

NOBREZA SEM BRASÃO: ALGUMAS REFLEXÕES  
SOBRE A PEÇA INÉDITA “A SENHORA MARQUESA”,  
DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

---

*Unrenowned nobility: some reflections on the  
unpublished play “A Senhora Marquesa”  
[The Lady Marchioness] by Júlia Lopes de Almeida*

Michele Asmar Fanini\*

RESUMO

A escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) conquistou uma posição respeitável no círculo literário que marcou a *belle époque* carioca, tendo-nos legado uma vasta obra que, diga-se de passagem, segue, em larga medida, por analisar. Para ilustrar tal afirmação, basta mencionarmos sua pouco conhecida atuação como dramaturga: além de haver publicado os volumes *A Herança* (1909) e *Teatro* (1917), Júlia Lopes deixou algo em torno de uma dezena de peças inéditas, todas elas disponíveis, sob a forma de documentos autógrafos e datiloscritos, em seu acervo particular, sob a guarda de seu neto, Claudio Lopes de Almeida. Isso posto, e sob a lente da sociologia, o presente artigo tenciona lançar luz sobre a peça inédita “A Senhora Marquesa”, escrita na década de 1920, com o fito de contribuir – a partir de uma perspectiva pouco usual, qual seja, a da bem-sucedida incursão da escritora pelo universo das artes dramáticas –, para o redimensionamento de sua fatura artística e, mais amplamente, para aqueles trabalhos de “restituição”, que buscam dar voz às fontes documentais que entoam o “coro” dos “silêncios da história”.

Palavras-chave: *Júlia Lopes de Almeida; manuscritos inéditos; literatura brasileira; artes dramáticas; Sociologia.*

\* USP

## ABSTRACT

The writer Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) achieved a distinguished position in the literary circle that characterized the carioca *belle époque*, and has bequeathed us an extensive artistic production, that hasn't been fully analyzed yet. To illustrate this claim, we can mention her little-known role as a playwright: in addition to having published the volumes *A Herança* [*The Heritage*] (1909) and *Teatro* [*Theatre*] (1917), Júlia Lopes has left a repertoire made of a dozen unpublished plays, all of which available as handwritten and/or typed manuscripts in her private archive, which has been maintained by her grandson Claudio Lopes de Almeida. Under the lens of the sociology, this article aims to shed light on the unprinted play “A Senhora Marquesa” [“The Lady Marchioness”], written in the 1920s, with the purpose of contributing – from an unusual perspective, that is, her successful incursion into the universe of the dramatic arts – to the studies that have been unveiling Júlia Lopes' ground-breaking artistic production, and, more broadly, contributing to those “restoration” researches, which handle the thorny problem of giving expression to these documental sources relegated to the “silences of history”.

Keywords: *Júlia Lopes de Almeida; unpublished manuscripts; Brazilian literature; dramatic arts; Sociology.*

## INTRODUÇÃO

A escritora carioca Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) conquistou uma posição respeitável no círculo literário que marcou a *belle époque* carioca (BROCA, 1979; MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 260; MOREIRA, 2003; MUZART, 2003; ELEUTÉRIO, 2005), tendo-nos legado uma vasta obra<sup>1</sup> que, diga-se de

<sup>1</sup> À exceção de *A Falência* (1901), *A isca* (1922) e *Pássaro tonto* (1934), Júlia Lopes de Almeida 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 Almeida: *A herança* (1909) e *Teatro* (1917), volume este composto por três 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). A escritora 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.

passagem, segue, em larga medida, por analisar.<sup>2</sup> A despeito da notabilidade alcançada (cujo auge foi a cogitação de seu nome para integrar a Academia Brasileira de Letras, na qualidade de fundadora), sua trajetória como profissional das letras não ultrapassou as “bordas” do campo literário brasileiro.<sup>3</sup>

E não seria equivocado apontar como uma das possíveis explicações para esta “relativa” inserção (figurando como que em suas franjas), bem como para a ausência de seu nome daqueles estudos empreendidos pelos críticos literários que a sucederam, o fato de ter “sido catalogada [por seus contemporâneos] como autora de ‘epopeias domésticas’ destinadas a uma leitura feminina” (EISENHART, 2006, p. 48; cf. SADLER, 1992, p. 233-234).

