

**AS ENCENAÇÕES DO GÊNERO: CONSIDERAÇÕES
SOBRE A PEÇA INÉDITA A ÚLTIMA ENTREVISTA,
DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA¹**

The staging of gender: considerations about the unpublished
play *A Última Entrevista*, written by Júlia Lopes de Almeida

Michele Asmar Fanini²

RESUMO: O artigo tem o propósito de iluminar as contribuições de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), escritora cujo nome chegou a ser cogitado para figurar na lista de membros fundadores da Academia Brasileira de Letras, para a dramaturgia brasileira, empreitada esta cuja justificativa reside no fato de que, além de haver publicado os volumes *A Herança* (1909) e *Teatro* (1917), a escritora deixou algo próximo de uma dezena de peças teatrais, repertório este até então inédito e inexplorado. Considerando-se, pois, a magnitude do legado em questão, buscaremos restringir a análise à peça *A Última Entrevista*, a partir da qual tencionamos destacar, à luz das imbricações entre arte e gênero/sexo, “as marcas sociais que [a] permeiam” (ZULAR, 2007, p. 7) ou, mais propriamente, as transfigurações de seu conteúdo social em forma teatral (PONTES, 2008).

PALAVRAS-CHAVE: Júlia Lopes de Almeida; manuscritos inéditos; Literatura Brasileira; artes dramáticas; gênero.

ABSTRACT: This article aims to enlighten the contributions of the writer Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) to the Brazilian Dramaturgy. Júlia Lopes de Almeida is one of the rare female novelists whose name had been considered amongst the founders of the Brazilian Academy of Letters and has legated to us a dozen plays which, except for *A Herança* (1909) and *Teatro* (1917), have not yet been edited or studied. Considering, thus, the scope of this mentioned legacy, we have decided to circumscribe the present analysis to the play *A Última Entrevista*, from which we intend to underline, on the basis of the imbrications between art and gender/sex, “the social marks that permeate it” (ZALUR, 2007, p.37) or, more accurately, the transfigurations of the social content in theatric form (PONTES, 2008).

KEYWORDS: Júlia Lopes de Almeida; unpublished manuscripts; Brazilian Literature; dramatic arts; gender.

¹ Este artigo é resultado parcial da pesquisa de pós-doutorado que desenvolvo junto ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, para a qual conto com a supervisão dos Profs. Drs. Marcos Antonio de Moraes e Ana Paula Cavalcanti e com o apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), sob a forma de uma bolsa de estudos.

² Pós-doutoranda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Bolsista-pesquisadora da FAPESP.

INTRODUÇÃO

Escritora contumaz, tendo obtido grande projeção literária como prosadora³ (BROCA, 1979; MIGUEL-PEREIRA, 1988, p.260; MOREIRA, 2003; ELEUTÉRIO, 2005), Júlia Lopes de Almeida ainda não recebeu a devida atenção dos pesquisadores e críticos literários. E tal afirmação adquire maior expressividade quando pensada a partir de um ângulo revelador de sua versatilidade estilística: para além do gênero literário que a projetou, — a prosa, — as Artes Dramáticas revelaram-se outra grande fonte de interesse da escritora.

Para se ter uma ideia, afora os volumes que chegou a publicar, quais sejam, *A Herança* (1909) e *Teatro* (1917), Júlia Lopes produziu por volta de uma dezena de peças teatrais que, nunca editadas, seguem intocadas, sob a forma de documentos autógrafos e datiloscritos, todos eles disponíveis em seu acervo particular, mantido por seu neto, Claudio Lopes de Almeida.⁴

Com vistas a contribuir para aqueles trabalhos dedicados ao “resgate da dramaturgia brasileira de autoria feminina” (SOUTO-MAIOR, 1996, p.15), dedicaremos o presente artigo à análise da peça inédita *A Última Entrevista*, selecionada em função do andamento do trabalho de transcrição a que o *corpus* documental acima mencionado fora submetido, a partir da qual tencionamos destacar, à luz das imbricações entre arte e gênero/sexo, “as marcas sociais que [a] permeiam” (ZULAR, 2007, p.37) ou, mais propriamente, as transfigurações de seu conteúdo social em forma teatral (PONTES, 2008).

³ À exceção de *A Falência* (1901), *A isca* (1922) e *Pássaro tonto* (1934), Júlia Lopes publicou seus romances, primeiramente, sob a forma de folhetim, procedimento bastante comum no período. São eles: *Memórias de Marta* (1889); *A família Medeiros* (1892); *A Viúva Simões* (1897); *A intrusa* (1908); *Cruel amor* (1911); *Correio da roça* (1913); *A casa verde* (1932). Como contista, publicou *Contos infantis* (1886), escrito em parceria com sua irmã, Adelina Lopes Vieira; *Traços e iluminuras* (1887); *Ânsia eterna* (1903); *Histórias da nossa terra* (1907) e *Era uma vez* (1917). Além disso, as artes dramáticas também receberam a contribuição de Júlia Lopes: *A herança* (1908) e *Teatro*, volume composto por quatro peças (“Quem não perdoa”, “Doidos de amor” e “Nos jardins de Saul”). Por sua vez, grande parte das crônicas que publicou nos jornais da época foram condensadas nos volumes *Livro das noivas* (1896); *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Eles e Elas* (1910). Júlia Lopes também publicou *A árvore* (1916), coletânea de contos e poemas, em parceria com seu filho Afonso Lopes de Almeida; *Jornadas no meu país* (1920), registros sobre a viagem que fez ao sul do Brasil (o livro traz ilustrações de seu filho caçula, Albano Lopes de Almeida); e *Jardim florido, jardinagem* (1922), além de ensaios, conferências e traduções.

⁴ Recentemente, Claudio Lopes de Almeida doou grande parte do acervo à Academia Brasileira de Letras.

Sem referência precisa à data em que fora escrita, a peça *A Última Entrevista* (vide figura 1) centra-se, 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 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 pela personagem vão sendo gradativamente mitigadas pelo descomprometimento esboçado por aquele que supunha ser seu pretendente.

