais em torno do período mostravam a necessidade de novos pensamentos, entretanto, os poderes delimitados a cada sexo ainda era: “Um modelo que tendo surgido como uma componente de ideologia burguesa vitoriana, viria a ganhar vigor ao longo do século XIX, apoiando-se nas novas descobertas da medicina e da biologia, e ao qual o positivismo daria fundamentação teórica” (Vaquinhas, 2011, p. 36).

Em “Batalhas da vida”, temos um narrador atento às personagens que nos apresenta a loja do Teixeira como o espaço da “moderna divindade, a Moda” (Torresão, 1892, p. 93). É importante observarmos o lugar dado à “Moda” na escrita. O termo tem a sua letra inicial maiúscula assim como em “Deus”. Também destacamos a oposição entre as palavras “moderna” e “divindade” considerando um jogo discursivo elaborado com elementos do sagrado e do mundo moderno no qual as personagens estavam dispostas a ostentar um novo estilo de vida mesmo ele não correspondendo à realidade de algumas delas.

Em torno desse tema, segundo discorre Marshall Berman na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007) encontramos em Karl Marx o pensamento de que “o capitalismo tende a destruir essa modalidade de experiência, em todos: ‘tudo o que é sagrado é profanado’; ninguém é intocável, a vida se torna inteiramente dessantificada” (Berman, 2007, p. 112). Para Marx, a moderna burguesia nunca atingirá a ascensão espiritual que havia nas classes dominantes anteriores.

Acerca desta temática, encontramos no artigo “Na primavera”, publicado no volume *Meteoros* em 1875, a orientação da escritora para as suas leitoras:

Não imaginem que pretendo indispor-las com a moda; Deus me defenda! Seria o mesmo que renunciar para sempre o seu afeto.

Ela é sedutora e feiticeira, devem-lhe muito bem sei, e se deixassem de querer-lhe perderiam a sua individualidade de mulher. Se até aquele sorumbático Young das *noites sombrias* se curva ao império da deusa e confessa, que se há maior louco do que aquele que segue as modas é aquele que delas foge!

Agora o que me parece é que não deve a tua fina inteligência de mulher elegante prostrar-se, escrava cega e humilde, perante os caprichos e as extravagâncias, por vezes ridículas, da moda! (...) (Torresão, 1875, p. 164-165).

Com a sutileza das suas palavras, Torresão alerta as suas leitoras quanto ao poder que a moda exerce na vida cotidiana. Ela não des-

carta a necessária atuação da moda na vida das mulheres, porém também atenta para o cuidado que elas devem ter com a magia da sedução que as envolve. Um toque de ponderação é o que pede as suas leitoras no sentido de não deixar que o efeito mágico da moda domine a sua sabedoria. Um efeito que sabemos ser visto como natural devido à “eternização do arbitrário”, conforme explica o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002), em seu livro *A dominação masculina* (2014):

[...] A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, de mais que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada de relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; [...] (Bourdieu, 2014, p. 56).

Percebemos que a orientação da escritora dialoga com a estética das coisas do mundo abordada por Pierre Bourdieu (2007), pois a moda possibilita uma representação e uma distinção dos indivíduos perante os demais. Uma representação estética que constitui um valor simbólico de homens e mulheres na realidade social em que vivem. Dessa forma, podemos refletir sobre as palavras da escritora de forma a considerar a sua tentativa de conduzir as mulheres para o rompimento com a violência simbólica instituída pela moda.

“Batalhas da vida” tem muitas personagens, e os movimentos que observamos na Loja do Teixeira adensam a crítica contundente que Guiomar Torresão faz sobre aquela sociedade através do gênero conto. A denúncia das contradições dos costumes sociais do seu tempo conta com o distanciamento e a frieza do seu olhar em relação às personagens.

Neste conto, o narrador nos permite o acesso à consciência das personagens e aprofunda, a partir da sua onisciência, os aspectos realistas da narrativa. Assim, vemos o gesto que o professor Carlos Reis explica no livro *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo* (2001) quando define o “típico narrador naturalista” como “o narrador heterodiegético e onisciente, que apresenta claramente os males denunciados e aponta, implícita ou explicitamente, o caminho para a sua cura” (Reis, 2001, p. 10).