Com vistas a não apenas indagar o rótulo em questão, mas a contribuir para o redimensionamento da produção artística de Júlia Lopes de Almeida e, mais amplamente, para aqueles trabalhos de “restituição”, que buscam dar voz às fontes documentais que entoam o “coro” dos “silêncios da história” (PERROT, 2005), o presente artigo tenciona analisar, a partir de uma perspectiva sociológica, a peça “A Senhora Marquesa”, escrita na década de 1920.<sup>4</sup> Trata-se de um texto inédito e, até o momento, inexplorado, o que justifica, por si só, sua conversão em objeto privilegiado de investigação.<sup>5</sup>

Não obstante a limitação do recorte analítico, e a parcialidade da abordagem a ser encaminhada, tencionamos incluir novas linhas aos registros historiográficos dedicados ao cultivo de uma memória das artes

<sup>2</sup> Digno de nota é o trabalho que vem sendo realizado pela Editora Mulheres, fundada em 1996 pelas pesquisadoras Zahidé L. Muzart, Elvira Sponholtz e Susana B. Funck. 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 este selo editorial, tais como *A Silveirinha* (1997), com Introdução de Sylvia Paixão; *A Viúva Simões* (1999), com Introdução de Peggy Sharpe; *A Falência* (2003), com Introdução de Elódia Xavier; *Memórias de Marta* (2007), com Introdução de Rosane Salomoni e *A Família Medeiros* (2009), com Introdução de Norma Telles. Tais esclarecimentos se fazem relevantes, uma vez que a escritora deixou algo em torno de uma dezena de peças teatrais inéditas, material este convertido em objeto de investigação da pesquisa de pós-doutorado que desenvolve no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, sob a supervisão dos Profs. Drs. Marcos Antonio de Moraes e Ana Paula Cavalcanti Simioni. A pesquisa em questão, intitulada “Júlia Lopes de Almeida em cena: um estudo sobre sua produção artística inédita”, é financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

<sup>3</sup> A respeito da formação literária de Júlia Lopes de Almeida, bem como de sua inserção no campo literário brasileiro, cf. Eleutério (2005, p. 73-93); Fanini (2009). Ver também Simioni (2008, p. 68-73).

<sup>4</sup> Disponível como documento autógrafo e também em versão datiloscrita, a peça esteve sob a guarda de Claudio Lopes de Almeida, neto de Júlia Lopes de Almeida, até 2010, ano em que o acervo da escritora foi doado à Academia Brasileira de Letras.

<sup>5</sup> Contudo, vale acrescentar que a definição de nosso recorte analítico levou também em consideração a densidade temática do documento, assim como a sua extensão (o original conta, aproximadamente, 80 fólios). Tais esclarecimentos se fazem relevantes, uma vez que a escritora deixou mais de uma dezena de peças teatrais não publicadas, material este convertido em objeto de investigação da pesquisa de pós-doutorado que desenvolve 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 Simioni e com o suporte financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

dramáticas que vicejaram ao longo da “*belle époque* tropical” (NEEDELL, 1993), da qual as dramaturgas foram, quando não obnubiladas, expressamente sub-representadas.<sup>6</sup> Nas palavras de Zahidé Muzart, dentre os “gêneros escolhidos pelas mulheres, são as teatrólogas e as romancistas as mais esquecidas” (MUZART, 1995, p. 91).

Esta empreitada é devedora, sobretudo, de estudos como os desenvolvidos por Maria Cristina de Souza (1990), Elza Vincenzo (1992), Valéria Souto-Maior (1996, 2001, 2008) e Heloisa Pontes (2010), na medida em que não apenas elegeram o teatro como palco privilegiado de formulações e interpretações, mas porque o fizeram à luz das “encenações” do gênero.

