

Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito

[*Júlia Lopes de Almeida on the scene: outlines of the writer's personal archive and unpublished theater*]

Michele Asmar Fanini¹

RESUMO • O artigo elege como fonte privilegiada de investigação o arquivo pessoal da escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), aqui apreendido como um projeto, a um só tempo, (auto)biográfico e estético, e busca oferecer uma visão panorâmica do repertório dramatúrgico inédito nele abrigado, composto de documentos autógrafos e datiloscritos. Como tencionamos evidenciar, tais manuscritos contribuem não apenas para o redimensionamento do legado literário da escritora, mas para os 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 eclipsadas, expressamente sub-representadas. • **PALAVRAS-CHAVE** • Júlia Lopes de Almeida; historiografia literária brasileira; arquivo pessoal; textos teatrais inéditos. • **ABSTRACT** • The article seeks to

investigate the personal archive of the carioca writer Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), considering it as a project, at the same time, (auto)biographic and aesthetic, and also aims to provide an overview of the unpublished dramaturgical texts, comprised of handwritten and typed manuscripts, located in this diversified repertoire. As this text intends to underscore, the above-mentioned documents can contribute not only for the enlargement of Júlia Lopes de Almeida's literary legacy, but also for those studies devoted to the preservation of the legacy of the drama that flourished during the “*tropical belle époque*”, in which women playwrights were, if not totally overlooked, at least, explicitly under-represented. • **KEYWORDS** • Júlia Lopes de Almeida; Brazilian literary historiography; personal archive; unpublished dramaturgical texts.

Recebido em 15 de março de 2018

Aprovado em 9 de setembro de 2018

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida em cena: notas sobre seu arquivo pessoal e seu teatro inédito. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 95-114, dez. 2018.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi71p95-114>

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

JÚLIA LOPES DE ALMEIDA EM CENA

Em 20 de julho de 2017, a Academia Brasileira de Letras (ABL) completou 120 anos de existência. Fundada na cidade do Rio de Janeiro, sob a égide de Machado de Assis, com vistas a se tornar a principal instância de consagração literária do país, em um momento em que os escritores buscavam investir a profissão de prestígio e legitimidade, a agremiação firmou-se como um ambiente marcadamente masculino. A eleição da primeira mulher como acadêmica da ABL, a escritora Rachel de Queiroz, ocorreu somente oito décadas após sua criação, em 1977. Se, em alguma medida, a história da ABL não deixa de ser ilustrativa do modo como determinadas forças extraliterárias se configura(va)m e de como se trava(va)m as lutas simbólicas por reconhecimento e distinção no interior do campo literário brasileiro, desde sua formação, quando então apreendida sob o prisma específico das assimetrias de gênero, ou melhor, das lacunas historiográficas por elas “engendradas”, seus bastidores se convertem em fonte pródiga para a compreensão dos modos pelos quais certa política da consagração se forjou, na qual a participação das mulheres foi, quando não sistematicamente invisibilizada, expressamente objetada.

Nesse sentido, cabe destacar, de saída, que o longo lapso marcado pela *ausência* feminina nos quadros da ABL não correspondeu propriamente ao desinteresse das escritoras em disputar uma de suas quarenta cadeiras, mas, antes, sinalizou sua *presença* como parte do *inenarrável*. Subjazia, nas fímbrias desse prolongado decurso, a *latência* de sua *presença*. Tratava-se, pois, de *ausências* repletas de significados. Entre a intenção de ingresso e a formalização das candidaturas se interpunha um impedimento social travestido de sina: o fato de serem mulheres². Malgrado a eleição de Rachel de Queiroz represente, nesse sentido, uma espécie de ponto de inflexão na história da ABL, permanece ainda muito pouco conhecido todo o período

2 Em 1951, uma alteração no Regimento Interno da ABL – que se estendeu até 1976 – tornou oficial uma interdição que, até então, era tácita: a possibilidade de candidatura era restrita aos brasileiros “do sexo masculino”. Isso posto, ainda que muitas ausências femininas encontrem explicação na compleição “androcêntrica” da agremiação e, é claro, nesse impedimento regimental, e ainda que outras tantas ausências sejam sintomáticas, no limite, da “interiorização da dominação”, nos termos de Bourdieu (2003), é preciso redobrado cuidado para não incorreremos no erro de absolutizá-las.

precedente, quando a proposição de candidatura correspondia, ora tácita, ora explicitamente, a uma prerrogativa masculina.

Tendo isso em vista, dedicaremos as próximas linhas deste texto à escritora que protagonizou o primeiro e mais emblemático vazio institucional da ABL produzido pela barreira do gênero. Referimo-nos a Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), proeminente prosadora carioca, cuja expressiva produção literária ainda contrasta com a exígua frequência com que seu nome se vê incluído no repertório temático dos estudiosos e críticos da literatura brasileira.

Com a intenção de melhor compreendermos os bastidores desse não ingresso e, assim, conferirmos visibilidade a um episódio que, a despeito de sua densidade simbólica, permanecia à sombra dos registros historiográficos, acessamos pela primeira vez, em 2007, o arquivo pessoal da escritora³. Inúmeras pastas, cuidadosamente organizadas, desfrutavam de um “teto todo delas”: um espaçoso cômodo no casarão de seu neto, Claudio Lopes de Almeida, localizado em Santa Teresa, histórico bairro do Rio de Janeiro⁴. Logo nas primeiras buscas documentais, complementadas por consultas ao acervo da ABL (Biblioteca Lúcio de Mendonça e Arquivo Múcio Leão, especificamente), localizamos um artigo publicado no *Estado de S. Paulo*, em 3 de dezembro de 1896, no qual Lúcio de Mendonça inclui o nome de Júlia Lopes de Almeida na lista extraoficial de membros fundadores da Academia. Até onde nos é dado saber, a tímida ressonância da indicação entre os demais postulantes, amparada na alegação pretensamente impessoal de que a agremiação estaria sendo concebida à imagem e semelhança de sua congênera francesa, a Académie Française de Lettres, em cujo Regimento Interno a expressão *homme de lettres* adquiria sentido literal, culminou em um desfecho sugestivo, que viria a assumir os contornos de uma gentileza compensatória: o ingresso do cônjuge da escritora, o jornalista Filinto de Almeida⁵, que passou a ser considerado por alguns como o “acadêmico consorte”.

