

A DRAMATURGIA INÉDITA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA¹

Michele Asmar Fanini

Pós-doutoranda (IEB-USP)

A presente comunicação foi inspirada nos resultados parciais da pesquisa de pós-doutorado que desenvolvo no Instituto de Estudos Brasileiros da USP desde fevereiro de 2011, para cuja realização conto com a subvenção da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo/FAPESP.² Intitulada “Júlia Lopes de Almeida em cena: um estudo sobre sua produção artística inédita”, a pesquisa se inscreve em uma espécie de “área fronteira” entre a Sociologia, a História e a Literatura³, e apresenta como fonte analítica privilegiada um conjunto formado por pouco mais de uma dezena de peças inéditas de autoria de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), todas elas disponíveis, sob a forma de manuscritos autógrafos e/ou datiloscritos, em seu acervo particular, mantido, até fins de 2010, por seu neto, Claudio Lopes de Almeida, repertório a partir do qual extraímos as diretrizes interpretativas para uma análise histórico-sociológica⁴ dedicada à identificação, à luz das imbricações entre arte e gênero/sexo, das contribuições da escritora carioca para a dramaturgia brasileira do entresséculos (XIX-XX).⁵

O interesse pela trajetória artística e social de Júlia Lopes foi despertado em 2005, momento em que iniciava minha pesquisa de doutoramento no Departamento de Sociologia da USP, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda. Intitulada “Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras

¹ Comunicação apresentada na mesa “Brazilian Female Writers”, do XI International Congress of the Brazilian Studies Association, University of Illinois, Campus Urbana-Champaign, set. 2012.

² A pesquisa conta com a supervisão do Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes e co-supervisão da Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni.

³ Como avalia José de Souza Martins, “foi na interdisciplinaridade que a sociologia historicamente definiu temas e problemas de investigação, e foi nela que se enriqueceu teoricamente” (2012, p. 185). A propósito dos diálogos e também das nuances entre Sociologia e História cf. ELIAS, 2001, p. 27ss e BOURDIEU e CHARTIER, 2011. Sobre as permeáveis fronteiras entre as Ciências Sociais e a Literatura cf. LEPENIES, 1996.

⁴ Nas palavras de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano “una perspectiva sociológica no puede afirmarse sin afirmar al mismo tiempo la perspectiva histórica” (2001, p. 11).

⁵ Cabe mencionar que, no final de 2010, Claudio Lopes de Almeida doou grande parte do acervo de Júlia Lopes à Academia Brasileira de Letras. A documentação, atualmente sob os cuidados de Paulino Cardoso, arquivologista da agremiação, passará a integrar o acervo de seu Centro de Memória. No entanto, dispomos da versão digitalizada de inúmeros manuscritos que compõem o acervo, providenciada e gentilmente cedida por Claudio Lopes Almeida.

(1897-2003), a pesquisa apresentava como *leitmotiv* a reconstrução dos bastidores das presenças e, especialmente, ausências femininas na agremiação em questão.

O ano de 2007, por sua vez, marcou meu primeiro contato com o acervo de Júlia Lopes de Almeida. Nesta ocasião, as “escavações documentais” realizadas viabilizaram uma análise sobre as circunstâncias de seu “não ingresso” na ABL (tratava-se do primeiro “vazio institucional” feminino), “episódio-chave” à luz do qual foi possível constatar seu “relativo destaque” no incipiente campo literário brasileiro, i.e., tanto o considerável prestígio por ela amealhado, quanto seu pertencimento, por assim dizer, “marginal” a este espaço caracterizado por disputas simbólicas as mais subterrâneas (BOURDIEU, 1996). Mais propriamente, à cogitação do nome de Júlia Lopes de Almeida para figurar entre os membros fundadores da nascente agremiação, proposta por Lúcio de Mendonça em artigo publicado no *Estado de S. Paulo*, datado de 3 de dezembro de 1896, seguiu-se o ingresso de seu cônjuge, Filinto de Almeida, que passou a ser considerado por alguns como o “acadêmico consorte”.