Em um trecho do artigo “A forma conto e a sua importância”, encontramos um breve resumo do surgimento desse gênero na Literatura Portuguesa:

[...] Embora no Romantismo, já o conto apareça cultivado por Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis, o fato é que a forma ainda não se tinha individualizado e não raro estabelecia-se o conto como o embrião de uma novela. Somente no realismo, com os contos de Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Trindade Coelho, Abel Botelho, Teixeira de Queirós, Conde de Arnoso e Teixeira Gomes, a forma vai adquirir ‘status’, aperfeiçoando-se. Aliás, curiosamente, note-se que a produção contística na época do Realismo em Portugal é em quantidade indiscutivelmente comparável ao romance (de Eça de Queirós no Realismo e Abel Botelho no Naturalismo). Pode-se dizer que no Realismo em Portugal, a forma conto se desliga da novela, a que esteve ligado no Romantismo e se torna mesmo uma forma nobre. (Décio, 2001, p. 48).

Entendemos que essa também pode ser uma forma de dizer que a escrita contista torresiana ocupa um lugar de prestígio.

“BATALHAS DA VIDA (EXCERTO DE UM ROMANCE INÉDITO)”

A abertura do conto tem a apresentação do espaço e da protagonista da narrativa:

O inverno, com as suas largas exigências de ostentação, trouxera à loja do Teixeira um número de encomendas, verdadeiramente estonteador.

Aurélia tinha invectivas amargas, furores concentrados que a devoravam toda, cobrindo-lhe a cara magra de uma palidez biliosa, com depressões nos ângulos que se alastravam em manchas lívidas. Os serões prolongavam-se até a meia-noite. O Teixeira superintendia infatigável no áspero conflito do trabalho, na avidez inquieta de aproveitar a crise, a febre do luxo que atraía as mulheres palpitantes, fascinadas, rendidas à sedução tantálica da montre, exibindo, em uma apoteose triunfal, a moderna divindade, a Moda (Torresão, 1892, p. 93-94).

O narrador traz uma descrição do ambiente e relata a frieza do inverno com uma ruptura do estilo romântico, no que tange aos elementos da natureza e ao sentimentalismo, além de destacar o ambiente urbano como marca da modernidade em que viviam:

O mês de fevereiro apresentara-se tempestuoso; os dias sucediam-se lamacentos, encarvoados, trespassados de umidade; às cinco horas da tarde a noite cerrava-se e começava o degelo, chovendo torrentuosamente. O gás estremecia, refulgindo do espesso negrume que se condensava, como uma pupila incandescente. No asfalto, a lama estendia uma massa escura e viscosa que chapinhava, aderindo às solas das botas. Os trens passavam, vincando o macadame, e na sobra gotejante de pingos d'água, os mostradores das lojas do Chiado, riosos como pequeninos tabernáculos, ressaltavam violentamente, lançando na desolante melancólica das noites de inverno o seu estridente *hallali* (Torresão, 1892, p. 95).

A cidade é retratada em meio a um dia chuvoso de inverno e nos conduz a uma percepção do espaço com os nossos sentidos. Dessa forma, tentamos entender significados possíveis que o ambiente projeta. Nesta conjunção, retomamos as palavras do professor Mas-saud Moisés (1928-2018) no livro *A criação literária* (2006), pois ele

afirma que se constitui no conto “a realidade concreta e viva” (p. 52), haja vista que o seu campo de ação foge do introspectivo. Desse modo, também podemos pensar a apresentação da cidade nos concentrando nas impressões, sensações e movimentos que as personagens demonstram, como Aurélia tendo contato com os tecidos, Virgínia tremendo de frio ou Laura queixando-se da chuva.

Aurélia é a modista responsável por dar conta das demandas que o inverno traz à loja do Teixeira, juntamente com as costureiras. Além de proprietário de uma loja, Teixeira tem uma equipe de trabalho. Para a nossa reflexão em relação ao patrão da narrativa, escolhemos a obra *O Capital* (2013), do filósofo, historiador e revolucionário socialista alemão Karl Marx (1818-1883):

[...] A quantidade de capital constante consumida num dado tempo por uma dada quantidade de trabalho apresenta um crescimento proporcional ao da força produtiva do trabalho em decorrência da divisão deste último. O aumento crescente do volume mínimo de capital em mãos de capitalistas individuais ou a transformação crescente dos meios sociais de subsistência e dos meios de produção em capital é, assim, uma lei decorrente do caráter técnico da manufatura.