Em que pese a inexistência de registros oficiais acerca dos bastidores dessa valsa das cadeiras, o episódio nos possibilita inferir que, se, por um lado, a arbitrariedade da decisão não arrefeceu o vigor criativo de Júlia Lopes de Almeida, haja vista a forma regular com que continuou a produzir e a publicar seus escritos, por outro, deixou evidente sua posição em falso no ainda incipiente campo literário brasileiro, uma vez que o considerável prestígio que desfrutava entre seus pares não se mostrara suficiente, a ponto de assegurar sua presença no seletorol dos imortais. Estávamos, pois, diante não apenas da primeira lacuna institucional feminina na ABL, mas de um acontecimento ilustrativo das forças sociais que, ocultamente, operavam na fabricação do cânon literário, eclipsando o protagonismo das mulheres que tencionavam fazer da pena um ofício. Em meio às estratégias classificatórias engendradas nas lutas por reconhecimento – que respaldavam as apreciações críticas e

3 A análise em questão correspondeu ao ponto de partida de minha tese de doutoramento, *Fardos e fardões: mulheres na Academia de Letras (1897-2003)*, realizada no Departamento de Sociologia da Universidade, sob a orientação da profa. dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda e com o auxílio financeiro do CNPq.

4 Em fins de 2010, Claudio Lopes de Almeida doou o arquivo pessoal da escritora à Academia Brasileira de Letras. Retomaremos este assunto mais adiante.

5 Francisco Filinto de Almeida nasceu na cidade do Porto (Portugal), em 4 de dezembro de 1857. Chegou ao Brasil aos 10 anos de idade, tendo fixado residência no Rio de Janeiro, em 1868. Embora não tenha cursado o ensino superior, obteve projeção como jornalista e escritor. Fonte: Coleção Filinto de Almeida. Arquivo da ABL; De Luca, 1999.

guiavam a hierarquização das obras e dos autores –, o gênero se destacava como uma potente fonte extraliterária de validação e ampliação, no caso dos homens, ou mitigação, no caso das mulheres, do capital simbólico, ou então, como uma espécie de critério reputacional sub-reptício, mas decisivo, na formulação do juízo estético.

Para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária significava contrariar expectativas sociais naturalizadas em torno dos papéis que tradicionalmente lhes competia desempenhar, estritamente relacionados ao âmbito privado (maternidade e afazeres domésticos). O peso do gênero sobre o destino social das escritoras era tal que aquelas que conseguiam transpor a barreira do anonimato, seja abrindo mão do escudo dos pseudônimos, seja desvinculando-se do estigma do amadorismo, eram, não raro, vistas como excepcionais, dotadas de um talento incomum. Sob o cintilante véu de uma aparente neutralidade, os rótulos de amadora e excepcional atuavam complementarmente como trunfos semânticos de deslegitimação⁶, concorrendo para a atualização das distorções subjacentes à dinâmica mesma do campo literário, ao pressuporem que em apenas uma minoria de escritoras reluzia a “chama do gênio”, ou, então, que a produção autoral consistia em uma atividade eminentemente masculina (cf. SIMIONI, 2008, p. 22).

No caso de Júlia Lopes de Almeida, oriunda de família tradicional, “criada entre livros e rendas” (MOREIRA, 2003, p. 78) e testemunha ocular das transformações histórico-sociais que marcaram a passagem do Brasil Império para o Brasil República, sua produção literária não deixou de representar um canal de manifestação da mulher burguesa, culta e desejosa de reconhecimento profissional (cf. MOREIRA, 2003, p. 78). Sem confrontar veementemente a lógica iníqua que regia o ciclo de produção e consagração literárias, e a despeito de todos os óbices sociais acima destacados, Júlia Lopes de Almeida conseguiu forjar uma carreira de sucesso, notabilizando-se em vida, a ponto de ser considerada “a autora mais publicada da Primeira República” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 74)⁷, para não mencionar seu duradouro elo com a imprensa, desempenhando a função de assídua colaboradora (ELEUTÉRIO, 2005, p. 75). Tal projeção, como mostraremos adiante, não pode ser compreendida se desvinculada do engenhoso equacionamento que promoveu entre seus diferentes papéis – como escritora, esposa e mãe –, de modo a assegurar que “o riscar da caneta não perturba[sse] a paz do lar” (WOOLF, 2013, p. 10).

6 Como assinala Maria de Lourdes Eleutério (2005, p. 71), “no sistema cultural em formação, o trabalho intelectual da mulher soa estranho ao mundo masculino das letras, podendo ser admitido apenas excepcionalmente. Há formas veladas de deslegitimação e mesmo dúvidas recorrentes sobre se elas eram as verdadeiras autoras do que produziam”.

7 À exceção do volume de novelas *A isca* (1922), bem como dos romances *A falência* (1901) e *Pássaro tonto* (1934), Júlia Lopes de Almeida publicou seus livros, primeiramente, sob a forma de folhetim, prática, à época, bastante comum. Como romancista, publicou, além das duas obras supracitadas, *Memórias de Marta* (1889), *A família Medeiros* (1892), *A viúva Simões* (1897), *A intrusa* (1908), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha* (1914) e *A casa verde* (1932), este escrito em parceria com Filinto de Almeida; como contista, *Contos infantis* (1886), em coautoria com sua irmã, Adelina Lopes Vieira, *Traços e iluminuras* (1887), *Ânsia eterna* (1903), *Histórias da nossa terra* (1907) e *Era uma vez* (1917); como cronista, *Livro das noivas* (1896), *Livro das donas e donzelas* (1906) e *Eles e elas* (1910); como dramaturga, *A herança* (1909) e *Teatro* (1917). Publicou ainda *A árvore* (1916), coletânea de crônicas 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), *Jardim florido, jardinagem* (1922), *Oração a Santa Doroteia* (1923) e *Maternidade* (1925).

Por mais que se tratasse de uma escritora bem-sucedida, desconhecíamos, todavia, a magnitude de seu legado, o que apenas as consultas a seu arquivo pessoal nos facultariam mensurar. Isso porque Júlia Lopes de Almeida fez coincidir sua extensa e intensa trajetória literária com a preparação e a organização de sua documentação, patrimônio simbólico do qual fazem parte manuscritos ainda inéditos e inexplorados, a exemplo daqueles coligidos no volume *A (in)visibilidade de um legado*. A descoberta desse repertório tanto reforçou materialmente o que já se sabia a respeito da verve criativa e versatilidade estilística da escritora, como lançou as bases a partir das quais novas hipóteses sobre sua fatura literária poderiam ser formuladas, pois, como observadora atenta e narradora atilada, fez-se intérprete da efervescente “*belle époque tropical*”⁸.