Fato é que pouco se conhece dos bastidores desta “valsa das cadeiras” envolvendo o casal Júlia e Filinto de Almeida, até porque a escritora jamais tornou público seu posicionamento acerca do ocorrido. Muito embora não seja possível afirmar categoricamente que a presença do jornalista tenha adquirido os contornos de uma “gentileza compensatória”, os bastidores da ausência de Júlia Lopes da principal instância de consagração literária do período põem em tela, a um só tempo, as lacunas e *parti pris* subjacentes ao cânon literário e os óbices que, arbitrariamente, se impunham às mulheres que buscavam “fazer da pena um ofício”: a elas, que carregavam toda sorte de estigmas atrelados ao sexo/gênero, as portas dos fundos das instâncias de consagração estavam, na melhor das hipóteses, entreabertas.⁶

Por outro lado, a ausência de Júlia Lopes de Almeida do Silogeu brasileiro em nada arrefeceu ou intimidou seu ímpeto literário – tal como atesta a forma regular com que continuou a produzir e a publicar seus escritos –, bem como a notabilidade que obteve como romancista (BROCA, 1979; MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 260; MOREIRA, 2003; SOIHET, 2004; ELEUTÉRIO, 2005; WASSERMAN, 2007). A esse respeito, as “garimpagens” realizadas na coleção documental legada pela

⁶ No caso específico de Júlia Lopes de Almeida, por mais que tenha obtido reconhecimento e notabilidade entre seus pares, sua posição no campo literário brasileiro jamais correspondeu àquela ocupada pelos escritores canônicos.

escritora revelaram-nos, a um só tempo, sua verve artística e versatilidade estilística, expressas por meio de seu apreço pela arte, “em todas as suas organizações sensíveis” (ALMEIDA, 1914), haja vista suas investidas, ao longo de seu percurso artístico, como poeta⁷, ensaísta e até mesmo como teatróloga.

E tais consultas mostraram-se ainda mais profícuas e instigantes após a constatação, já em seu acervo digitalizado, de que porção considerável dos manuscritos ali contidos permaneciam inéditos e inexplorados, a exemplo das peças teatrais convertidas em nosso objeto privilegiado de estudo. Se, por um lado, esta descoberta confirmou “materialmente” o que já se presumia, a saber, o quanto a produção artística de Júlia Lopes havia sido negligenciada pelos estudiosos e críticos da literatura (SADLER, 1993; DE LUCA, 1999, p. 271), por outro, lançou as bases a partir das quais novas hipóteses sobre seu legado poderiam ser formuladas, especialmente no concernente aos repiques de suas impressões e experimentações sociais em seus escritos, na medida em que, como testemunha atenta e contumaz, fez-se intérprete da efervescente “*belle époque tropical*”.

Embora apenas recentemente o acervo de Júlia Lopes tenha se convertido em acicate às pesquisas sobre sua atuação literária e percurso artístico (referimo-nos especificamente à década de 2000), é possível considerar o final da década de 1980 como um importante ponto de inflexão a partir do qual o interesse pela obra da escritora começou a se fazer notar (cf. PAIXÃO, 1987), vindo a adquirir maior expressividade nas décadas seguintes, a ponto de inspirar análises que, gradualmente, têm concorrido para a reavaliação de sua relevância para o campo artístico brasileiro, seja a partir de abordagens interessadas em reconstruir sua experiência artística e social (cf. DE LUCA, 1999), em iluminar as aproximações entre “forma literária” e “contexto social” (cf. SADLER, 1992; XAVIER, 1992; MOREIRA, 2003; SHARPE, 2004; SALOMONI, 2007), ou então, por meio daquelas análises voltadas para a identificação não somente dos trunfos sociais que, ladeados pelos predicados individuais, contribuíram para que conquistasse projeção e prestígio literários, como também de seus “contrapesos”, i.e., daquele conjunto de constrições e injunções sociais que, por assim dizer, ofuscaram o brilho dos louros obtidos, ou, em outros termos, daqueles elementos – a exemplo das assimetrias de gênero (*gender*) – que lhe

⁷ Júlia Lopes estreou formalmente no universo literário em 1881, ano da publicação, na *Gazeta de Campinas*, de sua primeira crônica, intitulada “Gemma Cunibert”. Porém seu interesse em “fazer da pena o seu ofício” aflorou precocemente, e o gênero ao qual se dedicava, quando moça, era a poesia. (Cf. DE LUCA, 1999; SALOMONI, 2005, p.24).

facultaram ocupar uma posição de “relativo destaque” neste espaço de acirradas lutas e disputas simbólicas (cf. ELEUTÉRIO, 2005, p. 73-92; SIMIONI, 2008, p. 69-73; FANINI, 2009b).