Na manufatura, tal como no regime de cooperação simples, o corpo de trabalho em funcionamento é uma forma de existência do capital. O mecanismo social de produção integrado por muitos trabalhadores parciais individuais pertence ao capitalista. Por isso, a força produtiva que nasce da combinação dos trabalhos aparece como força produtiva do capital. A manufatura propriamente dita não só submete ao comando e à disciplina do capital o trabalhador antes independente como também cria uma estrutura hierárquica entre os próprios trabalhadores. Enquanto a cooperação simples deixa praticamente intocado o modo de trabalho dos indivíduos, a manufatura o revoluciona desde seus fundamentos e se apodera da força individual de trabalho em suas raízes. Ela aleija o trabalhador, converte-o numa aberração, promovendo ar-

tificalmente sua habilidade detalhista por meio da repressão de um mundo de impulsos e capacidades produtivas, (...) (Marx, 2013, p. 539).

Acompanhando os movimentos do Capitalismo, a loja do Teixeira tem o capital controlando o trabalho. O ritmo da força produtiva do atelier tem mãos femininas empenhadas na execução das atividades laborais. O patrão burguês vê a produção do capital através dos corpos que explora. Ele é o detentor do poder e a sua grosseria e opressão causam medo nas subalternas.

Virgínia é a única das costureiras descritas: “[...]. Virgínia, sentada em uma cadeira baixa, exilada das companheiras, acantoadada em um ângulo escuro, situado no fundo do ateliê, tremia de frio; a agulha caía-lhe dos dedos inteiriçados, que procurava aquecer, bafejando-os” (Torresão, 1892, p. 96). A moça era “esguia como um espargo na sua magreza esquelética” (Torresão, 1892, p. 102) e tinha a “cara muito pálida, devorada pelos olhos grandes e tristes” (Torresão, 1892, p. 103).

Percebemos que a representação de Aurélia e Virgínia é uma desmistificação da mulher ideal presente no Romantismo. Neste olhar para o sujeito feminino do seu tempo, observamos que Torresão se distancia do estilo romântico e passa a se aproximar de uma escrita realista-naturalista. Para contribuir com a nossa reflexão acerca do assunto, contamos com as palavras do professor Carlos Reis:

[...] a categoria personagem assume uma importância que permite, pela mediação da ficção literária, uma reflexão crítica sobre o homem e os seus problemas concretos; na narrativa, a categoria personagem pode, para mais, ser elaborada em conjugação com componentes profissionais, psicológicos, culturais e económicos, de modo que ela seja entendida como tipo. Assim se estabelece uma conexão estreita ainda com o mundo real que em primeira instância preocupa o escritor realista (...) (Reis, 2001, p. 19-20).

Desse modo, temos a modista Aurélia e a costureira Virgínia como exemplos do tipo profissional do ramo da costura. Elas são representantes realistas de mulheres singulares na narrativa. Nesse sentido, é importante falarmos um pouco do meio profissional das personagens:

A costura foi um imenso viveiro de empregos, de ofícios, de qualificações para as mulheres, e isso durante séculos. Está ligada à importância do vestuário e da roupa íntima em nossa cultura, nesse estágio do desenvolvimento das sociedades ocidentais. O luxo, na corte, na cidade, se traduz em jabôs de renda, galões e debruns de seda. A Primeira Revolução Industrial é a do têxtil. No século XIX ainda há mais trabalho nesse setor. É o grande século da roupa de cama, das anáguas e da *lingerie*, da moda (Perrot, 2007, p. 121-122).

Na hierarquia laboral, Aurélia, Virgínia e as outras costureiras eram ferramentas na batalha produtiva da “febre do luxo que atraía as mulheres palpitantes da *montre*” (Torresão, 1892, p. 93). Vale lembrarmos de que o ofício podia ser executado em domicílio e, por isso, o ambiente era propício às mulheres. Segundo a historiadora Gerda Lerner, no livro *A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal* (2022),

várias vezes encontramos mulheres direcionadas ao tear, à costura, à roca de fiar e ao bastidor do bordado em vez de à pena. Muitas delas atenderam a esses chamados: os tecidos artísticos, as colchas magníficas, os bordados ricamente variados, as peças que decoravam igrejas e lares, tudo atesta a criatividade feminina florescente (Lerner, 2022, p. 217).

Além de filhas, mães ou esposas, as mulheres mostravam qualidades com habilidades no domínio de uma atividade profissional.