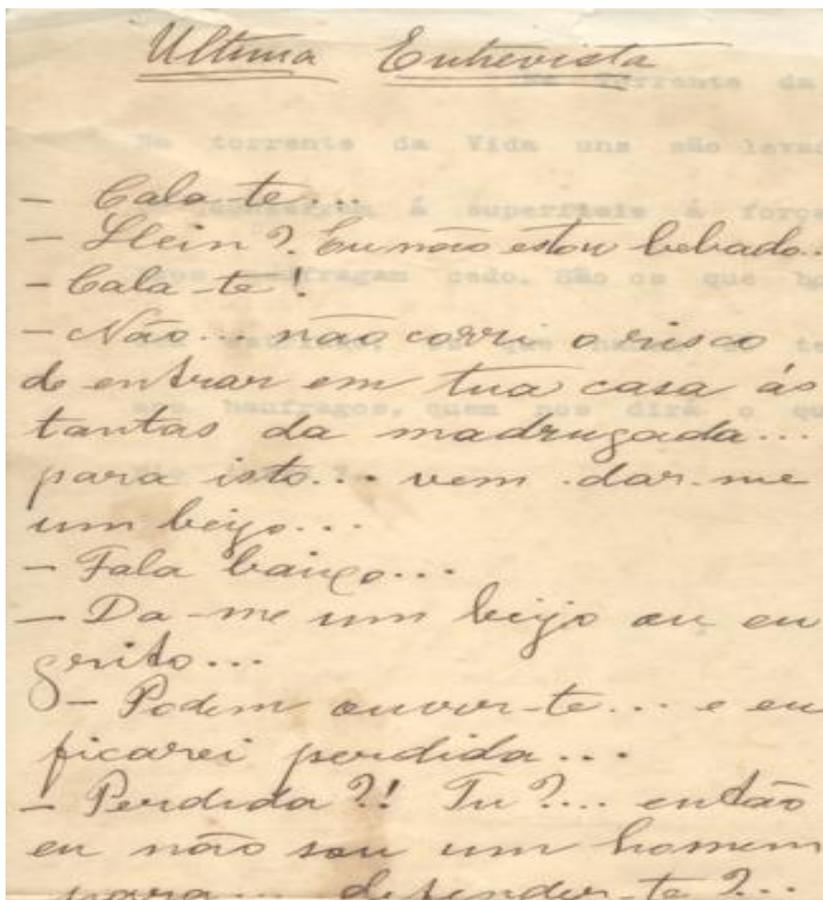
A peça, cujo enredo contempla fartas referências capazes de oferecer uma pintura fidedigna acerca das assimetrias entre os gêneros, mais propriamente, daquelas que desaguavam em estereótipos e essencializações as mais arbitrárias, marcadamente características da sociedade oitocentista, traz como título a antecipação de seu desfecho: o rompimento de uma relação amorosa, que mal chegara a se formalizar. A última entrevista é, na verdade, a primeira visita de Raimundo à casa de Carolina.

A descrição do quarto de Carolina, cenário, por excelência, da trama, é o ponto de partida da peça. E tais linhas inaugurais, para além de descortinarem aquele repertório de artefatos que garante o cômodo, contemplam referências à ocupação profissional da personagem, informações que nos permitem identificar, a um só tempo, sua situação social e “identidade” de gênero:⁵

Modesto quarto de toailete de Carolina, contíguo ao de dormir. Noite alta. Carolina espera Raimundo para uma entrevista de amor, temendo a todo o instante que os pais dela despertem e a surpreendam. É uma costureira bonita e imaginosa. Sobre uma cadeira estão ainda o seu chapéu, a echarpe e a bolsinha de mão com que viera do atelier, onde trabalha aos dias. Está

⁵ De acordo com Carvalho (2011, p.447), “entendido como um lugar de práticas corporais envolvendo, desde a infância, o uso cotidiano de objetos, o espaço doméstico torna-se um lugar extremamente importante para a constituição das identidades sociais e de gênero”.

ansiosa; vê-se ao espelho; faz-se bonita... Enfim, ouve passos, corre à porta pé ante pé, até ver entrar Raimundo. Ele vem bebendo. Ela nada percebe, no alvoroço do primeiro instante.



Última Entrevista

- Cala-te...
- Hein? Eu não estou bebido...
- Cala-te!
- Não... não corri o risco de entrar em tua casa às tantas da madrugada... para isto... vem dar-me um beijo...
- Fala baixo...
- Da-me um beijo ou eu grito...
- Podem ouvir-te... e eu ficarei perdida...
- Perdida?! Tu?... então eu não sou um homem para... defender-te?..

Figura 1. Fólio autógrafo original da peça *A Última Entrevista* [s.d.]. Fonte: Acervo Júlia Lopes de Almeida, sob a guarda de Cláudio Lopes de Almeida.

A ênfase em certos itens do vestuário de Carolina, a saber, um chapéu, uma echarpe e uma bolsinha de mão, esquecidos sobre uma cadeira, conduz nosso olhar para aqueles processos resultantes da prática social e por ela reatualizados, segundo os quais determinadas marcas de gênero

incrustam-se aos objetos, tornando-os “emblematicamente sexualizados” (CARVALHO, 2008, p.44). Marcadamente atrelados ao “universo feminino”, os apetrechos em questão, em especial a echarpe e a bolsinha de mão, remetem-nos, respaldados pelos estudos de Carvalho, àquele repertório inesgotável de objetos capazes de escamotear (sob suas cores, texturas e formas etc.) o esteio social que os forjaram enquanto “*gendered objects*” (KINCHIN, 1996).⁶

Neste mesmo espectro temático, Júlia Lopes também desvela o tipo de relação que a personagem mantém com os ditos “trabalhos de agulhas”. Longe de se apresentar como uma prática desinteressada, “amadora e não produtiva”, a integrar aquele conjunto de afazeres indicados ao preenchimento da rotina das senhoras afortunadas, o ato de coser exhibe-se, na peça, como o meio exclusivo de subsistência, como a fonte de renda de Carolina. Nestes termos, o enredo inscreve-se, por assim dizer, no “lado de lá” da tênue linha que separa hobby e ofício, e oferece-nos, tal como será possível constatar adiante, uma abordagem acerca dos estigmas carreados por aquelas mulheres que, sob pressões e urgências materiais as mais incontornáveis, recorriam à costura, transformando-a em “ganha-pão”. Referindo-se à relação entre “trabalho espiritual” e “manual”, Goblot atenta para a vetusta renitência da primazia “de la vie intellectuelle et morale sur la vie organique”:

Sans doute, nos codes n'admettent plus de personnes sans droits, sans, famille, achetées et vendues comme des choses; mais la division du travail social, à travers tant de révolutions, serait, dans ses lignes essentielles; restée la même, conservée par une tradition interrompue, puisque le travail manuel et le travail commandé n'ont pas cessé d'être considérés comme des signes d'infériorité de rang social. (GOBLOT, 1930, p.28)

Mais propriamente, o enredo repisa certas “prescrições” dirigidas à mulher, gestadas ao longo do século XIX e incluídas no ideário vitoriano, segundo as quais o “trabalho de agulhas”, apreendido como fonte feminina de disciplinamento mental e físico, era concebível e até mesmo encorajado na medida em que não transcendesse os limites do diletantismo enquanto, enfim,

⁶ Seguindo esta linha argumentativa, vale aqui acrescentar que Bourdieu se refere à “experiência dóxica”, categoria que toma de empréstimo do filósofo Husserl, para qualificar aquelas formas de apreensão do “mundo social e suas arbitrarias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e [que] adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação” (2002, p.16).