Na esteira destas considerações, minha pesquisa tem buscado contribuir não apenas para o redimensionamento do legado artístico de Júlia Lopes – que não pode vir apartado de uma reflexão acerca da importância que a escritora atribuía a sua carreira literária –, mas para aqueles estudos dedicados ao cultivo de uma memória das artes dramáticas que vicejaram ao longo da “*belle époque* tropical”, da qual as teatrólogas foram, quando não obnubiladas, expressamente sub-representadas. Nas palavras de Zahidé Muzart, dentre os “gêneros escolhidos pelas mulheres, são as teatrólogas e as romancistas as mais esquecidas” (1995, p. 91).⁸

Esta empreitada é devedora, sobretudo, de estudos como os desenvolvidos por Maria Cristina de Souza (1990), Elza Vincenzo (1992), Valéria Souto-Maior (1996, 2001, 2008) e Heloisa Pontes (2010), na medida em que não apenas elegeram o teatro como palco privilegiado de formulações e interpretações, mas porque o fizeram à luz das “encenações” do gênero. Trata-se, *grosso modo*, de encontrar, na experiência social e na voz dramaturgicada de Júlia Lopes de Almeida, os ecos produzidos pelas relações entre arte e gênero/sexo, em suas diferentes intensidades e entonações.

As artes dramáticas, na passagem do XIX para o XX – a exemplo da ciência, das artes plásticas e da música –, quando pensadas do ponto de vista da produção autoral, e não da representação/atuação cênica, exibem-se como um campo desguarnecido de “assinaturas femininas”, “aridez” esta que adquire tonalidades ainda mais expressivas quando contraposta, seja às décadas subsequentes, momento em que o nome de algumas atrizes “roubam a cena”, a exemplo de, apenas para citar o caso brasileiro, Cacilda Becker, Maria Della Costa, Nydia Licia, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro e Cleyde Yáconis (PONTES, 2010)⁹, seja ao número crescente de estudos, de viés “arqueológico”, concentrados em descortinar as contribuições das romancistas, cronistas e poetisas para o campo literário (cf. SOUTO-MAIOR, 2001,

⁸ A partir de uma perspectiva menos pontual, i.e., não circunscrita ao gênero (*gender*), Charle avalia que os dramaturgos “são bem estudados por um ramo específico da história literária, a história do teatro, que, no entanto, geralmente aborda apenas aqueles que entraram para o panteão da posteridade” (2012, p. 96).

⁹ Nas palavras de Souto-Maior, “os poucos estudos dedicados às artistas atuantes na esfera produtiva do nosso teatro, as dramaturgas, em geral limitam-se a focalizar autoras da atualidade” (2001, p. 22).

p. 20), “modalidades socialmente mais adequadas de expressão intelectual para as mulheres na época” (PONTES, 2010, p. 118).

À guisa de ilustração, cabe assinalar que Valéria Souto-Maior, após inúmeras visitas a bibliotecas e arquivos públicos e particulares, publica, em 1996, o *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*, empreendimento este que trouxe à lume a expressiva cifra de cinquenta e quatro nomes de dramaturgas, das quais trinta e oito atuaram ao longo do oitocentos. Orientando-se por este mapeamento preliminar, Souto-Maior não somente constata que “a dramaturgia escrita por mulheres brasileiras no passado é um campo ainda praticamente inexplorado” (2001, p. 20), como dedica seus estudos subsequentes, intitulados *O Florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX* (2001) e *Maria Ribeiro: teatro quase completo* (2008), às contribuições de duas escritoras que, ao lado de Júlia Lopes de Almeida, testemunharam algumas de suas peças teatrais ganharem os palcos – cujas encenações receberam críticas favoráveis de escritores notáveis do oitocentos –, mas não desfrutaram de “sobrevida literária”, por assim dizer, como dramaturgas.¹⁰