A despeito de a dramaturgia não haver se destacado como “o território de eleição”⁹ de Júlia Lopes de Almeida, ou ao menos como aquele que a consagrou, há bons motivos que nos conduzem a indagar acerca do lugar ocupado por tal arte em seu percurso social e profissional. Vejamos alguns deles: em primeiro lugar, seu *début* literário se deu quando contava 19 anos, por meio da publicação de uma crítica teatral. Na companhia do pai, Valentim Lopes, Júlia Lopes havia assistido à récita da jovem atriz italiana Gemma Cuniberti (1872-1940), no Teatro Municipal de Campinas. Atento ao entusiasmo da filha à saída do espetáculo, Valentim a convence a elaborar, em seu lugar, uma crônica narrando suas impressões. Surpreendida com a inesperada “encomenda”, a jovem, embora titubeante, aceita a proposta, cumpre o combinado e tem seu texto, batizado de “Gemma Cuniberti”, publicado em dezembro de 1881 pela *Gazeta de Campinas*¹⁰. Foi também na cidade do interior paulista que Júlia Lopes de Almeida concebeu, em 1883, o texto teatral de *O caminho do céu*, ao que tudo indica, fruto de sua primeira investida como dramaturga¹¹.

Ainda sobre suas incursões autorais, quinze textos teatrais trazem sua assinatura, dos quais apenas quatro haviam sido publicados (*A herança*, *Quem não perdoo*, *Doidos de amor* e *Nos*

8 É digno de nota o trabalho realizado pela Editora Mulheres, fundada em 1996 pelas pesquisadoras Zahidé L. Muzart, Elvira Sponholtz e Susana B. Funck, recentemente interrompido com o falecimento de Zahidé Muzart. Como parte de um recorte mais amplo, dedicado ao “resgate de obras de escritoras brasileiras”, reedições de importantes obras de Júlia Lopes de Almeida trazem esse selo editorial, tais como *A Silveirinha* (1997), com “Introdução” de Sylvia Paixão; *A viúva Simões* (1999), “Introdução” de Peggy Sharpe; *A falência* (2003), “Introdução” de Elódia Xavier; *Memórias de Marta* (2007), “Introdução” de Rosane Salomoni; e *A família Medeiros* (2009), “Introdução” de Norma Telles. Sobre Júlia Lopes de Almeida, consultar, além das pesquisadoras acima citadas, os trabalhos de: Sadlier, 1993; De Luca, 1999; e Moreira, 2003.

9 Tomo aqui de empréstimo a expressão utilizada por Décio de Almeida Prado (2003) no “Prefácio” à *Moratória*, para se referir a Jorge Andrade.

10 Em entrevista concedida a João do Rio, Júlia Lopes de Almeida lembra que “só mais tarde, muito mais tarde, é que vim a saber a doce invenção de meu pai. O Castro [da *Gazeta de Campinas*] nunca exigira um artigo a respeito da Gemma...” (apud RIO, 1905).

11 Embora a obra dramaturgica em questão apareça catalogada no arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida como *O caminho do bem*, durante o processo de transcrição do manuscrito autógrafo, e graças à constatação do professor Marcos Antonio de Moraes, foi possível uma importante retificação de seu título. Trata-se, na verdade, de *O caminho do céu*.

jardins de Saul)¹². Cabe aqui destacar que *A herança*, peça que marcou sua estreia formal como dramaturga, lhe rendera o prêmio da Exposição Nacional, em 1908. Por sua vez, compunha o expressivo repertório de inéditos, além do supracitado *O caminho do céu*, os manuscritos de *A última entrevista*, *A senhora marquesa*, *Vai raiar o sol*, *As duas irmãs*, *Laura*, *O dinheiro dos outros*, *O broche*, *Aquela noite*, *Os humildes* e *As urtigas*. A flagrante desproporção entre os textos teatrais publicados, encenados e aqueles mantidos 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.

Na esteira destas considerações, merece destaque a declaração da própria Júlia Lopes de Almeida, publicada tanto na edição francesa do romance *Memórias de Marta*¹³, quanto no periódico *A Noite*, em 1925, na qual esclarece que *A senhora marquesa*, *Vai raiar o sol* e *O dinheiro dos outros* estariam a caminho do prelo¹⁴. Por motivos que nos escapam, a escritora não chegou a testemunhar a concretização de seus projetos editoriais, tarefa a qual nos propusemos a cumprir, nove décadas depois, sob a forma de homenagem póstuma. Além das três obras, constam do repertório publicado em *A (in)visibilidade de um legado* os textos de *O caminho do céu*, *A última entrevista* e *Laura*, por julgarmos se tratar de obras igualmente concluídas¹⁵.

Antes, porém, de abordarmos o repertório temático dos textos dramatúrgicos propriamente ditos, o que faremos na última seção do artigo, buscaremos mostrar que tais manuscritos fazem parte de um projeto mais amplo, a um só tempo, (auto)biográfico e estético, ao qual a escritora se dedicara ao longo de sua vida: a produção e organização de seu já mencionado arquivo pessoal. Se, como bem definiu Artières (1998, p. 32), “arquivar a própria vida é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte”, no caso de Júlia Lopes de Almeida, seu arquivo pessoal, tal como uma obra ensaística, condensa “narrativas” esclarecedoras a respeito de sua trajetória profissional e, mais especificamente, de sua relação com o fazer literário. Descortiná-las é não somente uma forma de situar sua produção dramatúrgica inédita nesse extenso conjunto, mas de percorrer aqueles caminhos tortos que a reaproximariam, quase 115 anos depois, da Academia Brasileira de Letras. Se, nos idos de 1897, a escritora não chegou a integrar o “panteão” dos Acadêmicos, em 2010, com a incorporação de seu arquivo pessoal à coleção da agremiação, seu ingresso simbólico viria a ser, enfim, consumado.

12 Os textos dramatúrgicos – *Quem não perdoa*, *Doidos de amor* e *Nos jardins de Saul* – foram enfeixados no volume *Teatro* (1917), publicado pela Tipografia Renascença Portuguesa.

13 Muito embora sem datação precisa, Rosane Salomoni (2005, p. 59) estima que a edição do romance em questão tenha sido publicada entre 1925 e 1932 pela editora Truchy-Leroy.