se mantivesse apartado do mercado (CARVALHO, 2008, p.77); quando convertido em “ofício”, passava a arrostar a “representação social que restringia [às mulheres] as atividades econômicas” (MALUF e MOTT, 2006, p.369-70). Como assinala Goblot,

il est fort honorable pour une dame de s'occuper *chez elle* de l'entretien de son linge, de faire elle-même ses chapeaux et ses robes. Mais si des dames réunies dans un salon occupent leurs doigts tout en causant ou en écoutant de la musique, ce ne peut être à raccommoder des chaussettes; c'est à faire quel que 'travail de dames', quelque inutile broderie, quelque tapisserie superflue, ou à coudre pour les pauvres. (1930, p.27)

Em vista do exposto, tal habilidade, quando reduzida/rebaixada à condição “detratora” de “ganha-pão”, via a sua “forma de produção” descolada “do ideário que a tradição feminina trazia”, que a apreendia como “prática criativa e não repetitiva” (CARVALHO, 2008, p.77).⁷ Pensando especificamente no caso do Brasil, Carvalho (2008, p.76) esclarece que

[...] o caráter amador e não produtivo do artesanato doméstico mantém-se não tanto pelo seu poder disciplinador, mas como forma de marcar a distância da dona de casa dos trabalhos braçais sujos, pesados e repetitivos, considerados como degradantes.

Aliás, tomando de empréstimo as considerações de Goblot a respeito de tal estigma, cabe sublinhar que

les métiers manuels en général, même si l'outil est aussi léger qu'une plume ou une aiguille, sont au-dessous de sa dignité dès qu'ils sont la main qui exécute, non l'esprit qui conçoit et la volonté qui commande. (1930, p.24)

Assim, ao mencionar o tipo de trabalho exercido por Carolina, Júlia Lopes alude à naturalizada associação entre “gênero” e “profissão”, ou,

⁷ Contudo, mobilizando artimanhas que não colocassem em risco “a sua reputação de mulher-ornamento”, não era incomum que “muitas donas de casa em apuros financeiros” recorressem ao auxílio de intermediários para conseguirem, velada e cautelosamente, comercializar “sua produção caseira”, transformando-a, assim, em “fonte oculta de renda” (CARVALHO, 2008, p.77).

em uma perspectiva menos estrita, entre “gênero” e atividades tidas como “naturalmente femininas”, donde alfinetes, agulhas e tesouras corresponderiam a objetos intrínsecos a tal universo, “meras extensões do braço” das bordadeiras que os manipulavam, “expressão da natureza feminina, sobrepondo-se a todos os estilos e períodos históricos”. E este atrelamento inspirou apreensões as mais inusitadas, a exemplo daquela que identificava uma semelhança entre as rendas/bordados e o “delicado desenho da rede sanguínea que se deixa ver sob a pele alva das mãos de uma mulher” (CARVALHO, 2008, p.77). Esta comparação sugere que as mulheres brancas (possível alusão à dama e/ou senhora de elite, que adotava o bordado como passatempo) teriam uma “vocação orgânica” inequívoca para os trabalhos manuais domésticos, como se carregassem engastadas em seu próprio corpo as provas “físicas” deste “talento”, tal qual uma “força vital” (CARVALHO, 2008, p.78, cf. SIMIONI, 2008; 2010).

O ENREDO DESCORTINADO

Carolina, já no início da peça, mostra-se apreensiva, pois, no auge de seus 21 anos, ainda não havia se desvencilhado da pecha de “solteira”. A preocupação da personagem está em conformidade com as prescrições sociais dirigidas às mulheres, gestadas ao longo do Oitocentos, de acordo com as quais aquelas que não se casavam, ainda que prendadas e virtuosas, viam obliterada a possibilidade de prestígio social, pois, seu lugar na sociedade se definia, substancialmente, em função do laço matrimonial que deveriam constituir.⁸ De acordo com a própria Júlia Lopes, a mulher solteira carregava o estigma da mal-amada, da aridez, do insulamento, pois “faltaria-lhe o amor, faltaram-lhe as sagradas agonias da maternidade” (ALMEIDA, 1903, p.193). Escapavam, contudo, ao subjugo de tal “fortuna” as devotas, mas não apenas aquelas cujo fervor religioso as conduzia às carreiras monásticas, mas as que, com vistas à obtenção de alguma “graça”, elegiam o celibato como “moeda de troca”.

Este último caso, por exemplo, aparece retratado no conto “O

⁸ A crônica “O dia do casamento”, que integra o volume *Livro das Noivas* (1914), é um bom exemplo do quão decisivo se revelava o momento em que a mulher seria então desposada, já que ali se anunciavam as “delicadas missões” às quais dedicaria sua existência: “A felicidade humana deriva do que vive sob a nossa responsabilidade. É a nós, como mães, que a pátria suplica bons cidadãos; é de nós, quando esposas, que a sociedade exige o maior exemplo de dignidade e de moral. Com a educação superficialíssima que temos, não meditamos nisto, e levamos de contínuo a queixar-nos de que é nulo o papel que nos confiaram... Como poderíamos, todavia, encontrar outro mais amplo e mais sagrado?” (p.13).

Voto” (1903), de Júlia Lopes. No enredo, a personagem Ginoca, residente em Friburgo e noiva de seu primo, Maurício, que vivia na capital carioca e cursava Medicina, é, um certo dia, surpreendida com a “notícia de que o estudante estava à morte no Rio de Janeiro, com febre amarela”. Sentindo-se de “mãos atadas”, “já sem lágrimas, muito pálida”, a personagem resolve, então, fazer uma promessa:

Uma noite, enquanto o pai dormia, ela ajoelhou-se em frente ao quadro da Virgem e fez, com toda a fé de sua alma castíssima, uma promessa à Mãe de Deus. [...] No outro dia de manhã, receberam uma carta. Maurício estava salvo.

Ciente do restabelecimento de Maurício, Ginoca imediatamente desfaz o noivado. Sua decisão, inicialmente considerada um desvario por seu pai, que chega a tomar-lhe o pulso e a chamar um médico, é apenas respeitada após a revelação de que havia prometido “a Nossa Senhora que, se salvasse o Maurício da morte, ficaria solteira a vida toda...”. Aqui, o celibato se impõe como “força maior”, sacrifício extraordinário capaz de desviar a personagem de sua previsível “sina”.