Em que pese o fato de a dramaturgia não haver se destacado como “o território literário de eleição”¹¹ de Júlia Lopes de Almeida, ou ao menos como aquele que a consagrou, há bons motivos que nos conduzem a indagar a respeito do “lugar” por ela ocupado em sua trajetória literária, a começar pelo sugestivo fato de que, muito antes da premiação obtida com “A Herança”, a estreia formal de Júlia Lopes de Almeida no mundo literário, em 1881, já a vinculava às artes dramáticas, como mostraremos a seguir. Além disso, sua lavra dramaturgic é composta não somente por peças publicadas e encenadas, mas por um repertório expressivo, como mencionado, ultrapassa uma dezena de textos inéditos, três dos quais estariam prestes a adquirir a forma de livro, tal como anuncia a própria escritora, na edição francesa do romance *Memórias de Marta*.¹²

¹⁰ Souto-Maior também alude à dramaturga Ana Aurora do Amaral Lisboa (1869-1951), que, assim como Maria Ribeiro, Josefina Álvares de Azevedo e Júlia Lopes de Almeida, lançou mão da “linguagem cênica para divulgar e debater suas ideias e reivindicações sobre a realidade social e, particularmente, sobre a condição das próprias mulheres” (2001, p. 25).

¹¹ Valho-me, aqui, da expressão utilizada por Décio de Almeida Prado (2003, p. 10), para definir o talento dramaturgic de Jorge Andrade.

¹² Muito embora sem datação precisa, Rosane Salomoni estima que a edição do romance em questão tenha sido publicada entre 1925 e 1932, pela editora Truchy-Leroy (SALOMONI, 2005, p. 59). As peças indicadas são “A Senhora Marquesa”, “Vai Raiar o Sol” e “O Dinheiro dos Outros”.

Escritora por profissão, Júlia Valentina da Silveira Lopes nasceu no Rio de Janeiro, em 24 de setembro de 1862, em um casarão na rua do Lavradio, onde se localizava o Colégio de Humanidades, então de propriedade de seu pai.¹³ Filha de lisboetas, passou quase toda a sua infância no Rio de Janeiro. Aos sete anos, sua família fixa moradia em Campinas, e lá a escritora permanece até os 23 anos (DE LUCA, 1999).

Almeida cresceu em um ambiente literário dos mais estimulantes, cujas influências se fizeram sentir em sua escolha profissional. Mais especificamente, seu interesse pelo mundo das letras, precocemente a florado, muito se deveu ao contato que estabeleceu, por sugestão de seu pai, Valentim Lopes Vieira, com obras da literatura clássica portuguesa (Garrett, Herculano, Camilo Castelo Branco, Júlio Diniz) (Cf. DE LUCA, 1999, p. 282-283). Foi também por intermédio do pai que ingressou formalmente no campo literário brasileiro. Mais especificamente, e quando ainda contava 19 anos de idade, a futura escritora assiste, ao lado de Valentim Vieira, à récita da jovem atriz italiana Gemma Cuniberti, no Teatro Municipal de Campinas.¹⁴ Atento ao entusiasmo da filha, Valentim a convence a elaborar, em seu lugar, uma crônica contendo suas impressões sobre o espetáculo. Surpreendida com a inesperada “encomenda”, a jovem aceita a proposta, cumpre o combinado e tem seu texto, batizado de “Gemma Cuniberti”, publicado em 07 de dezembro de 1881, pela *Gazeta de Campinas*.

Além de testemunhar sua estreia como crítica de teatro, é na cidade do interior paulista que Júlia Lopes de Almeida concebe, em 1883 (portanto, dois anos após a publicação da crônica “Gemma Cuniberti”), a peça teatral “O Caminho do Bem”, ainda inédita e, ao que tudo indica, fruto da primeira investida de Almeida como dramaturga.