Apenas para ilustrar, Valéria Souto-Maior, após inúmeras visitas a bibliotecas e arquivos públicos e particulares, publica, em 1996, o Índice de dramaturgas brasileiras do século XIX, empreendimento este que trouxe à lume a expressiva cifra de trinta e oito nomes de dramaturgas brasileiras atuantes ao longo do oitocentos. Orientando-se por este mapeamento preliminar, a autora não somente constata que “a dramaturgia escrita por mulheres brasileiras no passado é um campo ainda praticamente inexplorado” (SOUTO-MAIOR, 2001, p. 20), como dedica seus estudos subsequentes, intitulados *O Florete e a máscara: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX* (2001) e *Maria Ribeiro: teatro quase completo* (2008), às contribuições de duas escritoras que, ao lado de Júlia Lopes de Almeida, viram algumas de suas peças teatrais ganharem os palcos, mas não desfrutaram de “sobrevida artística”, por assim dizer, como dramaturgas.

Além disso, os propósitos aqui esboçados encontram inspiração na afirmação de Vânia Carneiro de Carvalho (2008, p. 35), para quem – após proceder a um balanço crítico a respeito da pertinência e contribuição de certas fontes documentais para os estudos inscritos no âmbito da História (que considero extensivo às Ciências Sociais) – as produções artísticas (a historiadora se refere, especialmente, aos contos e romances) revelam-se mananciais inesgotáveis, a partir dos quais determinados aspectos da “sociedade em movimento” podem ser inferidos.

<sup>6</sup> No período em tela, ser mulher e artista profissional era considerado uma antinomia. Sobre o assunto, cf. Ecker (1986); Eleutério (2005); Simioni (2008); Dauphin (2009); Offen (2011). Além disso, Christophe Charle, a partir de uma perspectiva não circunscrita ao gênero (*gender*), avalia que os dramaturgos “são bem estudados por um ramo específico da história literária, a história do teatro, que, no entanto, geralmente aborda apenas aqueles que entraram para o panteão da posteridade” (2012, p. 96).

## *L'AVANT-SCÈNE*: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CENÁRIO, A MOBÍLIA E AS PERSONAGENS

Comédia em três atos, cuja ação transcorre em Portugal. Tais são as informações disponíveis já no frontispício da peça “A Senhora Marquesa”, acrescidas da palavra “atualidade”, como que atestando, de antemão, não se tratar de uma peça “de época”. Também em sua folha de rosto encontram-se destacadas as personagens que compõem a trama, ladeadas por suas respectivas idades, tal como evidencia a Figura 1:

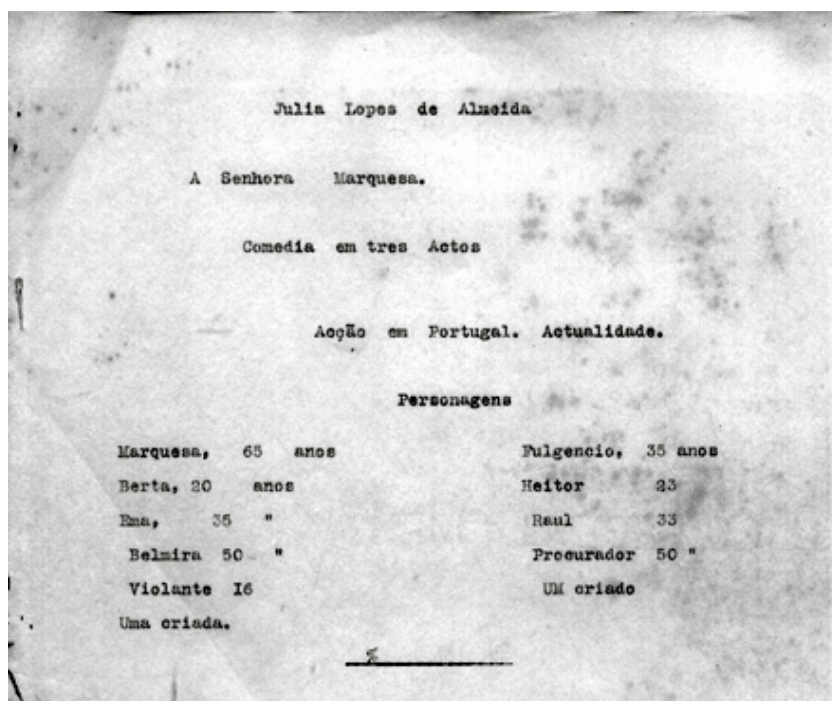


FIGURA 1 – FRONTISPÍCIO ORIGINAL DA PEÇA “A SENHORA MARQUESA” (192-)  
 FONTE: Acervo Júlia Lopes de Almeida, sob a guarda de Claudio Lopes de Almeida.