No caso de *A Última Entrevista*, 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. A trama transcorre exatamente no dia em que a planejada “entrevista de amor” acontece. Por certo que sua atitude, diga-se de passagem, “ousada” para a época, tinha como fonte de encorajamento o fato de “o ostracismo social” anunciar-se como o destino reservado às “*vielle filles*”, deixando-as:

[...] sem outra opção que não a de viver com os pais ou irmãos e ajudar a realizar o trabalho enfadonho de cuidar da casa sem as recompensas ou o *status* que acompanhavam o casamento. (BESSE, 1999, p.53)⁹

Contudo, como contraparte deste gesto estava a pesada consciência da personagem, que não a permitia esquecer das injunções sociais que recaíam sobre as mulheres (aqui reveladas sob a forma de demonstrações de receio quanto à possibilidade de seus pais despertarem e virem a surpreendê-

⁹ Besse ainda ressalta que “até mesmo as poucas mulheres solteiras que trabalhavam, sendo bem-sucedidas na árdua batalha para ganhar a vida de modo decente, estavam sujeitas à vigilância e ao julgamento constantes sobre suas vidas pessoais” (1999, p. 53).

la).

Contrariando a previsibilidade dos *scripts* românticos e fantasiosos, a história de amor dissolve-se, já nas primeiras linhas, em um (des)encontro dos mais frustrantes para Carolina, que vê esfumarem-se todas as chances de vir a formalizar uma relação com Raimundo e, por conseguinte, contrair matrimônio. E o principal motivo recai sobre a postura displicente do visitante, que chega ao encontro após o horário combinado, altamente embriagado, cambaleante e sem medir as palavras (bem como o tom de sua voz):

Carolina: – Vem... meu amor! Como tardaste!.. (Vendo que ele entra sem cuidado) Não faças bulha, que me perdes! (Raimundo entra e vai descendo mal firme, enquanto ela se queda fechando a porta e pondo o ouvido à escuta para o interior. E ainda da porta, para Raimundo, baixo:) Só por muito amor, meu Raimundo, consinto em correr tamanho risco!

Raimundo: (Alto, com voz pastosa) Qual risco! Deixa lá a porta, Carolina, e vem dar-me um beijo!

[...]

Carolina: Eu não sabia que bebias... Pensei que fosses um homem sério.

Raimundo: Um homem sério? Para que diabos serve um homem sério? É raça extinta... Nem para sapateiro! O meu, rouba-me. Hei de levar-te lá, para dar-te uns sapatos novos. Andas miseravelmente mal calçada... Para pés de mulher, só cetim!

No trecho acima, fica evidente a contraposição entre a diligência revelada pela personagem e o flagrante desmazelo de seu par que, recorrendo à assimetria entre os gêneros, direciona a conversa para o calçado de Carolina, então convertido em fonte de objeções. O comportamento desrespeitoso de Raimundo acaba por ser encoberto pela condenação do desaparecimento da personagem, mais propriamente, por sua falta de “encantos” na apresentação visual ou, para falar como Souza, pela completa ausência daqueles “empecilhos vitais, usados para sublinhar o nível social”, expedientes cujo desconforto, não somente atestam a vinculação de sua portadora à classe privilegiada, ociosa, quanto sublinham a distinção entre “a mulher que trabalha e a ‘dama exemplar’” (1987, p.125-30).

E até mesmo a literatura da época “depõe” contra os “pés miseravelmente mal calçados” de Carolina, ao exibir em suas páginas, tal como índices inequívocos de feminilidade e espécie de “localizadores

sociais” (a literalidade da expressão não pode ser desconsiderada), os pés bem adornados, esculpidos por modelos que “enlaçam” beleza e desconforto. Mais propriamente, as “páginas de ficção” são fartas em:

[...] copiosos exemplos de pés indiscretos, “apertados em sapatinhos de cetim”, beliscando a orla da anágua, cuja irrupção perturbadora na compacta estrutura feminina transformava-os em elementos altamente eróticos. (SOUZA, 1987, p.94).¹⁰

Os desatinos de Raimundo têm na bebida sua fonte privilegiada de encorajamento, conferindo-lhe uma espécie de licença, salvo-conduto que o possibilita transpor o véu das aparências que encobrem a hierarquia entre os gêneros e escancará-las, despudoradamente. Aliás, na mesma proporção em que a salvaguarda da reputação se afigura como uma preocupação constante de Carolina, o descompromisso com a mesma se apresenta como uma “prerrogativa masculina:

Carolina: (Ainda sem perceber) Fala baixo!

Raimundo: (Alto) Eu não tenho medo de ninguém... Eu sou homem!

Carolina: (Aproxima-se, estranhando, e, numa, suplica) Fala baixinho, sim?...

Espécie de porta-voz do aparentemente incontornável desnível entre os gêneros, sintetizado no que Freyre denominou de “duplo padrão de moralidade” (2000, p.125), Raimundo desferiu comentários cujo conteúdo atesta sua franca sintonia em relação àquela miríade de discursos então em voga (religiosos, positivistas e “cientificistas”), que, como dito, apreendiam a “mulher” como a “senhora do lar”, “naturalmente” subserviente aos designios masculinos, vocacionada à vida doméstica e aos papéis correspondentes a tal domínio (mãe, esposa e dona de casa), i.e., “restrita às ‘atuações solidárias’” (SIMIONI, 2008, p.65), devotada ao exercício da obediência.¹¹

¹⁰ Além dos sapatos de cetim, Souza acrescenta ao rol de expedientes “desconfortáveis” “as luvas extraordinariamente justas [...] que deformavam a mão das mulheres”, “os espartilhos, que comprimindo violentamente as formas femininas, dificultavam a respiração”. Sob a elegante fachada da “função estética” que desempenhavam, tais itens “eram, na verdade, empecilhos vitais, usados para sublinhar o nível social” (1987, p.126).

¹¹ Heleieth Saffioti (1976), ao se referir ao Brasil colônia, lembra que “a tradição cultural de que eram portadores os europeus aliada à escassez de mulheres brancas e à licenciosidade dos costumes explica a reclusão a que os homens obrigavam as suas filhas e esposas. O princípio da

Raimundo: Mulheres, querem-se assim. Obedientes!

[...]

Raimundo: (...) Para que nasceu a mulher, senão para fazer a felicidade do homem? Eu, sou homem; tu, és mulher. Compete-te obedecer. É o que manda a sagrada Escritura... Vem!

Para além disso, e como que “imbuído de certezas inerentes às prerrogativas de classe” (MICELI, 2005, p.20), Raimundo também afirma sua superioridade ao demarcar a distância social que mantém em relação à origem humilde de Carolina, seja por meio de repetidos insultos, seja por meio de provocações dirigidas àqueles “elementos passíveis de observação direta” (SOUZA, 1987, p.117), tal o caso da indumentária, mais uma vez evocada, e que sequer isentam aquela que, em potencial, cumpre o papel de sua sogra, discriminada pela falta de atributos físicos e de “encantos estéticos” (SOUZA, 1987, p.94):

Raimundo: [...] A minha mãe é mais bonita que a tua, Carolina... A tua mãe não usa anéis... Tem os dedinhos curtos... as unhas rentes... E que chapéu tão reles que ela usa, todo amarrotado... com um penachinho de banda... E o véu, tão russo... tão... como se diz?... tão... É muito caricata, a tua mãe!... (Ri-se)

Carolina: Cala-te!