Ainda que consagrada como romancista, a ponto de vir a ser considerada por críticos do período uma das mais expoentes prosadoras da “*belle époque* tropical (BROCA, 1979; MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 260; MOREIRA, 2003; ELEUTÉRIO, 2005), o ingresso de Almeida no mundo literário dá mostras, a um só tempo, da precoce ligação que estabeleceu com o teatro e de seu interesse por esta

¹³ Júlia Lopes viveu até os 72 anos. Sua morte, em 1934, foi decorrente de uma infecção contraída durante uma viagem à África, em visita a uma das filhas, Lúcia Lopes de Almeida de Noronha. (Cf. ELEUTÉRIO, 2005, p. 93 e MOREIRA, 2003, p. 97).

¹⁴ De acordo com Fernanda Lopes de Almeida, neta da escritora, “a casa em que moravam, em Campinas, possuía uma porta de comunicação para o principal teatro da cidade. Todas as companhias que se apresentavam na Corte, passavam por Campinas também”.

arte que, ao longo de sua trajetória, iria transcender, e muito, a mera fruição desinteressada. Para além de expectadora assídua, e do fato de a crítica teatral haver se revelado um inegável passaporte de ingresso ao campo literário, Júlia Lopes mostrou-se especialmente inclinada a atuar como dramaturga, tendo suas incursões nos legado um repertório significativo, composto por 16 peças, 4 delas publicadas, e as demais ainda inéditas e, diga-se de passagem, inexploradas.

Afora a já citada “A Herança”, Júlia Lopes de Almeida publicou as seguintes peças: “Quem não Perdoa”, peça em 3 Atos, encenada em 1º de outubro de 1912 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pela Companhia Dramática Nacional subvencionada, “Doidos de Amor”, peça em 1 Ato, e “Nos Jardins de Saul”, episódio bíblico também em 1 Ato. As três últimas peças (“Quem não perdoa”, “Doidos de Amor” e “Nos Jardins de Saul”) foram enfeixadas no volume *Teatro* (1917), publicado pela Tipografia Renascença Portuguesa.

Em se tratando do repertório dramaturgicamente inédito, localizamos no acervo de Júlia Lopes de Almeida, além de “O Caminho do Bem”, as peças “A Última Entrevista”, “A Senhora Marquesa”, “Ela/Vai Raiar”, “As Duas Irmãs”, “Laura”, “O Dinheiro dos Outros”, “As Ortigas”, “Os Humildes”, “O Broche”, “O Funil do Diabo” e “Aquela Noite”.

A flagrante desproporção entre as peças publicadas, encenadas e aquelas mantidas distantes das casas editoriais e dos palcos nos fornece uma sugestiva amostra do quão densa era a “manta de desconhecimento” depositada sobre a produção autoral feminina do período, dando a ver que “as autoras teatrais ainda continuam marginalizadas, invisíveis em sua grande parcela, necessitando que as descubramos e que as coloquemos em cena novamente – um trabalho de escavações e recuperação de autoras e obras, mais precisamente, de dramaturgas e seus textos” (RODRIGUES, 2006, p. 30).

Diante disto, e atentos às ponderações de Gilda de Mello e Souza, para quem, no Brasil, “o levantamento da realidade tem sido feito mais pela arte que pelas ciências do homem” (2008, p. 131), tendo o teatro se antecipado, no Sul, aos estudos sociais, “encarregando-se da tarefa realizada no Norte pelo romance” (*Idem, Ibidem*, p. 131), trataremos, agora, das peças “O Caminho do Bem” e “A Última Entrevista”, com vistas a capturar em seus entrecos aquela “centelha que permite num texto prever o bom espetáculo” (SOUZA, 2008, p. 141).