Por se tratar de um documento produzido há quase um século, tendo os efeitos do tempo comprometido parcialmente sua integridade, optamos pela elaboração de um quadro sinóptico contemplando as informações sobre as personagens, acrescido de referências ao tipo de vínculo, quando for o caso, que cada uma possui com a protagonista da peça, D. Maria, viúva de 65 anos, de cognome “Senhora Marquesa”:

Personagem	Vínculo com a protagonista	Idade
Ema	Nora	35 anos
Heitor	Neto	23 anos
Berta	Neta	20 anos
Procurador	_____	50 anos
Fulgêncio	Secretário particular	35 anos
Raul	_____ Pretendente de Ema	33 anos
Belmira	Prima	50 anos
Violante	Filha do criado	16 anos
Criado	_____	_____
Criada	_____	_____

O ponto de partida do enredo é a descrição de seu cenário, procedimento este que, a um só tempo, nos oferece alguns pormenores acerca do modo como seu núcleo principal habita e, mesmo a despeito da ausência de uma datação precisa, contextualiza a ação<sup>7</sup>:

Sala interior de um velho solar provinciano. A marquesa faz tricô sentada numa cadeira de rodas; do lado oposto da sala, Ema trabalha num bastidor; o lar representa o de uma família burguesa enriquecida pela guerra. Depois de terem estado um momento em silêncio, entra um criado que leva à marquesa um telegrama numa salva (ALMEIDA, 192-, p. 1).<sup>8</sup>

Como o trecho acima nos informa, trata-se de uma família de origem social modesta que, em meio ao rescaldo da guerra<sup>9</sup>, decidiu inaugurar um estabelecimento comercial, iniciativa esta que culminou em seu aburguesamento.<sup>10</sup> E foi como proprietária de uma confeitaria, a “edulcorar os

<sup>7</sup> A relevância deste detalhamento para a análise que pretendemos encaminhar reside no fato de “o interior de cada moradia exprim[ir], em sua linguagem, o estado presente e, até mesmo, passado, daqueles que o ocupam (BOURDIEU, 2008, p. 75).

<sup>8</sup> À guisa de ilustração, vale mencionar que, além da sala em questão, compõe também o cenário um outro cômodo da residência, assim definido por Júlia Lopes de Almeida no início do segundo ato: “Outra sala do mesmo solar. Porta larga ao fundo para o parque. Ema está sentada a bordar”. Sobre a fina relação entre gênero e bordado, cf. Carvalho (2008, p. 69); Simioni (2010, p. 4).

<sup>9</sup> Ao que tudo indica, a dramaturga se refere à Primeira Guerra Mundial (1914-1919).

<sup>10</sup> Tendo enviado poucos anos após haver se casado, e com os filhos ainda pequenos, a protagonista, impelida pela necessidade de criar a prole, decide dedicar-se à confeitaria, tendo contado, anos mais tarde, com o auxílio de seu primogênito, marido de Ema. Porém, em meio às conquistas materiais, a marquesa perde prematuramente seu filho. A intensidade do sofrimento acometera-lhe os movimentos dos membros inferiores, deixando-a paralisada.

paladares alheios”, que a protagonista, que encarna exemplarmente a figura do *breadwinner*, venceu na vida, conquista material cujo propósito maior estava em sua reconversão em “ganhos” de outra ordem, mais propriamente, simbólicos: viver aos moldes da nobreza. Tanto que, ao conquistar sua estabilidade financeira, tratou logo de se mudar com a família para um solar e, o que evidencia seu apego nobiliárquico, não opôs resistência à iniciativa de seu secretário particular, Fulgêncio, que passou a tratá-la por “marquesa”, epíteto este que chega mesmo a tomar por completo o lugar de seu próprio nome, Maria, mencionado apenas esporadicamente ao longo da trama.<sup>11</sup>