(vide figura 2)

segregação sexual, integrante da tradição ibérica e validado pela Igreja Católica, iria, assim, pesar profundamente na formação da personalidade feminina, fazendo da mulher um ser sedentário, submisso, religioso, de restrita participação cultural” (p.188). Nesta linha de juízo, Gilberto Freyre exprime com nitidez certa “disposição” patriarcal que fez do Brasil uma sociedade visivelmente cindida, melhor dizendo, fundamentada em um “duplo padrão de moralidade” no concernente às atribuições e papéis sociais masculinos e femininos: “Ao homem [eram dadas] todas as oportunidades de iniciativa, de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas, ao contato com os filhos, a parentela, as amas, as velhas, os escravos (2000, p.125).

Um suor capcioso, do af
Aiva agoriso empasta
va-te o cabelo na fron
Te-me acudine Nawa
Senhora das Dares!
O bebado eu nava:
- Eu tambem tenho
pai... mas que me in
porta ^{a mim} que o velho est
ja acordado eu ~~o~~
dormindo. Eu... tam
bem tenho mãe... Mi
nha mãe... é... mais
bonita do que a tua...
é Carolina... A tua
não usa aneis... Ten
os dedos tão curtos...
as unhas muito cor
tadas... E que chapéu tão
feio, tão amarrado que
ela usa quando sai a rua
tudo de branca... é muito ca
cata q' tua mãe...
- Calo-te.

Figura 2. Fólio autógrafo original contendo o trecho acima transcrito. Fonte: Acervo Júlia Lopes de Almeida, sob a guarda de Claudio Lopes de Almeida.

Considerando-se que “nous nous habillons surtout pour faire savoir qui nous sommes” (GOBLOT, 1930, p.37), a vestimenta, porção mais evidente da composição visual, se exhibe como potencial “linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligível uma série de ideias como [...] a ocupação ou o nível do [seu] portador” (SOUZA, 1987, p.125), sendo os adornos (ou sua ausência) importantes índices a interferir no “conjunto da obra”, intensificando a simbolização da posição social dos indivíduos, para falar como Bourdieu (1983).¹²

No caso do trecho acima transcrito, além da menção à falta de anéis, Raimundo chama a atenção para as “unhas rentes” ostentadas pela mãe de Carolina, sinal notadamente indicativo de seu não-pertencimento àqueles círculos formados pela “classe ociosa”, quer na qualidade de “dama aristocrática”, quer na de “burguesa enriquecida” (SOUZA, 1987, p.116).¹³ Com efeito, todo aquele desconfortável aparato ao qual recorrem as distintas senhoras (desconforto que, paradoxalmente, atua como índice visual de uma vida materialmente confortável) figura como parâmetro, *par excellence*, à luz do qual Carolina e sua mãe têm sua apresentação visual não apenas esquadrinhada e satirizada, mas classificada como uma espécie de antípoda, de contraexemplo do que viria a ser a forma legítima de “se dar a ver”. A esse respeito, Souza lembra que:

[...] cada classe, por exemplo, possuía um certo número de sinais que a caracterizavam: uma amplidão determinada da saia das mulheres ou do gibão dos homens, um dado comprimento ou uma dada largura dos sapatos, uma extensão diversa da cauda, dos véus ou das mangas. Tais recursos, que à medida que se elevaram na escala social se tornavam mais exagerados, teriam como objetivo — é o ponto de vista de Veblen —

¹² Mais propriamente, Goblot destaca como uma das principais funções do vestuário sua “fonction distinctive” (1930, p.42). Nas palavras do autor, “il est le signe extérieur, aisément saisissable, des fonctions, des rangs et des classes. Il efface des inégalités individuelles; il crée ou consacre et manifeste des égalités et des inégalités sociales [...] le costume est aussi indicateur d’une autorité, d’une profession, d’un rang, d’une caste, d’une classe” (GOBLOT, 1930, p.35-37).

¹³ Exemplo também elucidativo do quanto as unhas insinuam a “posição social” é mobilizado por Goblot, ao considerar que “en Chine, les ongles du mandarin, aussi longs que ses doigts, ces ongles soignés, souples, transparents, spiralés, sont une preuve manifeste qu’il ne fait rien de ses mains. N’est ce pas aussi pour signifier qu’il ne s’abaisse pas aux travaux serviles que notre bourgeois porte un costume avec lequel ils seraient impossibles? Il éprouve le besoin de faire savoir; à la simple inspection, qu’il n’est pas un manoeuvre, un homme de peine, un domestique” (1930, p.26).

demonstrar através do desconforto, a todos os observadores, que seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia, por conseguinte, à classe privilegiada, à classe ociosa. *Esta seria a razão da voga das unhas longas e dos saltos altos, que tolham a agilidade e os movimentos.* (1987, p.125; grifos meus)

Destituídas dos “privilégios de nascimento” e do “correspondente requinte de maneiras de ser e de sentir”, mãe e filha se veem rebaixadas a versões caricatas de si mesmas (SOUZA, 1987, p.116). Pertencer a uma classe social inferior supõe, para além de destituição econômica e social, comprometimento de ordem estética. Aqui, o desapossamento material não só emerge como eixo explicativo para a carência de refinamento e “bom gosto” manifestados por ambas, como converte-se em fundamento para apreciações críticas acerca de seus traços fisionômicos, mais propriamente, acerca de suas desvantagens em termos de atributos físicos — a menção aos “dedinhos curtos” exemplifica muito bem esta ideia. É possível enxergar, destarte, o quanto os “julgamentos classificatórios” extraem sua legitimidade de discursos que postulam a “homologia entre o espaço das posições sociais e o espaço dos valores culturais” (PULICI, 2010, p.37). E é esta correspondência, reivindicada por Raimundo, que lhe confere uma espécie de “autorização tácita” para arbitrar sobre a aparência das personagens, cuja “feitura” se exhibe notadamente como um “atributo dos destituídos”.

À guisa de ilustração, na crônica “A costureira” (vide figura 3), Júlia Lopes descreve a personagem para a qual dedica o texto como “a pálida filha da pobreza honesta”, cujos trejeitos e aparência trazem-lhe a lembrança “da mais modesta de [suas] companheiras de infância, da mais simpática, da mais pobre e... da mais feia talvez!”¹⁴ Sob esse aspecto, e apesar da antecipação de Júlia Lopes, ao descrever Carolina, já na primeiras linhas da peça, como uma “costureira bonita”, sua aparência é, como se vê, obnubilada pelo desprestígio de que se investe sua ocupação profissional. Por suposto, tal descrição aponta para a incompatibilidade entre “ser bela” e “costureira”: a boa aparência de Carolina adquire, assim, ares de excepcionalidade.¹⁵ Daí a

¹⁴ A crônica em questão foi coligida por Júlia Lopes no caderno *Folhetins*, brochura cujas páginas em branco transformaram-se, pelas mãos da própria escritora, em uma espécie de “arquivo”, a conter seus escritos publicados na coluna “Folhetim” do jornal *Correio de Campinas*, entre os anos de 1881 e 1884. O documento encontra-se disponível no acervo da escritora, mantido por Claudio Lopes de Almeida.