O enredo de “O Caminho do Bem” tem sua dinâmica extraída dos afazeres deveras comezinhos de uma família abonada, flagrados, sobretudo, a partir do relacionamento entre mãe e filha. Apesar de retratar um único dia de convívio familiar, que coincide com o aniversário de nove anos de Laura, a protagonista, a peça é saturada de referências à educação feminina, ao *ethos* burguês oitocentista e à escravidão, índices estes a fornecer uma “pintura” do *modus vivendi* da sociedade brasileira *fin-de-siècle*. O fio condutor a articular o entrecho é o processo de aprendizagem a que Laura é submetida: por meio da figura de um preceptor, a jovem recebe uma educação esmerada, sopesada pelos valores morais e éticos que lhe são sutilmente transmitidos por sua mãe, Clotilde, personagem imbuída, assim como Gama, de certa “missão civilizatória”, a ilustrar, exemplarmente, aqueles discursos, então em voga, de teor positivista, segundo os quais à mulher caberia a “dignificação da família, da nação e do mundo” (BERNARDES, 1989, p.23; OFFEN, 2011, p. 60; SIMIONI, 2008). Tais ensinamentos, ao final da trama, são uma das peças-chave ou, mais propriamente, um dos polos a fomentar um jogo marcado pela “encenação dos contrastes”, de modo tal que à “herança da escravidão”, que o “ingênuo” Gustavo¹⁵, filho de escravos, personifica, antepõe-se a educação, esta sim, apresentada como a única via possível de condução “das almas açoitadas” ao “caminho do bem”.

A peça é, *grosso modo*, a dramatização “de uma certa modernidade que, transportada para os trópicos”, acomodava-se sobre o pano de fundo cerzido pela escravidão (SCHWARCZ, 2005, p. 15), e seu desfecho tematiza não somente o verniz farisaico de uma sociedade que assiste, da sala-de-estar, ao desmantelamento da ordem senhorial e escravista, como faz coro à afirmação de Fernandes, para quem “o padrão brasileiro de relação racial foi construído para uma sociedade escravista, ou seja, para manter o ‘negro’ sob a sujeição do ‘branco’” (1972, p.40).

Por sua vez, a peça “A Última Entrevista” apresenta um enredo centrado, exclusivamente, no diálogo travado, madrugada afora, entre as personagens Raimundo e Carolina. Ela, que atua como costureira – profissão amplamente exercida por aquelas mulheres que buscavam mitigar as urgências materiais decorrentes de uma origem social humilde –, ainda vive com seus pais e anseia se casar. Ele, cuja

¹⁵ Ao apresentar Gustavo como “ingênuo”, Júlia Lopes parece estar interessada justamente na dupla acepção do vocábulo: como sinônimo de inocência (um contraponto à “maturidade” de Laura) e, o que é mais importante considerar, como uma referência à “estirpe” à qual a criança pertence. Isso porque tal termo, em seu sentido menos corrente, mas aqui não menos relevante, é uma espécie de “localizador social”, a definir/nomear os descendentes diretos de escravos (mais propriamente, os escravos recém-libertos).

profissão não nos é revelada, apresenta-se, aos olhos de Carolina, como seu futuro cônjuge. Contudo, no decorrer da trama, todos os indícios reveladores da não-reciprocidade de “expectativas” entre ambos são descortinados. Mais especificamente, as boas intenções esboçadas por Carolina vão sendo gradativamente arrostadas pelo descomprometimento esboçado por aquele que supunha ser seu pretendente. O trecho contempla fartas referências capazes de oferecer uma pintura fidedigna acerca das assimetrias entre os gêneros, mais propriamente, daquelas que desaguavam em estereótipos e essencializações as mais arbitrárias, marcadamente características da sociedade brasileira do entresséculos.

Em linhas gerais, “A Última Entrevista” explora certos ângulos das tensões, constrangimentos e conflitos que mantinham distanciados não somente os gêneros, mas as classes sociais. Aqui, as dimensões simbólicas deste “caleidoscópio” se fizeram contundentes e expressivas. Não é de se estranhar que nem mesmo a beleza de Carolina tenha conseguido ombrear com o desprestígio atrelado ao seu ofício: para além de fonte de arrefecimento de seu capital social, ser costureira como que lhe distorcia os traços físicos, chegando mesmo a acarretar a sua despersonalização, algo assemelhado a uma “desfiguração simbólica”. E, se a “invisibilidade social” (reforçada por seu status de “*vieille fille*”) já se apresentava como a triste sina da personagem, o fardo que lhe competiria carregar, ao ver sua reputação conspurcada¹⁶, mostrou-se demasiado, a ponto de a sua “inexistência de fato” ser a única forma de se libertar deste inaudito “grilhão”.