A obstinação da personagem parece encontrar justificativa na ideia de que “quanto melhor fo[sse] como comerciante, melhor sua chance de deixar a posição comercial e de conseguir comprar um título de nobreza” (ELIAS, 2001, p. 88). Mais propriamente, no caso de D. Maria, o interesse estava menos voltado para a obtenção formal de um atestado honorífico do que para a adoção, isto sim, de um “estilo de vida”<sup>12</sup> que julgava assemelhado ao dos fidalgos. Em linhas gerais, “a felicidade nos negócios” exhibe-se aqui como um passaporte individual/familiar, por meio do qual lhe seria possível “alcançar um alto posto na escala social” (SOUZA, 1987, p. 115). Com efeito, o estímulo latente a comandar tal esforço não é outro, senão a ciência de que “o poder ‘meramente econômico’, em especial o poder financeiro puro e simples, não é de forma alguma reconhecido como base de honras sociais” (WEBER, 1982, p. 211).

A opção pelo solar não foi em nada fortuita, uma vez que tal estrutura habitacional traduz, em termos arquitetônicos, as preferências estéticas e, para além disso, o tipo de sociabilidade característico da nobreza portuguesa.<sup>13</sup> Ciente que estava dos óbices e impedimentos subjacentes à destituição dos “privilégios de nascimento” (SOUZA, 1987, p. 116), i.e., à falta de “autenticidade da filiação”<sup>14</sup> (GOBLOT, 1930, p. 54)<sup>15</sup>, a única via de

<sup>11</sup> Apesar de a confeitaria ser apontada, de saída, como o “ganha-pão” de D. Maria, ao final do enredo, a personagem Belmira, “prima pobre” da protagonista, revela a Fulgêncio, em tom de confidência, que o enriquecimento da família muito se deveu ao envolvimento do primogênito da protagonista com o “negócio do açúcar”.

<sup>12</sup> A expressão “estilo de vida”, tal como a define Pierre Bourdieu em seu texto “Gostos de classe e estilos de vida”, corresponde a “um conjunto unitário de *preferências distintivas* que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou héxis corporal, a mesma intenção expressiva, princípio da unidade de estilo, que se entrega diretamente à intuição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados” (1983, p. 83-84, grifo nosso). Para um balanço acerca do modo diverso como a categoria em questão tem sido apropriada pela sociologia, cf. Pulici (2010, p. 42ss.)

<sup>13</sup> Em Portugal, o Antigo Regime perdurou até a instauração da Primeira República Portuguesa, em 1910

<sup>14</sup> No original: “[l']authenticité de la filiation”].

<sup>15</sup> Antes de representarem “*pueris bugigangas da vaidade*” “[*puérils hochets de la vanité*”], os títulos e a filiação importam na medida em que supõem privilégios. “Mas o burguês não

acesso possível à fidalguia demandou da protagonista o arremate do imóvel pertencente a uma família de nobres empobrecidos.<sup>16</sup>

Em larga medida, as pretensões da Senhora Marquesa afinam-se com as considerações de Edmond Goblot (1930, p. 16), para quem “ninguém ostentaria um diamante, ninguém se orgulharia de seu título de nobreza, ninguém mostraria seu castelo, se não esperasse que a admiração dirigida à beleza do diamante, do título e do castelo também se dirigisse, simultaneamente, à pessoa que os possui”.<sup>17</sup> Não seria, pois, equivocado considerar como pano de fundo da ação “a ascensão social e econômica dos grupos de profissionais burgueses, [que se] tornou gradativamente mais visível, enquanto grande parte dos nobres ficava cada vez mais pobre”, ainda que se mantivessem intactas as barreiras simbólicas que os separassem (ELIAS, 2001, p. 79).