¹⁵ De acordo com Goblot, “rien ne marque l’homme comme la profession. Le travail quotidien détermine le régime; plus encore que les organes, il contraint les idées, les sentiments, les goûts à s’adapter. Habitudes du corps, habitudes de l’esprit; habitudes du langage, tout concourt à donner

afirmação de Gilda de Mello e Souza, para quem:

[...] um contraste não menos nítido que o da oposição dos sexos é o fornecido pela oposição das classes numa determinada sociedade, a qual tende a se revelar através de certos sinais exteriores como a vestimenta, as maneiras, a linguagem, chegando mesmo a refletir-se no modo pelo qual as pessoas se distribuem no espaço geográfico. (SOUZA, 1987, p.111)¹⁶

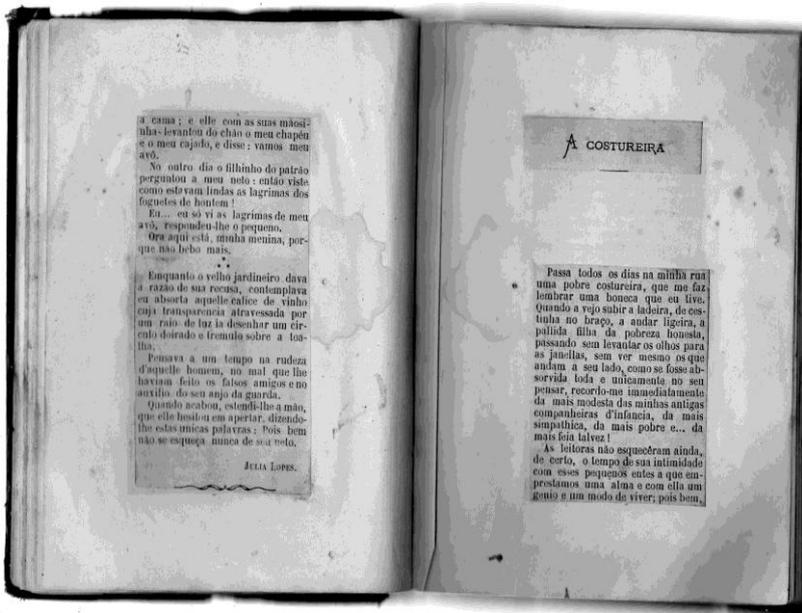


Figura 3. Fólios originais extraídos do caderno “Folhetins”, mantido por Claudio Lopes de Almeida.

Muito embora, ao eleger como protagonista de sua peça uma jovem de origem social humilde, Júlia Lopes ilumine um dos indesejáveis

à chacun de nous la physionomie professionnelle” (1930, p.22).

¹⁶ A propósito, Souza evoca o complexo e inesgotável repertório de imagens forjadas pelo caleidoscópio para descrever “a complexidade do jogo de forças que preside as relações sociais, [...] semelhança recrudescida por aquele seu aspecto intrinsecamente dinâmico, movediço: cada figura composta obtida [i.e., cada “figura da sociedade”] é fruto da conjugação de interferências espaciotemporais” (1987, p.16).

corolários do processo de modernização por que passava São Paulo, qual seja, a alavancagem da pobreza, tal temática, que encontra correspondência em outros textos da escritora, apresenta o trabalho feminino não exatamente como uma atividade ignóbil, detratora, mas como fonte edificante e, até mesmo, de “recuperação da vida” (SALOMONI, 2007, p.13).¹⁷ Exemplo emblemático é *Memórias de Marta*, romance de estreia de Júlia Lopes, publicado em 1888 sob a forma de folhetim, cujo enredo anuncia o êxito da “apologia que a escritora faz ao trabalho feminino e à capacidade das mulheres de superarem desafios” (SALOMONI, 2007, p.19). Na esteira destas considerações, vale novamente aludir à crônica “A Mulher Brasileira”, especialmente ao trecho em que a escritora se refere à pobreza menos como um óbice, do que como um poderoso acicate à emancipação feminina:

Se uma mulher brasileira, (se há exceções? há-as de certo!) cai de uma posição ornamental em outra humilde, é de rosto descoberto que procura trabalho então vai ser costureira, mestra, tipógrafa, telegrafista, aia, qualquer coisa, conforme a educação recebida, ou o ambiente em que vive [...]. Felizes as donzelas pobres, obrigadas pelas circunstâncias apertadas da vida a empregar a sua inteligência e a sua atividade no trabalho e no estudo! [...] Decididamente, o trabalho é o melhor saneador das almas! (1906, p.9).¹⁸

Retomando a trama, as objeções de Raimundo intensificam-se até o momento em que a ação atinge seu paroxismo: sentindo-se preterido por Carolina, o visitante desqualifica o encontro, não apenas ao reduzir a relação com a costureira a um passatempo, a uma aventura desimportante, como ao admitir já ser noivo de uma moça “mais rica, bonita e recatada” do que a protagonista.

Raimundo: Sou franco. Por mim, não vinha! Eu até tenho

¹⁷ De acordo com Dias, “a cidade mais inchava do que crescia, multiplicando a pobreza, uma disponibilidade estrutural de mão-de-obra; mulheres pobres, sós, chefes de família, viviam precariamente de trabalho temporário, antes como autônomas do que como assalariadas (1995, p.15).

¹⁸ É possível constatar a existência de uma correlação entre o trabalho feminino e a posição social ocupada pela mulher, de modo que, às “bem-nascidas”, ou “bem-casadas”, o atributo de “ornamento” era recorrentemente utilizado, estando elas livres da preocupação com as urgências materiais. Já para aquelas que não desfrutavam de privilégios oriundos do nascimento, ou obtidos pelo casamento, a possibilidade de sobrevivência aponta para o universo extra-doméstico do trabalho, muitas vezes informal, como uma necessidade elementar.

noiva!...

Carolina: Noiva!

Raimundo: A minha Carmelita... Car... me...

Carolina: Mas tu prometeste-me casar comigo! Hás de casar!

Raimundo: Casar contigo?... Eu prometi casar contigo, eu?...

Carolina: Tu, sim!

Raimundo: Então... estava bêbado! [...] Não te assustes. A minha noiva não é ciumenta. Quem mal não usa, mal não cuida... Ela é rica, muito rica... Tu, és pobre. Ela é mais bonita... Mas não faz mal. A vida é a hora presente... Vem.