Cabe aqui explicarmos a distinção entre as tarefas das profissões de modista e de costureira no período em estudo. Recolhemos as informações da dissertação de mestrado intitulada *Costureiras de Lisboa: Artesãs da Moda (1890-1914)*, de Carla Marina Machado Ferreira:

O Dicionário de Antonio de Moraes Silva, de 1891, define modista como ‘pessoa que tem por ofício fazer vestidos, chapéus, e em geral todos os objetos pertencentes ao vestuário de uma senhora, seguindo a moda, no corte e feitio desses objetos’. No mesmo dicionário, mas no primeiro volume, de 1890, costureira era a ‘mulher que sabe de costura, e que a exerce por ofício. § A que trabalha em obra de alfaiate, alfaiata’ (Silva, 1891, p. 363; Silva, 1890, p. 558 *apud* Ferreira, 2014, p. 23).

Uma nova definição para as funções surge em 1913:

[...] Cândido de Figueiredo, no seu Novo Dicionário, determina que modista é a ‘mulher que tem por ofício fazer vestuários de senhoras e crianças, ou que dirige a feitura deles’. Como curiosidade, no mesmo dicionário consta o masculino da palavra, modisto, classificado como neologismo, que era o marido ou companheiro da modista. Já a definição de costureira era mais sucinta, ‘mulher que se emprega em trabalhos de costura’ (Cândido de Figueiredo, 1913, p. 171 e p. 467 *apud* Ferreira, 2014, p. 23).

A modista, as costureiras e outras personagens femininas de várias classes e diferentes tipos, com mais ou menos dinheiro, circulam na loja do Teixeira. Na narrativa, a marca da condição econômica mostra que, na classe mais elevada, as mulheres ainda encaravam o casamento como único destino, enquanto as mulheres das classes populares foram rapidamente empurradas para o trabalho. Estas eram exploradas e ganhavam pouco.

Conforme a historiadora Michelle Perrot, o trabalho de tear era considerado “pouco qualificado, monótono, reduzido a gestos simples e repetitivos” (2007, p. 120). As modistas, por outro lado, pode-

riam reproduzir os modelos importados de Paris ou mesmo criar algo, como Aurélia parecia fazer em alguns momentos. Ela não tinha boas condições de trabalho na loja do Teixeira, mas o seu conhecimento e a sua capacidade criativa permitiam que a modista sonhasse com uma posição mais elevada, tornando-se ela própria mais uma a explorar o trabalho alheio.

As fábricas e as oficinas daquele século tinham pouco conforto e higiene para os trabalhadores que passavam muitas horas do seu tempo nesses lugares. Muitos trabalhavam em condições precárias com remuneração baixa. Isso nos faz entender que Torresão traz ao conto uma personagem que compara o seu exercício ao de uma escrava quando diz: “[...] longos e intermináveis anos de escravidão em que trabalhara como uma negra, perdendo as noites, esfalfando-se, rasgando os dedos, gastando a mocidade [...]” (Torresão, 1892, p. 99). A fala da modista aponta não só a exploração da sua força de trabalho, mas também indica a sua inserção em um mercado que tolhia a liberdade do sujeito. Para ampliar o nosso pensamento acerca do regime de trabalho de Aurélia na loja do Teixeira, encontramos suporte nas palavras da professora Heleieth Saffioti (1934-2010):

O escravo, o servo e o trabalhador assalariado reproduzem constantemente seu próprio fundo de trabalho, isto é, produzem e reproduzem sua força de trabalho repetidamente, ao lado de criarem, com seu trabalho excedente, um valor de que se apropria o senhor de escravo, o senhor feudal ou o empresário capitalista (Saffioti, 2013, p. 28).

No modo de produção capitalista em que vive, Aurélia faz da força de trabalho a mercadoria para a sua sobrevivência. Na loja do Teixeira, ela é a produtora imediata de um trabalho excedente que ela não quer deixar nas mãos do seu patrão eternamente.

Na narrativa fica evidente que Aurélia é uma mulher superior, e podemos entender esse fato devido ao cargo que ela ocupa em relação às outras mulheres com quem trabalha porque, no início do século XIX, as primeiras modistas que atuaram em Portugal eram estrangeiras e brancas. A função da costureira chegava a ser exercida por escravizadas, o que contribuiu para a precarização da mão de obra, como explica Reis:

Ainda que as mulheres escravizadas constituíssem um grande número de costureiras que prestavam serviços para as Casas de moda das francesas e para famílias, elas não eram as únicas. Além de haver negras libertas e forras que exerciam tal atividade, tinham ainda mulheres – em sua maioria, brancas desafortunadas e/ou negras livres – que se ocupavam nesse modelo de trabalho (Reis, 2021, p. 7).