14 Trata-se do artigo “Saudades antes da ausência”, uma homenagem do periódico em questão à escritora, que estava de mudança com a família para a capital francesa, onde a filha primogênita, Margarida Lopes de Almeida, laureada com o prêmio Viagem a Paris pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1924, realizaria um estágio subvencionado.

15 Os textos teatrais não contemplados no volume aproximam-se de esboços detalhados, espécie de roteiros nos quais a escassez do discurso direto é (re)compensada pela farta utilização de didascálias/rubricas.

O ARQUIVO PESSOAL DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA COMO PROJETO (AUTO)BIOGRÁFICO E ESTÉTICO

Como ponto de partida, convém destacar que o bairro carioca que abrigou o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida até 2010 foi o mesmo onde a escritora residiu com seu cônjuge, Filinto de Almeida, e filhos por mais de duas décadas, entre os anos de 1900 e 1925, quando, então, se mudam para Paris.

A menção à residência de Santa Teresa se faz relevante, ao menos, por três motivos. O primeiro deles diz respeito à forma como fora adquirida. Segundo nos informou Cláudio Lopes de Almeida, grande parte do montante empregado em sua construção adveio, ironicamente, dos proventos obtidos por Júlia Lopes de Almeida com a venda de seu romance *A falência*. Para que se possa ter uma ideia do sucesso editorial alcançado pelo livro, em 1901, quando de sua publicação, *A falência* contou com duas edições sucessivas pela editora A Tribuna, ficando as subseqüentes a cargo da Francisco Alves. A tiragem expressiva se fez acompanhar de uma elogiosa recepção crítica. José Veríssimo (1910, p. 141), por exemplo, chegou a afirmar que “com seu novo livro, *A falência*, a Sra. D. Júlia de Almeida toma decididamente lugar [...] entre os nossos romancistas”. Embora editado às vésperas de a escritora completar 40 anos de idade, quando já contava 15 anos de matrimônio – Júlia e Filinto se casam na cidade de Lisboa, em 1887 –, o romance é fruto de um antigo projeto, que remonta à época em que era ainda solteira.

Um segundo motivo é o Salão Verde, nome atribuído por Júlia e Filinto de Almeida à área da residência dedicada à realização de tertúlias e saraus. Como se sabe, os “salões de caráter acentuadamente literário” se afiguravam como emblema das práticas culturais burguesas que marcaram o alvorecer do século XX, tendo sua difusão sido sintomática “[d]a crescente valorização das letras e [d]a espécie de aliança que elas fizeram com o mundanismo” (BROCA, 2005, p. 60). Quanto ao Salão Verde, situado no terraço da residência, Claudio Lopes de Almeida esclarece que fora assim batizado por se tratar de um grande espaço a céu aberto, aprazível, cercado de plantas, como a reivindicar “a vida de uma província que não se quer cidade” (MACHADO, 2002, p. 9). A rusticidade do local destoava do requinte dos ambientes congêneres, comumente situados no interior das residências.

Hilda Machado (2002, p. 9) inclui Júlia e Filinto de Almeida entre as “famílias de artistas e mecenas que no século XX imprimem sua poderosa marca à área”. Ainda que regido com maestria pelo casal de anfitriões, foi Júlia Lopes de Almeida quem se projetou como titular do Salão Verde, a ponto de ter sido considerada “sucessora brasileira” de Madame de Staël, “a francesa dona de salão literário e engajada” (MACHADO, 2002, p. 64)¹⁶. Talvez por se tratar de “espaço[s] semipúblico[s], situado[s] entre a casa e a rua”, os salões literários tenham se convertido em um poderoso acicate à emancipação feminina, ou então, em “um dos poucos territórios onde as mulheres tinham um lugar reconhecido e onde efetivamente desenvolveram formas originais de sociabilidade em torno do exercício e do debate literário” (HOLLANDA, 1993, p. 21).

Uma vez que, às escritoras, não era franqueado o acesso às reuniões realizadas por seus pares nos cafés e confeitarias, Júlia Lopes de Almeida, ao que parece, encontrou

16 Conforme Hilda Machado (2002, p. 66), “o Salão Verde foi uma das mais famosas obras de Júlia”.

como saída a essa interdição tácita a criação de um espaço alternativo, em sua própria residência, dedicado a tais fins. Diferentemente de sua vizinha e contemporânea, Laurinda Santos Lobo, que herdara do tio, o político Joaquim Murtinho, um dos mais ilustres “salões literomusicais da República Velha” (MACHADO, 2002, p. 9), o Palacete Murtinho, e que nutria pela arte uma paixão, por assim dizer “desinteressada” (que vinha acompanhada da prática do mecenato), Júlia Lopes de Almeida fundou um espaço literário como forma de facilitar seu trânsito, como profissional das letras, em um universo ainda infenso à presença feminina¹⁷.

A informalidade do Salão Verde, associada ao prestígio dos anfitriões, fez com que o espaço se firmasse como um importante “ponto de confluência da intelectualidade carioca”, por onde passaram quase todos os grandes nomes da literatura nacional – poetas, pintores, músicos, intelectuais brasileiros e estrangeiros, especialmente portugueses e franceses –, conforme nota publicada na *A Gazeta de São Paulo*, em 14 de junho de 1922.

Um terceiro motivo que nos leva a aludir ao casarão de Santa Teresa relaciona-se ao epíteto por meio do qual se notabilizara, qual seja, “um lar de artistas”, cunhado por João do Rio (1905) para intitular o já citado texto de sua autoria, em cujas linhas inaugurais reproduz uma longa declaração de Júlia Lopes de Almeida, na qual rememora um episódio de sua juventude que culminaria justamente na produção da crítica teatral “Gemma Cuniberti”. Em suas reminiscências, a escritora ressalta, a um só tempo, sua precoce ligação com as letras, os cuidados que buscava tomar para manter seus escritos em segredo e o inesperado incentivo que recebera justamente de quem mais temia que os descobrisse: seu pai.

Na sequência do texto, João do Rio (1905) busca familiarizar o leitor com o ambiente em que viviam Júlia e Filinto de Almeida, um “*cottage* admirável, construído entre as árvores seculares da estrada de Santa Teresa” e que, muito embora localizado “a dez minutos da cidade”, parecia estar “perdid[o] num afastado bairro”:

Não há vizinhos; não há trânsito pela estrada, a não ser o bonde de quarto em quarto d’hora. Uma grande paz parece descer das árvores. Todas as janelas estão abertas. A sala, de um largo conforto inglês, tem uma biblioteca com os livros preferidos dos poetas, um vasto *bureau* cheio de papéis e revistas, e uma porção de quadros com assinaturas notáveis de Sousa Pinto, Amoedo, Parreiras... Um perpétuo cenário de apoteose divisa-se das janelas, – o cenário do Rio com o seu estrépito de sons e de cores, o tumulto das ruas estreitas, os montes escalavrados de casas, o perfume dos jardins e a enorme extensão da baía ao fundo. (RIO, 1905).