Carolina, que havia confiado a Raimundo sua “pureza”, “inocência” e “honra”, recebe, atônita, a revelação sobre o noivado e sente pesar sobre sua reputação, sobre seu nome e futuro, o fardo desta mácula. Autorizado que estava pelo “arbitrário cultural” travestido de “natural” (BOURDIEU, 2002), donde “la chasteté de l’homme paraît presque incroyable: on y voit une anomalie, un ridicule et presque une sottise” (GOBLOT, 1930, p.56), Raimundo recorre ao epíteto de “pecadora” para definir Carolina:

Carolina: Desgraçado! E foi para isso que me suplicaste estas entrevistas! E que comprometestes o meu futuro e o meu nome!

Raimundo: Que é o futuro? A Eternidade! E o teu nome? Tu és uma anônima! Carolina... Caro... Caro... lina...

Carolina: Vai-te!

[...]

Raimundo: A Carmelita perdoa. Não fosse ela mulher! Além do que, não sabe... Ah! Não saberá nunca! Jurei-lhe fidelidade! É minha noiva... É inocente... pura... como o arminho! Tu já não és inocente: és pecadora (Com desprezo).

Tal como é possível depreender do diálogo acima, outro ponto conflitivo entre Raimundo e Carolina relaciona-se ao modo como apreendem o “nome pessoal”. Entendido como sinônimo de honra e reputação, o nome é, para Carolina, não simplesmente aquele expediente constitutivo de sua “identidade social”, mas seu principal bem simbólico (PONTES, 2010, p.214). Por sua vez, Raimundo (que até mesmo chega a se valer da alcunha pejorativa de “costureirinha” para se dirigir a Carolina) afirma ser ela uma anônima. Tem-se aqui, claramente, a menção à ocupação profissional da personagem como fator de despersonalização, o que ilustra, por um lado, o

preconceito e o desprestígio carreados pelos “ofícios manuais” e, por outro, a intensidade com que tal desvalorização engasta-se ao nome próprio (PONTES, 2010, p.212). Se, para Carolina, o nome pessoal sintetiza e irradia socialmente sua retidão moral, para Raimundo, a origem e o *status* social, quando nele infundidos, dignificam e conferem respeitabilidade ao seu portador.¹⁹

Nas falas sequenciais, Raimundo, empertigado, entroniza a noiva Carmelita, cujo recato, instrução e a abastada origem social firmam-se como predicados decisivos para que esta viesse a assumir o “posto” absoluto de futura esposa. Mais uma vez, nota-se o peso atribuído ao “padrão pecuniário”, convertido aqui em eixo “todo-poderoso” a comandar “os impulsos do coração” de Raimundo, para falar como Souza (1987, p.114). Além disso, merece destaque o qualificativo que, justaposto aos então elencados, define-se como denominador comum do “dever” mulher: a capacidade de perdoar, apresentada como uma espécie de “dom natural”. Por seu turno, e no polo oposto ao comportamento indulgente, está o “traço congênito” masculino, a saber, a incorrigível infidelidade.

Carolina: Miserável! Perseguiste-me, com pedidos, cartas e promessas; afirmaste-me que te casarias comigo se eu te recebesse, obtiveste tudo de mim, tudo: a minha inocência, o meu amor, a minha honra, e hoje entras-me em casa embriagado, ridicularizas-me, ofende-me, e ainda acabas dizendo que tens noiva, que vais te casar! Mas é mentira, eu sei que é mentira... queres experimentar a minha coragem... Dize que não bebeste, que estás a fingir... Dize!

Raimundo: Tu não me conheces! Vem tirar-me o paletó... E beija-me... A minha Carmelita nunca me beijou... É recatada... é rica... Ela é rica. Eu sou rico. Nós somos ricos. E tu? Tu, és pobre; precisas ter filosofia... Saberás porventura o que seja filosofia?...

Ainda que apenas evocada, a personagem Carmelita tem importância crucial no enredo: ela não apenas representa a mulher idealizada e, por assim dizer, etérea, mas se exhibe como o contraponto inatingível de

¹⁹ À guisa de ilustração, Pontes, citando Pina-Cabral, lembra que o nome é uma “porta de entrada privilegiada para o estudo da forma como os grandes fatores de diferenciação social se operacionalizam através da ação pessoal” (2008, p.173), uma vez que funciona como “um agente coagulante da larga maioria [dos] processos de objetivação dos laços de afeto” (PONTES, 2010, p.212).

Carolina. Até mesmo a escolha de seu nome próprio se nos afigura intencional, potente recurso semântico a condensar e anunciar, tal como uma espécie de “carta de recomendação”, aqueles predicados indicativos de sua religiosidade, pureza, castidade.²⁰ É como se o nome, ao aludir à dimensão do sagrado, do devocional, encerrasse traços do caráter da personagem. Daí a arquitetada antinomia entre, de um lado, Carolina, considerada pecadora, e, de outro, a figura casta e imaculada de Carmelita.

Pouco antes do encerramento da peça, e em decorrência do grau de embriaguez em que se encontrava, Raimundo adormece. Guiada pelo desespero diante de sua impotência em “burlar os constrangimentos de ordem variada, — físicos, sociais e de gênero” (PONTES, 2010, p.192), — Carolina escreve-lhe um bilhete e parte, em direção ao mar. Com os sentidos recobrados, Raimundo depara-se com o pedaço de papel, que trazia grafada uma única palavra: Assassino!

Ainda que apenas subentendido, o desfecho dramático da peça (longe de ser inesperado), se não simboliza a redenção de Raimundo, coloca-o, perplexo, diante de um questionamento que, certamente, ressoará por toda a sua vida. De todo modo, — e aí sim constatamos a previsibilidade do “*unhappy end*”, — é Carolina quem paga o preço mais alto: diante da sensação de que sua reputação fora lanhada, não vê saída, senão o sacrifício da própria vida.²¹ A propósito, no conto “O caso de Ruth”, enfeixado no volume *Ânsia Eterna* (1903), Júlia Lopes também se refere ao suicídio como uma espécie de autopunição feminina. Sentindo-se sufocada por um segredo que carregava consigo havia, pelo menos, oito anos, Ruth, a protagonista da história, resolve confidenciar ao noivo não ser mais “pura”. E nem mesmo a explicação de que houvera cedido “sem amor, pela violência” (diga-se de passagem, perpetrada por seu padrasto), fora capaz de despertar a compaixão e compreensão daquele com quem subiria ao altar dentro de poucos dias. Profundamente desapontada, e ciente de que “viver na obsessão de uma ideia humilhante era demais para a sua altivez”, já que significaria arcar, solitariamente, com o peso de uma “honra” maculada, Ruth envenena-se, pondo fim à própria vida.