Podemos entender que a supressão da capacidade de pensar e a subalternação desses indivíduos tiveram como contribuição a utilização da zoomorfização. De concepção naturalista, esse processo foi influenciado pelo Darwinismo e levantou a ideia de que o homem não passava de um ser instintivo e condicionado pelo meio que vive. Segundo o crítico e historiador de literatura Antonio Cândido (1918-2017), em seu artigo “De cortiço a cortiço”, esse processo acontece quando “o que é próprio do homem se estende ao animal e permite, por simetria, que o que é próprio do animal se estenda ao homem” (1991, p. 114), equiparando-os.

Por isso, ao observarmos as reflexões do narrador quanto ao tratamento dispensado à Virgínia pelo patrão, inferimos que os padrões impostos na sociedade nos conduzem a pensar sobre a exclusão e a marginalização dessas personagens, levando o zoomorfismo para a questão social. Nossa reflexão se adensa quando descobrimos que o “respeito” que Teixeira tem em relação à indústria parisiense era igual ao de um “sacerdote” quando “abre a custódia e extrai a partí-

cula” (Torresão, 1892, p. 94-95), pois o valor atribuído ao ganho vem sobrepor às relações humanas.

Ao obedecer a uma ordem da modista, Virgínia dirigiu-se ao patrão para fazer uma pergunta, mas a simples presença da funcionária o irritava: “Teixeira encolerizou-se; o aspecto miserável de pelintra da rapariga, a sua humildade de *pobre de Lausperenne*, como ele lhe chamava, irritavam-no, exasperavam-no” (Torresão, 1892, p. 102). Em outro momento, o patrão manda a costureira atar o sapato da Frutuoso, a esposa do conselheiro:

A conselheira de pé, oscilante nas martas que lhe avivavam o pescoço suíno, aceitava do alto da sua grandeza de pessoa bem comida e bem tratada esse pequeno serviço prestado por uma reles costureirinha, um bichinho da terra, cuja aproximação não deixava de repugnar-lhe, receosa de sujar o seu rico vestido de veludo no contato da lã cinzenta debruada de chocas (Torresão, 1892, p. 103).

Nas colocações do narrador, temos nítida a condição desigual entre as personagens, representando o intuito daquela sociedade de garantir a manutenção do poder de uma classe sobre a outra. Notamos que o comportamento do Teixeira expõe a desigualdade na sua relação com a costureira Virgínia e que denuncia, por meio da sua posição de superioridade, o preconceito presente naquela sociedade.

Essa relação de poder também pode ser vista na situação de desespero que muitas mulheres sofriam preocupadas de se vestirem bem e conseguirem movimentar-se nos círculos sociais. A aparência era, e ainda é, fator relevante e decisivo quando se trata do feminino, conforme aponta Perrot:

A beleza é um capital na troca amorosa ou na conquista matrimonial. Uma troca desigual em que o homem se reserva o papel de sedutor ativo, enquanto sua parceira deve contentar-se em ser o objeto da sedução, embora seja bastante engenhosa em sua pretensa passividade. A Marianne de Marivaux sabe perfeitamente

armar suas tramas com graça. As feias caem em desgraça, até que o século XX as resgate: todas as mulheres podem ser belas. E uma questão de maquiagem e de cosméticos, dizem as revistas femininas. De vestuário também, daí a importância da moda, que, num misto de prazer e tirania, transforma modelando as aparências. Questão de vontade, segundo Marcelle Auclair da revista *Mane Claire*. Em suma, ninguém tem o direito de ser feia. A estética é uma ética (Perrot, 2007, p. 50).

Na loja do Teixeira, a personagem Laura se encanta por um tecido de cetim azul. Trazemos a descrição da chegada da personagem:

A segunda-feira amanhecera chuvosa: às 2 horas da tarde, na ocasião em que caía um forte aguaceiro fustigado pelo sudoeste que varria as ruas, afugentando os transeuntes, Laura apeou-se do *Ripet* e entrou na loja do Teixeira, seguida da criada, uma saloia de Loures submetida à burlesca contrafação de senhora fina, chapéu atado por baixo do queixo e túnica apanhada em bambinela. Laura parou à porta, sacudindo o guarda-chuva e esfregando os pés; em um rápido olhar, onde transluzia uma secreta preocupação, investigou a loja (Torresão, 1892, p. 95-96).