Referências bibliográficas

BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro – século XIX*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

¹⁶ A personagem Carolina, movida que estava pelo desejo de alterar seu “estado civil”, decide dar à “sorte” uma ajuda, e oferece a Raimundo a chave de sua residência, para que este pudesse visitá-la, às escondidas, enquanto seus pais dormissem. Contudo, a personagem não demora a perceber que o “pretendente” é, na verdade, um embusteiro: Raimundo revela ser noivo de Carmelita, moça “mais rica, bonita e recatada” do que a protagonista. A propósito, as personagens Carolina e Carmelita (esta, apenas evocada por Raimundo) parecem encarnar, exemplarmente, tal como pares antinômicos, aqueles estereótipos segundo os quais às mulheres estariam resguardadas as posições ora de “adorno doméstico, cuja única função socialmente relevante era a de gerir o lar e educar os filhos”, ora de mão-de-obra menos valorizada, quando estas se encontravam no polo economicamente dominado (SIMIONI, 2008).

- _____ e CHARTIER. *O sociólogo e o historiador/Pierre Bourdieu, Roger Chartier*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira, com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica Editorial, 2011.
- BROCA, Brito. A mulher na literatura brasileira. In: _____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis/INL/MEC, 1979. (v.1 das *Obras reunidas*).
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução de Hildegard Feist e coordenação de Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DE LUCA, Leonora. O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). In: *Cadernos Pagu* (12), 1999, pp. 275-299.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos*. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 2005.
- ELIAS, Norbert. *Sociedade de corte*. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Prefácio de Roger Chartier; tradução do prefácio: André Telles. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FANINI, Michele Asmar. *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009a.
- _____. “Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras”. *Estudos de Sociologia*. V. 14, n. 27, 2009b.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1972.
- LEPENIES, Wolf. *As três culturas*. Tradução de Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 1996.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. História da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- MOREIRA, Nadilza. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.
- MUZART, Zahidé L. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, 3, 1995, pp. 85-94.
- OFFEN, Karen. “Gênero: uma invenção americana?”. Tradução de Lericé Garzoni e revisão técnica da tradução de Charles Monteiro. *ArtCultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, vol. 13, n. 23, 2011.
- PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. Introdução. In: ALMEIDA, Júlia Lopes. *Correio da Roça: romance epistolar*. Rio de Janeiro: Presença Edições; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1987 (1913).
- PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole*. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2010.
- PRADO, Décio de Almeida. Prefácio de “A Moratória”. In: ANDRADE, Jorge. *A Moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 2003.
- SADLIER, Darlene. Modernidade e feminino em Eles e Elas de Júlia Lopes de Almeida. *Travessia: Cruz e Sousa, S.C.*, n. 26, p. 233-242, 1993.

- SALOMONI, Rosane Saint-Denis. Introdução. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Marta*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- SARLO, Beatriz e ALTAMIRANO, Carlos. *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Librería Edicial, 2001 (1983).
- SCHWARCZ, Lilia. Prefácio. In: FREHSE, Fraya. *O tempo das ruas na São Paulo de finais do século*. 1 ed. São Paulo: EDUSP, 2005.
- SHARPE, Peggy. Julia Lopes de Almeida. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Escritoras Brasileiras do Século XX*. V. 2. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004. p. 188-238.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.
- SOIHET, Rachel. Em avanços sutis, as rupturas. In: Rial, Carmen S.M.; Toneli, Maria J.F. (Org.). *Genealogias do silêncio: feminismo e gênero*. Florianópolis: Ed. Mulheres. p.159-169. 2004.
- SOUTO-MAIOR, Valéria. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.
- _____. *O florete e a máscara*. Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.
- _____. *Maria Ribeiro: teatro quase completo*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura: o teatro feminino no Brasil*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992.
- WASSERMAN, Renata R. Mautner. Júlia Lopes de Almeida: incomplete compliance. In: _____. *Central at the margin: five Brazilian writers*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007.
- XAVIER, Elódia. “Júlia Lopes de Almeida: o discurso do outro”. *Travessia: Mulheres século XIX*, n. 23, p. 178-184, 1992.

Fontes documentais

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. O Caminho do Bem. Manuscrito autógrafo inédito. Campinas, 1883.
- _____. A Última Entrevista. Manuscrito autógrafo inédito. [s.d.].
- _____. *Livro das Noivas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1914 (1896).