E não seria equivocado apontar a semelhança que estes dramáticos pontos finais mantêm em relação a *Memórias de Marta*, especialmente

²⁰ Como bem lembra Goblot, “la femme bourgeoise se souvient toute sa vie d'avoir été élevée dans un couvent” (1930, p.73).

²¹ Vale aqui considerar que “quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados em conformidade com as estruturas mesmas da relação de dominação que lhes é imposta, seus atos de *reconhecimento* são, inevitavelmente, atos de *reconhecimento*, de submissão” (BOURDIEU, 2002, p.22; grifos do próprio autor).

àquele trecho em que a protagonista é alertada por sua mãe: “Ouve-me filha: a reputação da mulher é essencialmente melindrosa. Como o cristal puro, o mínimo sopro a enturva” (2007, p.150).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises encaminhadas neste artigo nos permitem considerar que o repertório temático que Júlia Lopes mobilizou para a composição do enredo e criação das personagens muito nos informa a respeito da sociedade em que viveu, em especial no concernente às relações de gênero. Não nos deixam mentir as comparações, pontuadas por Raimundo, entre as personagens Carolina e Carmelita: ambas encarnam, 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). Mais exaustivamente evocada nos escritos de Júlia Lopes, a “imagem feminina” a que corresponde o primeiro “polo” converte-se em um de seus alvos privilegiados de crítica. Apenas para citar um exemplo, na crônica “Educação” (1914), a escritora retrata a educação superficial destinada ao “segundo sexo”, “essencialmente decorativa”, como um embaraçoso e humilhante empecilho, mas, cumpre salientar, apenas na medida em que “não nos permite [às mulheres] decerto responder a todas as perguntas curiosas dos pequeninos a quem temos o dever indeclinável de guiar” (ALMEIDA, 1914, p.201):

Então é que nos vem à mente o desprezo pela instrução ornamental, aparatosa, com que conquistamos nas salas o prestígio e o renome! São os lábios inocentes e róseos das crianças que nos infligem o castigo do velho tempo perdido a dedilhar exercícios e músicas, onde na maior parte das vezes não entrava a nossa alma, a nossa vocação, mas simples e meramente o desejo de brilhar!

A nossa desgraça está portanto em que — “o elemento decorativo continua a predominar quer se trate do adorno do corpo, quer das conquistas do espírito!”

Sem consultar vocações nem vontades, exige-se, em geral, que todas as moças toquem piano, cantem, saibam fazer sala e falar francês...

Não nos passa pela ideia que uma senhora se possa dedicar a

um estudo sério e poderoso, no doce recolhimento do seu gabinete, com o mero intuito de transmitir um dia aos filhos as suas observações e os seus trabalhos, dando-lhes uma educação despreziosa e sólida. (ALMEIDA, 1914, p.202)

Além disso, a dimensão cênica da peça (não apenas relativa aos objetos e mobiliários, como a certos itens de vestuário) revelou-se um potente recurso empregado por Júlia Lopes, capaz de facultar ao leitor não simplesmente o reconhecimento prévio do “território físico” em que a ação transcorreria, mas, para além disso, a compreensão do modo como, a partir “dos padrões de organização material da moradia”, certos aspectos da posição social das personagens e das “relações de gênero” se insinuam (CARVALHO, 2008, p.20-2). Por exemplo, observando mais detidamente o quarto de Carolina, tem-se que os acessórios mencionados, a saber, o chapéu, a echarpe e a bolsinha de mão exprimem, em alguma medida, seu *status* social, i. e., sua modesta origem social: dispostos sobre uma cadeira, portanto, ao alcance das mãos e das vistas, tais itens compõem não o traje de passeio da personagem, mas a sua indumentária cotidiana de trabalho. Outro ponto digno de nota refere-se ao ofício de Carolina propriamente dito, uma vez que o ato de coser acaba por repisar a relação entre “gênero” e “profissão”, ou então, entre “gênero” e afazeres tidos como “naturalmente femininos” (SIMIONI, 2010).

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 despersonificação, 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 conspurcada, mostrou-se demasiado, a ponto de a sua “inexistência de fato” ser a única forma de se libertar deste inaudito “grilhão”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil — 1914-1940*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BROCA, Brito. A mulher na literatura brasileira. In: *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis/INL/MEC, 1979. (Vol. 1 — Obras reunidas)

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

_____. Cultura material, espaço doméstico e musealização. *Varia historia*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, dez. 2011.

DE LUCA, Eleonora. O “feminismo possível” de Júlia Lopes de Almeida. *Cadernos Pagu*, Campinas, v.12, p.275-99, 1999.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GOBLOT, Edmond. *La barrière et le niveau: étude sociologique sur la bourgeoisie*. Paris: Félix Alcan, 1930. (Bibliothèque de philosophie contemporaine)

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

KINCHIN, Juliet. Interiors: Nineteenth-Century Essays on the Madculine and Feminine Room. In: KIRKHAM, Pat (Ed.). *The gendered object*.

Manchester: Manchester University Press, 1996.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.367-422.

MICELI, Sergio. A emoção raciocinada. In: BOURDIEU, Pierre. *Esboço de autoanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

PONTES, Heloisa. Inventando nomes, ganhando fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68. *Etnográfica*, Lisboa, v.12, n.1, p.173-194, maio 2008.

_____. *Intérpretes da Metrópole*. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: EDUSP;FAPESP, 2010.

PULICI, Carolina Martins. *O charme (in)discreto do gosto burguês paulista: estudo sociológico da distinção social em São Paulo*. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SALOMONI, Rosane. *A escritora/os críticos/a escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Tese (Doutorado em Letras). Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

_____. Introdução. In: ALMEIDA, Julia Lopes de. *Memórias de Marta*. Pesquisa, organização, cronologia e introdução de Rosane Saint-Denis Salomoni. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras*

acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP;FAPESP, 2008.

_____. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa – Revista de Antropologia e Arte*, Campinas, v.1, n.2, 2010.

SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1996.

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

FONTES DOCUMENTAIS

Acervo Júlia Lopes de Almeida, sob a guarda de Claudio Lopes de Almeida.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Última Entrevista*. Documento datiloscrito inédito, [s.d.].

_____. A costureira. In: *Folhetins*. Documento contendo as crônicas publicadas no *Correio de Campinas* entre os anos de 1881 e 1884.

_____. O Caso de Ruth. In: *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

_____. O Voto. In: *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

_____. A Mulher Brasileira. In: *Livro das Donas e Donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editor, 1906.

_____. O dia do casamento. In: *Livro das Noivas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1914 (1896).

_____. Educação. In: *Livro das Noivas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia, 1914 (1896).

_____. *Memórias de Marta*. Pesquisa, organização, cronologia e introdução de Rosane Saint-Denis Salomoni. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007 (1889).

Data de recebimento: 24 fev. 2012

Data de aprovação: 30 maio 2012