Laura precisava de uma *toilette* para ir ao casamento de Gabriela, mas o Teixeira verificou em sua conta um “ativo de 45\$000 réis” (Torresão, 1892, p. 95), uma dívida que ele não cobraria a sua fiadora, a condessa de Alvidrar, pois “como um fiel burguês conservador, educado no tradicional respeito da nobreza decorativa, falava sempre a Sua Excelência de cabeça curva, rendido à sonora inflexão do título” (Torresão, 1892, p. 97). Tanto nas atitudes do dono da loja quanto nas de Laura, a personagem endividada, que ostentava dispor de uma criada, temos representadas a valorização das aparências no mundo burguês.

De certo, era realmente desesperador para uma mulher portuguesa da burguesia não ter o financiamento de um vestido, haja vista que,

no período, elas eram enfeitadas pelas “últimas novidades importadas de Paris”, que eram exaltadas pelas modistas nas “tresloucadas fantasias dos jornais de modas” (Torresão, 1892, p. 95). É claro que nesse contexto temos a percepção do ser feminino e a sua exposição objetificada no olhar e no discurso dos outros, segundo Bourdieu (2014, p. 96):

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis.

Dessa forma, vemos que Torresão materializa o seu discurso crítico nas atitudes e anseios de Laura para a aquisição de um vestido. Na representação da personagem, a contista demonstra a sua denúncia do modo extremo de “alienação simbólica” (Bourdieu, 2014, p. 97) em torno da moda na vida das mulheres burguesas. É importante destacarmos que as mulheres buscavam pela beleza, porque eram condicionadas a isso, afinal, enquanto um determinante da política, a beleza movimentava (e ainda movimenta) a economia. O reflexo disso atinge as formas de comportamento na divisão entre os sexos, segundo explica a escritora Naomi Wolf (1962) na obra *O mito da beleza* (2021):

A qualidade chamada ‘beleza’ existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva (Wolf, 2021, p. 18).

Laura dependia do vestido para ter futuro, mesmo que fosse com Anatólio:

[...] Ambicionava um marido, que lhe pertencesse sem partilhas, a quem ela pudesse dar-se sem restrições; um homem que a conduzisse palpitante no seu véu branco de noiva, coroada de flor de laranja, a uma igreja cheia de gente, que se agruparia no adro, instigada pela curiosidade, vagamente mordida de inveja, ao vê-la subir para a carruagem, seguida do noivo, radiante de felicidade. Desejava um protetor, pelo braço do qual percorresse os passeios, os teatros, os bailes, desafiando o olhar cobiçoso das donzelonas preteridas, afrontando o riso irônico dos homens que a tinham deixado com desaparecimentos inexplicados; apetecia, em resumo, um editor responsável, capaz de satisfazer-lhe um capricho de garridice, que lhe fizesse surpresas, abrindo inesperadamente, diante do seu olhar deslumbrado, estojos de pelúcia constelados de joias fosforescentes... Uma expectativa de 28 anos começava a parecer-lhe demasiada. Malograda nas suas altas aspirações, Laura aceitara, por último, a corte de Anatólio, uma corte reles, sem exaltações romanescas e sem a base positiva de uma solução futura (Torresão, 1892, p. 101).

Laura não só tinha a falta do poder aquisitivo para a compra do vestido, mas também o avanço da idade para a conquista de um pretendente. No seu desejo da ascensão social através do casamento, a personagem também nos permite enxergar a manutenção do *status* social da ideologia conservadora e patriarcal dentro do modelo do pensamento da mulher com função no projeto familiar da sociedade oitocentista.

Nesse universo, Aurélia é a personagem que não tem o desejo do matrimônio. Ao contrário, a modista sonha em prosperar na vida profissional e, para isso, ela fazia a roda do capitalismo girar “estimulando os apetites” e “multiplicando as tentações” das freguesas. Não era só com o seu trabalho manual que ela produzia. A tarefa começava ainda antes de pegar no tecido ou na tesoura, posto que a modista se reinventava e se transformava em uma pessoa “riso-

nha, humilde, servilmente amável para as senhoras que a consultavam”. Aurélia era também uma negociante. O seu comportamento, fundamental para a captação de mais clientes, retrata uma personagem com atitudes que correspondiam as de uma mulher confiante, que tinha autonomia na liderança de uma equipe e na conquista de clientes através da sua capacidade profissional, apesar de ligada a uma atividade considerada feminina. O ofício de Aurélia exigia muitas horas de expediente, porém não deixa transparecer “um surdo rancor” que ela sentia. O narrador nos declara que a personagem tinha “uma sede de tudo que as outras possuíam” e isso “queimava-lhe as entranhas” (Torresão, 1892, p. 95).