Além das referências ao *modus vivendi* do casal, descrito por meio da ênfase a certos objetos capazes de atestar refinamento do gosto e *status*, como é o caso da coleção de livros e das obras de arte executadas por artistas de renome, João do Rio registra também suas primeiras impressões sobre o temperamento dos anfitriões:

17 Nas palavras de Hilda Machado (2002, p. 64), “a roda do casal que se reunia nos cafés e confeitarias era um universo exclusivamente masculino. Os jantares eram *only for men*: Júlia não podia ir. Ela começa então a receber”.

Filinto ostenta um “ar levemente imperioso”, enquanto Júlia recende “bondade” (RIO, 1905). A expressão “um lar de artistas” enlaça esse contraste, o realça e amplifica. Se, por um lado, “lar” simboliza acolhimento, privacidade, harmonia, podendo ser tomado como um sinônimo, digamos, adocicado, de esfera doméstica, por outro, o termo “artistas” remete às relações extramuros, ao mundo social ao qual Júlia e Filinto de Almeida pertenciam. Com efeito, seria possível conceber a expressão não simplesmente como síntese de uma complementaridade entre gênero e personalidade, de um “sentimento de mútua admiração”, para falar como o próprio João do Rio, mas, e primordialmente, como alusiva à harmoniosa vida conjugal e profissional do casal, à parceria artística que constituíram. Como avalia Simioni,

[...] a contradição de personalidades era uma analogia à questão dos gêneros: um se contrapunha ao outro, porém, dessa dissensão nasceria um equilíbrio duradouro. Tal síntese se materializava na construção de um *lar de artistas* [...]. Subjacente à noção de lar existia a ideia dos papéis diversos ocupados por homens e mulheres naquela estrutura doméstica, como o do pai, que representava a figura do provedor, enquanto a mãe incumbia-se dos cuidados diários com a reprodução da família. Essa divisão sexual poderia aparecer também nas próprias carreiras artísticas. O que ocorrera com o casal de escritores Júlia e Filinto Lopes de Almeida e que fora tomado como um exemplo a ser seguido, como uma solução para a “questão feminina”. (SIMIONI, 2008, p. 75)¹⁸.

Tanto é que, durante a entrevista, Júlia Lopes de Almeida afirma ser *A casa verde* seu romance predileto (dentre aqueles de sua lavra), pelo simples fato de ter sido “escrito de colaboração com meu marido. *A casa verde* lembra-me uma porção de momentos felizes...” (apud RIO, 1905, p. 5). Somado a isso, a própria denominação utilizada por Cláudio Lopes de Almeida para batizar a pasta à qual fora destinada parte da documentação referente ao imóvel exprime essa complementaridade: “Casa Julinto”. Em vista do exposto, seria possível considerar, na senda de Simioni, que a escolha de João do Rio por essa expressão não tenha sido fortuita, já que não só traduz a afinidade existente entre o casal, como seu emprego aponta para a mitigação do “problema do ingresso feminino nas instâncias públicas da vida social” (SIMIONI, 2008, p. 73).

Dito de outra forma, Júlia Lopes de Almeida soube transformar o “anjo do lar”, para lembrar Woolf (2013, p. 14), em um aliado de seu percurso literário, cuidando para que suas asas não fizessem sombra em seus escritos. O sacrifício e o altruísmo não antagonizavam com a autonomia de seu pensamento. Esse espírito conciliatório, arriscamos dizer, teria concorrido para sua conversão em “símbolo de

¹⁸ Nessa linha de juízo, Norma Telles (2012, p. 448-449) lembra que “a escritora-mãe tendia a ser melhor aceita, não porque vissem mérito na dupla jornada e na sobrecarga de trabalho, mas porque era tida como mais normal”.

realização para aquelas mulheres que pretendiam expressar-se através das letras” (ELEUTÉRIO, 2005, p. 75)¹⁹.

Feitas estas observações sobre a “Casa Julinto”, continuaremos em Santa Teresa, mas agora com nossa atenção voltada para o imóvel vizinho, de propriedade de seu neto, Claudio Lopes de Almeida. Assim que acessamos a sala de visitas pela primeira vez, foi possível notar que, mais do que guardião da memória de sua avó, o herdeiro simbólico mantém viva sua imagem, cultua sua presença, por meio da salvaguarda de diferentes tipos de objetos que lhe pertenceram, alguns dos quais dispostos, como peças decorativas, sobre o mobiliário do cômodo, tal o caso de um tinteiro e da máquina de escrever da marca Remington Portable, adquirida em Paris, aos quais, nos esclarece o neto, a escritora recorria com considerável frequência. Compõem também a decoração da sala dois retratos de Júlia Lopes de Almeida executados, respectivamente, pelos artistas plásticos Berthe Worms (1895)²⁰ e Richard Hall (1914). Além das duas telas, localizamos, embora apenas nas versões reprografada e digitalizada, uma aquarela assinada por Rodolfo Amoedo, provavelmente concebida no início do século XX. Por certo tais imagens faziam parte da “porção de quadros com assinaturas notáveis” a que se referia João do Rio (1905) ao descrever o casarão de Santa Teresa.

19 Ainda de acordo com Maria de Lourdes Eleutério (2005, p. 82), “tomada como símbolo da emancipação feminina que circunscrevia as letras às horas roubadas da maternidade e dos deveres da casa, Júlia figurou sempre como mulher empreendedora e celebrada justamente porque conciliava os mais diversos papéis sociais da nova mulher”.

20 A tela em questão fora exposta, em 1895, na II Exposição Geral de Belas Artes, organizada pela Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro. Sobre Berthe Worms, cf. Simioni, 2008, p. 231 e ss.