O campo profissional de Aurélia também nos oferece uma proposta de autonomia se pensamos no desejo e nos planos que a personagem faz em torno do casamento da Gabriela. Ela “somava nos dedos os dias que faltavam, fazia contas de cabeça (...). Pagaria com dinheiro à vista e adquiriria assim os saldos de estação, que venderia depois pelo quádruplo” (Torresão, 1892, p. 98). Se lembrarmos de que ainda havia impedimentos que impossibilitavam as mulheres de acessar as ciências exatas, Aurélia ia bem porque tinha visão empreendedora e administrava o seu próprio dinheiro. A personagem deseja ter um espaço, “uma grande casa de modas, povoada de um batalhão de costureiras” (Torresão, 1892, p. 98). Ela entende que este “vasto e elegante atelier (...) a sua firma comercial, deveria elevá-la a uma posição independente, a uma posição respeitável” (p. 98-99).

Outra questão que entendemos pertinente na narrativa é a atitude de Aurélia com os tecidos, e a descrição dos objetos do cotidiano profissional da modista feita pelo narrador adensa a nossa percepção:

Os veludos, os cetins, as rendas, as flores, as franjas, executavam sob os seus dedos toda a estridente sinfonia da cor, matizada de ligeiras *floritures*, serpenteando em uma ronda aérea. Broches esquisitos e quiméricos, leques de uma transparência de asa de

mosca, abrindo em um fundo casto e doce de plumas brancas, arfando como um ninho de pomba sob a vibração ardente do setim escarlate, lançado em largas pregas de uma ondulação trágica; lenços vaporosos como flocos de espuma; uma nuvem de tule envolvendo um pequenino chapéu parisiense; um lago de pelúcia granada salpicado de delicadas *fanfreluches*, acendendo-se o cristal e o níquel a golpes de luz e mordendo os finos estofos, cheios de espelhamentos (Torresão, 1892, p. 94).

No relato do narrador, ocorre uma caracterização animalizada dos objetos os quais Aurélia tem contato. É interessante percebermos o poder místico que os tecidos exercem quando são tocados pelos dedos da modista. O narrador continua:

As mãos de Aurélia demoravam-se afagando as pelúcias e os veludos, fazendo-os dobrarem-se na pressão ávida dos seus dedos aduncos, obrigando-os a viverem, a terem atitudes e inflexões, a pronunciarem a pérfida e sedutora frase de Mefistófeles no jardim de Margarida... (Torresão, 1892, p. 94).

Nesse momento, o envolvimento de Aurélia com os tecidos é mais íntimo. O toque demorado que fazia os dedos dobrarem e provocarem uma pressão ávida causava sensações que nos aponta o erotismo na escrita torresiana. O escritor francês Georges Bataille (1897-1962), no livro *O erotismo*, menciona que “[...] o olfato, a audição, a visão, mesmo o gosto percebem signos objetivos, distintos da atividade que eles determinarão. São signos anunciadores da crise. Nos limites humanos, esses signos anunciadores têm um valor erótico intenso” (1987, p. 85) e, nesse caminho, reparamos que o tato de Aurélia nos tecidos tem o mesmo fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contexto social do século XIX, a função do feminino associada ao espaço privado e à esfera doméstica contribuía “para a exclu-

são das mulheres da publicação e da narrativa da História Literária” (Anastácio, 2022, p. 32-33). Por isso, o resgate das obras de Guiomar Torresão é uma tentativa de ultrapassagem da invisibilidade do nome da escritora portuguesa na história literária e uma contribuição para os estudos de autoria feminina nos dias atuais.

Embora com uma escrita cerceada pelo discurso histórico-literário patriarcal do seu tempo, Torresão fez história no Mundo das Letras com a sua vasta contribuição jornalística e literária atenta às questões sociais e com a sua voz em defesa da instrução e da emancipação feminina.