Figura 1 – Retrato de Júlia Lopes de Almeida, pintado por Berthe Worms, em 1895, e oferecido pela retratista à escritora. A tela se encontra sob a guarda de Cláudio Lopes de Almeida



Figura 2 – Retrato a óleo de Júlia Lopes de Almeida executado por Richard Hall, em Paris, em 1914. Imagem também incluída no livro *Dona Júlia* (1938), de Filinto de Almeida. A tela foi doada por Claudio Lopes de Almeida à Academia Carioca de Letras, da qual Júlia Lopes de Almeida é patrona da Cadeira 26



Figura 3 – Aquarela de Rodolfo Amoedo, provavelmente executada no primeiro decênio do século XX, publicada em *A Cigarra* (n. 12, 1959, p. 88)

Ao nos dirigirmos à sala de jantar da residência de Claudio Lopes de Almeida, nos deparamos com uma expressiva coleção fotográfica que pertenceu à escritora, improvisadamente disposta sobre a mesa: assomavam-se ali cenas cotidianas da família Almeida, bem como inúmeras imagens de Júlia Lopes de Almeida, algumas das quais em *close*, flagrando-a em diferentes fases de sua vida. Juntamente com as telas, tais fotografias são fonte ilustrativa, como anteriormente sugerido, de seu empenho em forjar, ao longo de sua carreira, um repertório que expressasse, imageticamente, tal qual uma “narrativa”, sua atuação literária, representada, a um só tempo, como profissão e passatempo²¹.

Longe, pois, de se afigurar como uma “feliz coincidência”, muitas são as passagens da obra de Júlia Lopes de Almeida que tematizam as relações entre formação cultural/intelectual e gênero, em especial no concernente à apreensão (denunciativa) da leitura como atividade indesejável e, quando não, interdita às mulheres. Na crônica “Livros”, por exemplo, a autora lembra que “os pais antigos proibiam a leitura às filhas, afirmando que os livros eram os piores inimigos da alma” (ALMEIDA, 1914, p. 35). Para mantê-las distanciadas desses “perigosos conselheiros”, simplesmente “não as ensinavam a ler!” (ALMEIDA, 1914, p. 35). Muito mais do que temáticas características de sua obra, o “fazer literário” e a “prática da leitura” transbordam para seus registros pictóricos e a “perenizam” como escritora, leitora e apreciadora das artes.

Seguindo as pistas contidas no arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida, é

21 À análise pormenorizada desse repertório visual dedicamos o artigo “Júlia Lopes de Almeida em ‘retrato e prosa’: a propósito dos diálogos entre as imagens da escritora e sua produção literária” (FANINI, 2013).

possível nele reconhecer um projeto, como dito, (auto)biográfico e estético, em cuja “lógica de acumulação” (FRAIZ, 1998, p. 60) se destaca o interesse da escritora em legar à posteridade “determinada imagem de si e de sua obra” (BRITTO, 2011, p. 12). A análise da configuração e do conteúdo do material nos facultou constatar, por um lado, a preponderância dos registros profissionais e, por outro, a relevância do papel desempenhado pelos herdeiros em sua composição, haja vista que ao menos nove pastas são fruto exclusivo de tais intervenções. O panorama aqui delineado nos conduz a algumas considerações. A mais evidente, expressa nas (sub)divisões do arquivo produzidas quando esteve sob a guarda da filha e do neto, diz respeito ao fato de a preservação, a ampliação e o (re)arranjo documentais não haverem cessado com o falecimento da titular, tendo atravessado gerações: Margarida Lopes de Almeida se transformou em sua legatária direta, tendo transmitido o arquivo a Claudio Lopes de Almeida. O ciclo familiar se encerrou na terceira geração, já que, como apontamos, em fins de 2010, o neto doou a documentação à Academia Brasileira de Letras.

Quando se tem em conta que, “no caso dos arquivos pessoais, cabe a uma pessoa física, o(a) titular do arquivo, escolher os documentos que, no fluxo dos papéis manuseados cotidianamente, merecem ser retidos e acumulados”, ou, o que dá no mesmo, que é dele(a) que emanam os “critérios e interesses” que atuam como “eixo de sentido [em seu] processo de constituição” (HEYMANN, 1997, p. 42), logo se percebe que o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida abarca dimensões irrastráveis, elusivas, por ter estado “sujeito a múltiplos processos de seleção e reordenamento interno”, decorrentes não somente do “caráter mutável e polissêmico da memória, (re)atualizável a cada momento” (HEYMANN, 1997, p. 44), mas da complexificação desse jogo mnemônico, do qual a filha e o neto da escritora tomaram parte ativamente.

Considerando-se que a linearidade, a unidirecionalidade e a coerência das histórias de vida não passam de um golpe de “ilusão biográfica”, como já assinalou Bourdieu (1996), da mesma forma, os arquivos pessoais comportam um estoque de idealizações, expectativas e projeções – o que nos remete às intrincadas e nem sempre explícitas “intenções acumuladoras”, como diria Heymann (1997), que animam sua produção –, na medida em que, de um modo geral, também resultam de um “esforço de apresentação, ou melhor, de produção de si mesmo”, no qual o(a) titular se converte em uma espécie de “ideólogo(a) de sua própria vida” (BOURDIEU, 1996, p. 189; 184). Margarida e Claudio Lopes de Almeida desempenharam fundamental papel nesse processo, dando continuidade, cada qual a seu modo, às “narrativas” que vinham sendo tecidas pela escritora. O ponto em comum entre Júlia Lopes de Almeida e seus legatários parece residir na aposta em um “futuro [que] pudesse avaliar corretamente sua atuação e fazer-lhe justiça” (HEYMANN, 1997, p. 48).

Sob esse prisma, a doação do arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida à ABL é, no mínimo, instigante: mais do que simplesmente representar a interrupção de um ciclo hereditário ou anunciar um novo tipo de intervenção em sua ordenação (promovida

por arquivistas ou documentalistas profissionais), tal decisão simbolizou o ingresso *post mortem* da escritora na agremiação que, em 1897, havia lhe cerrado as portas²².

Em linhas gerais, o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida nos permite (re)conhecer lances privilegiados de seu percurso, até mesmo em termos dos contrastivos cenários histórico-sociais que lhe serviram de pano de fundo – o despontar da escritora se deu na “Campinas Imperial” e sua consagração no “Rio de Janeiro da Primeira República” (DE LUCA, 1999, p. 278). Em suas pastas, estão resguardados registros de suas contribuições para a imprensa, palestras, conferências, esforços de seus projetos literários, obras não publicadas, informações sobre as relações sociais que estabeleceu com outros escritores, representações visuais por meio das quais forjou seu autorretrato como profissional das letras etc. Nos interstícios de seus manuscritos se entrevê o empenho com que fazia dissipar sua “energia autoral”, para utilizar uma expressão de Miceli (2007, p. 157). No caso específico de seus textos teatrais inéditos, essa verve, aliada ao fato de que alguns manuscritos estariam a caminho do prelo (o que significaria um total de sete obras publicadas), dá mostras de que, para além de espectadora assídua e crítica teatral bissexta²³, Júlia Lopes de Almeida pretendia ser reconhecida como dramaturga, almejando ver seu nome inscrito em um campo ainda bastante desguarnecido de assinaturas femininas.