Em “Batalhas da vida (excerto de um romance inédito)”, Guiomar Torresão trata o tema do cotidiano burguês com olhar arguto, conduzindo o leitor mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão e que oportuniza uma imensa quantidade de sentimentos, visões e noções a partir do recorte de um fragmento da realidade oitocentista. Ao explorar os componentes profissionais e psicológicos nas personagens Aurélia e Virgínia com o mundo que lhes rodeiam, a contística torresiana faz os indivíduos ficcionais assumirem uma importância que permite uma reflexão crítica sobre a sociedade capitalista e os seus problemas concretos pela mediação da ficção literária na medida em que categoriza essas profissionais de modo que elas sejam entendidas como personagens-tipo na narrativa.

Através dessas personagens representadas por meio das suas funções na sociedade, Torresão traz uma reflexão sobre opções de vida para as mulheres da sua época, quando nos oferece uma representação feminina como a modista Aurélia que tem a capacidade do cálculo, visão empreendedora e capacidade de gerir o seu próprio dinheiro. Em contraponto, a contista demonstra, na representação da personagem Laura, o desejo pelo matrimônio e a força da tradição portuguesa patriarcal imposta às mulheres. Concluímos que, a partir da escrita das batalhas das vidas de Aurélia, Virgínia e Laura,

Guiomar Torresão apresenta um estudo atento sobre seu gênero e sobre as condições sociais do capitalismo na Lisboa oitocentista.

RECEBIDO: 30/04/2023 APROVADO: 28/06/2023

REFERÊNCIAS

ANASTÁCIO, Vanda. (2022). Onde estão as mulheres? Um percurso didático pela história da literatura portuguesa. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 33, n. 48, p. 12-38, nov. 2022. DOI: <https://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a513>. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/513>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

BARROS, Thereza Leitão de. *Escritoras de Portugal*. Lisboa: Tipografia de António O. Artur, 1924, v. II.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kuhner. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

CÂNDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 30, p. 111-129, julho de 1991.

DÉCIO, J. A forma conto e a sua importância. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 22, 2001, p. 45-61. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3585>. Acesso em: 28 abr. 2023.

FERREIRA, Carla Marina Machado. *Costureiras de Lisboa: Artesãs da Moda (1890-1914)*. 2014. Dissertação (Mestrado em História Moderna e Contemporânea) – Departamento de História, Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/10147>. Acesso em: 23 abr. 2023.

LERNER, Gerda. *A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal*. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

MARX, Karl. *O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013. Disponível em <https://www.gepec.ufscar.br/publicacoes/livros-e-colecoes/marx-e-engels/o-capital-livro-1.pdf/view>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

MASSAUD, Moisés. *A criação literária: prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Editora Paz e Terra, 1988.

REIS, Carlos. O Realismo e o Naturalismo: ideologia, temática, estratégias. In: REIS, Carlos (dir.). *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Publicações Alfa, 2001, p. 15-25, v. V.

SAFFIOTI, Heleieth. *A mulher na sociedade de classes*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

TORRESÃO, Guiomar. A Mulher no século XIX. In: TORRESÃO, Guiomar. *Idílio à inglesa (Contos Modernos)*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1886, p. 353-356.

TORRESÃO, Guiomar. Batalhas da vida (excerto de um romance inédito). In: TORRESÃO, Guiomar. *As Batalhas da Vida*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892, p. 91-106.

TORRESÃO, Guiomar. Instrução Feminina. In TORRESÃO, Guiomar. *As batalhas da vida*. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1892, p. 177-184.

TORRESÃO, Guiomar. Na Primavera. In: TORRESÃO, Guiomar. *Meteoros*. Lisboa: Typ. de Christovão A. Rodrigues, 1875, p. 163-169.

TORRESÃO, Guiomar. Narciza Amalia. In: TORRESÃO, Guiomar. *Meteoros*. Lisboa: Typ. de Christovão A. Rodrigues, 1875, p. 101-106.

VAQUINHAS, Irene. “*Senhoras e Mulheres*” na Sociedade Portuguesa do Século XIX. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

MINICURRÍCULO

BIANCA GOMES BORGES MACEDO é mestranda em Literatura Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), sob a orientação do Professor Dr. Carlos Eduardo Soares da Cruz (UERJ). Possui Pós-graduação Lato Sensu em Literatura Portuguesa pela UERJ. Participou do projeto “Escritoras portuguesas e a difusão cultural na colônia imigrante” do Real Gabinete Português de Leitura (RGPL). Atua como professora de línguas portuguesa e inglesa no Ensino Básico.