OS TEXTOS DRAMATÚRGICOS INÉDITOS À LUZ DE SEU REPERTÓRIO TEMÁTICO

Um dos traços característicos da fatura dramatúrgica localizada no arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida é o protagonismo feminino, tal o caso de *A senhora marquesa*, *O caminho do céu*, *A última entrevista* e *Laura*, o que não deixa de ser sintomático da recorrência com que o ambiente doméstico é convertido em cenário das tramas. Sempre descrito com minúcia nas linhas iniciais dos textos teatrais, de modo a possibilitar que o leitor possa imaginar a cena e o palco tal como foram pensados pela autora, o mundo privado (e, mais amiúde, o lar burguês) emerge como um microcosmo do mundo social, como um espaço capaz de metonimizar o espírito de uma época.

Angulações distintas desse espaço emblematizado podem ser depreendidas das referências tanto à “organização material da moradia”, para falar como Vânia Carvalho (2008, p. 20-22), quanto, e mais esparsamente, à ênfase conferida à composição indumentária das personagens, fontes demarcadoras de *status*, indicativas de sua extração social e situação de classe. Os entrecchos são, assim,

22 Por não se tratar de uma imortal, o arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida fora incorporado ao de Filinto de Almeida. Mesmo que não seja indicativa de uma tentativa de reparação histórica, a acolhida do arquivo pela ABL poderá concorrer para sua valorização simbólica, uma vez que “a franquia de um arquivo privado ao público por qualquer meio, especialmente sua inclusão no acervo de uma instituição de preservação da memória, conduz a sua publicização, e conseqüentemente a sua caracterização efetiva como arquivo” (VIANNA; LISSOVSKY; SÁ, 1986, p. 74).

23 À guisa de ilustração, localizamos em seu arquivo a crítica teatral “A grande artista”, redigida sob o impacto que *Le refuge* lhe causara, peça destaque da temporada de inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909, protagonizada pela atriz francesa Gabrielle Réjane (1856-1920).

saturados de ingredientes cênicos alusivos a certos hábitos e valores característicos da sociedade do entresséculos (XIX-XX), notadamente, do mundo burguês, “um mundo em que o que realmente conta é a aparência, das roupas que se veste ao interior das casas, ao *décor*” (TELLES, 2012, p. 79). Com efeito, o perspicaz reposicionamento, cena a cena, das lentes da autora busca desfocar o binarismo entre as esferas pública e privada, de modo a capturar, em um movimento intrusivo, voltado para a dimensão da reclusão, da intimidade, da vida supostamente protegida dos olhares forasteiros, justamente aquilo que a extrapola, aquilo que seus espaços, mobília e certos itens do vestuário trazem engastado, material e simbolicamente, do mundo extramuros.

Portanto, com o auxílio da ambientação cênica, entremeada à menção a certos componentes da apresentação visual das personagens, Júlia Lopes de Almeida concebe como pano de fundo de sua fatura dramática um campo de forças simbólicas, no qual o interior das residências, argutamente desvelado, sugere a latência do espaço público. Não seria, contudo, equivocado enxergar na aparente sub-representação do mundo exterior uma referência ao fato de que a distância em relação à rua pode também ser um indicador de posição social, o que, por exemplo, fica evidente na fala da personagem Maria, de *Vai raiar o sol*, ao assinalar que a rua exala “o ar fatigado dos que trabalham... e a gente malvestida... e os pobres a quem não podemos socorrer...”.

Grosso modo, quando tomados em conjunto, os textos teatrais oferecem uma pintura multicolor de certas práticas e costumes urbanos da *belle époque* tropical, ou então, nos termos de Faria (2012a, p. 10), uma “fisionomia moral de toda essa época” apreendida, o mais das vezes, sob a ótica herdada do realismo, na qual temas como a escravidão, a agiotagem, o arrivismo social, o conflito intergeracional, a educação feminina, a assimetria das relações de gênero, a estratificação social e o correspondente preconceito de classe, o casamento por interesse, as conveniências sociais, os vícios humanos (a jogatina figura como o mais recorrente) e suas virtudes (a humildade, a retidão de caráter, a generosidade etc.) ganham destaque, ainda que por meio de personagens de papel, ao encarnarem tipos sociais, por vezes caricatos, representativos da vida cotidiana da virada do século. Dentre as figuras dramáticas a compor os entrecos estão o político bem-sucedido, o agiota avaro, o misógino, o capitalista, a mãe extremosa, a *vieille fille* sonhadora e laboriosa, a jovem instruída, o órfão da escravidão, o caça-dotes, o fidalgo empobrecido, a burguesa nobilitada, o médico altruísta, o(a) arrivista social, o escritor estreado e até mesmo integrantes da *parvenue* lisboeta. À semelhança de sua antecessora, a escritora Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), considerada fundadora “da tradição da dramaturgia brasileira no feminino” (ANDRADE, 2008, p. 14), Júlia Lopes de Almeida, o mais das vezes, delinea “o caráter das personagens em função das ideias que defendem” (FARIA, 2012c, p. 179).

Quanto à forma, Júlia Lopes de Almeida se dedicou tanto à produção de dramas, gênero teatral que conferia maior prestígio aos autores (FARIA, 2012c, p. 8), quanto à comédia (em três e quatro atos). Nas comédias, convém sublinhar, a dramaturgia parecia pouco afeita à “licenciosidade da farsa” (FARIA, 2012c, p. 21) e, sob esse aspecto, menos interessada em extrair dos enredos um “efeito cômico” *per se*, em causar o riso fácil e desinteressado, do que em obter efeitos, quando não morais, desconcertantes, lançando mão, para tanto, de tiradas espirituosas, sequências transbordantes em intrigas, mal-entendidos, trapaças.

À guisa de conclusão, é possível dizer que, nos manuscritos em questão, a sociedade do entresséculos (XIX-XX), com suas excentricidades e trivialidades, sua fina estampa e dissimulações, suas burlas e dissensões, concessões e condenações, seu decoro e sua torpeza, dilemas e tensões, ocupa todo o proscênio. Para a sua representação, Júlia Lopes de Almeida coadunou, à exploração de um diversificado repertório temático, uma acurada composição (estética e psicológica) das personagens, a atenção tanto à dimensão performativa dos entrecchos (frise-se a frequência com que a autora recorria às rubricas/didascálias), quanto à ambientação, aos seus desvãos, e especialmente àquilo que os espaços privados trazem incrustado do além-muros, ingredientes a evidenciar uma pena experimentada e sintonizada com a produção dramatúrgica do período.

SOBRE A AUTORA

MICHELE ASMAR FANINI é doutora em Sociologia pela Universidade de São Paulo, pós-doutora pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), com pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), da qual resultou o livro *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida* (Intermeios/Fapesp, 2016).

E-mail: michele.fanini@gmail.com

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *O caminho do céu*. Manuscrito autógrafo inédito. Campinas, 1883. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida
- _____. *A herança*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1909. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. (1896). *Livro das noivas*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves & Cia., 1914. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *Teatro – Quem não perdoa, Doidos de amor e Nos jardins de Saul*. Porto/Portugal: Editora Renascença, 1917. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. (1906). *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves, 1922a. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. (1910). *Eles e elas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1922b. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *A senhora marquesa*. Manuscrito datiloscrito inédito. Rio de Janeiro, 192?. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.

- _____. (1913). *Correio da roça*. Romance epistolar. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1987. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *A última entrevista*. Manuscrito autógrafo inédito, s.d. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *As duas irmãs*. Manuscrito autógrafo inédito, s.d. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *Laura*. Manuscrito datiloscrito inédito, s.d. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- _____. *Vai raiar o sol*. Manuscrito autógrafo inédito, s.d.
- _____. *O dinheiro dos outros*. Manuscrito datiloscrito inédito, s.d. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- ANDRADE, 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.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. *Mulheres de ontem?* Rio de Janeiro – século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.); FERNANDES, Florestan (Coord.). *Pierre Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).
- _____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. M.; AMADO, J. (Coord.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRITTO, Clovis Carvalho. *Economia simbólica dos acervos literários: itinerários de Cora Coralina, Hilda Hilst e Ana Cristina César*. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- _____; LIMA, Solange Ferraz de. Individuo, gênero y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920. In: AGUAYO, Fernando; ROCA, Loures (Org.). *Imágenes e investigación social*. México: Instituto Mora, 2005, p. 271-291.
- CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle (Ed.). *Significant others: creativity & intimate partnership*. New York: Thames and Hudson, 1993.
- 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.
- CHARTIER, Roger. *A força das representações: história e ficção*. João Cezar de Castro Rocha (Org.). Chapecó: Argos, 2011.
- DE LUCA, Leonora. O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, n. 12, 1999, p. 275-299.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entreséculos (1890-1930)*. 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. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramatúrgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2016.
- FARIA, João Roberto. Introdução. In: MATE, Alexandre; SCHWARCZ, Pedro M. (Org.) *Antologia do teatro brasileiro*. Cronologia, notas e biografias de Elizabeth Azevedo. São Paulo: Penguin Companhia, 2012a.

- _____. (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. J. Guinsburg e João Roberto de Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2012b.
- _____. Maria Angélica Ribeiro: crítica à escravidão. In: FÁRIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. J. Guinsburg e João Roberto de Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc-SP, 2012c, p. 179.
- FONTE, Sergio (Org.). Quem não perdoa, *de Júlia Lopes de Almeida*. O esplendor da comédia e o esboço das ideias: dramaturgia brasileira dos anos 1910 a 1930. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.
- FRAIZ, Priscila. A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o Arquivo de Gustavo Capanema. *Estudos Históricos*, v. II, n. 21, 1998, p. 59-87.
- GOBLOT, Edmond. *La barrière et le niveau*. Étude sociologique sur la bourgeoisie. Paris: Félix Alcan. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1930.
- HEYMANN, Luciana Quillet. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Muller. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 19, 1997, p. 41-67.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O que querem os dicionários?. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993a, p. 13-34.
- _____; ARAÚJO, Lúcia Nascimento. *Ensaístas brasileiras*. Mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993b.
- LOW, Seta; LAWRENCE-ZÚÑIGA, Denise (Ed.) *The anthropology of space and place: locating culture*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.
- MACHADO, Hilda. *Laurinda Santos Lobo: mecenas, artistas e outros marginais em Santa Teresa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: SEVCENKO, Nicolau; NOVAIS, Fernando A. (Org.). *História da vida privada no Brasil – República: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato. *Novos estudos – Cebrap*, n. 77, 2007, p. 155-182.
- MOREIRA, Nadilza. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, 3, 1995, p. 85-94.
- OFFEN, Karen. Gênero: uma invenção americana?. Tradução de Leric Garzoni e revisão técnica da tradução de Charles Monteiro. *ArtCultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, v. 13, n. 23, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. Prefácio. In: ANDRADE, Jorge. *A moratória*. Rio de Janeiro: Agir, 2003.
- RIBEIRO, Maria Angélica. (1877). *Um dia na opulência*. In: ANDRADE, Valéria (Org.). *Maria Ribeiro*. Teatro quase completo. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- _____. (1862). *Cancros sociais*. In: ANDRADE, Valéria (Org.). *Maria Ribeiro*. Teatro quase completo. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
- RIO, João do. Um lar de artistas. O momento literário. *Gazeta de Notícias*, 25 mar. 1905. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- SADLER, Darlene. Modernidade e feminino em *Eles e elas*, de Júlia Lopes de Almeida. *Travessia: Cruz e Sousa*, S.C., n. 26, 1993, p. 233-242.

- SALOMONI, Rosane Saint-Denis. *A escritora, os críticos, a escritura: o lugar de Júlia Lopes de Almeida na ficção brasileira*. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- _____. Introdução. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Memórias de Marta*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. (1980). *Teatro ao Sul*. Exercícios de leitura. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008. (Coleção Espírito Crítico).
- TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX*. Apresentação de Edgard de Assis Carvalho. Prefácio de Margareth Rago. São Paulo: Intermeios, 2012.
- VERÍSSIMO, José. Um romance da vida fluminense. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1910. Arquivo pessoal de Júlia Lopes de Almeida.
- VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Maurício, SÁ; Paulo Sérgio Moraes. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo e Administração*, v. 2, n. 10-4, 1986, p. 62-76.
- WOOLF, Virginia. *Profissão para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.