Aliás, Elias lembra que, ironicamente, “foram justamente as casas que esmagaram a maioria das grandes famílias”, mais propriamente, os dispendiosos gastos que a sua aquisição e organização demandavam, justificados em termos dos “deveres de representação” – que supunham a supervalorização do “título de nobreza” em detrimento da “riqueza acumulada” (ELIAS, 2001, p. 94-95) –, de sorte que a ruína de muitos nobres, corolário destas vultosas “despesas de exibição da posição social”, gradativamente se revelou, aos olhos das camadas aburguesadas, uma oportunidade inequívoca de estas virem a amealhar, a reboque e em seu encalço, um “lustroso” patrimônio simbólico.

O fato de indivíduos se arruinarem por e para suas casas é incompreensível enquanto não entendermos que, nessa sociedade de grandes senhores, o tamanho e o esplendor da casa não constituem uma expressão primordial da riqueza, mas sim uma expressão primordial da posição e do nível. Para o *grand seigneur*, a aparência física da casa é um símbolo da posição, da importância, do nível de sua “casa” no tempo, ou seja, de sua estirpe no decorrer das gerações, com isso simbolizando também a posição e a importância

possui títulos nem nome importante; e também não possui privilégios. Nem aparências, nem nada sólido! É então que ele simula essa gravidade, essa austeridade do traje e de maneiras, que são a aparência da sabedoria”. No original: [“Mais le bourgeois n'a ni titres ni particules; et il n'a pas non plus de privilèges. Ni les apparences, ni le solide! C'est alors qu'il affecte cette gravité, cette austérité du costume et des manières; qui sont les apparences de la sagesse”] (GOBLOT, 1930, p. 80).

<sup>16</sup> Oliveira esclarece que, sancionada pela tradição que remonta ao período medieval, a “fidalguia [categoria mais restrita] es nobreza que viene a los hombres por linaje” (OLIVEIRA, 1806, p. 217; cf. MONTEIRO, 2005).

<sup>17</sup> No original: [“On ne se parerait pas d'un diamant, on ne serait pas fier de son titre, on ne montrerait pas son château si l'on ne comptait que l'admiration qui va à la beauté du diamant, du titre et du château va aussi et du même coup à la personne qui les possède”].



que ele mesmo possui como representante vivo da casa. A posição elevada obriga a possuir e ‘organizar uma casa que corresponda a ela’ (ELIAS, 2001, p. 75).

Contudo, o ocaso material da fidalguia não eclipsou o valor (ainda que apenas figurativo, protocolar) de seus títulos, tampouco foi acompanhado pela depreciação daquele repertório de bens que compõe a porção “impalpável” de sua herança; da mesma forma, o “movimento ascensional” (SOUZA, 1987, p. 116) da burguesia não se mostrou suficientemente capaz de equacionar o “problema” de sua destituição heráldica e carência simbólica (*people of low-birth*).

Assim sendo, no caso das unidades de habitação da nobreza, a “ostentação” de suas dimensões e ornamentações, longe de se afigurar como uma excentricidade, impunha-se, nas sociedades de corte, como um “dever”, uma necessidade de “autoafirmação social”, rígida injunção cujo *leitmotiv* estava na “representação do nível hierárquico pela forma”, ou então, na tradução visual da posição social do morador “dentro dos limites tradicionais impostos pela hierarquia social” (ELIAS, 2001, p. 77-83):

Um duque tem que construir sua casa de uma maneira que expresse: sou um duque e não um conde. O mesmo vale para todos os aspectos de seu estilo de vida. Ele não pode tolerar que outra pessoa pareça mais com um duque do que ele próprio. Precisa certificar-se de que tem a primazia frente ao conde na convivência social [...]. Assim, o modo essencial de marcar uma posição é documentá-la por meio de um estilo de vida apropriado, segundo os parâmetros desse nível. A coerção de representar o nível social é inexorável. Se falta o dinheiro necessário para isso, o nível social passa a ter uma realidade muito restrita, o mesmo ocorrendo com a existência de seu ocupante na sociedade. Um duque que não mora da maneira como um duque deve morar, e que portanto não pode mais cumprir as obrigações sociais que seu título supõe, praticamente deixa de ser um duque (ELIAS, 2001, p. 83).

Com o caminho desimpedido, no concernente à rigidez da hierarquia social, com suas “muralhas” edificadas pelas “leis suntuárias” e pelas “questões de precedência e de nível”, rígidos fundamentos da sociedade estamental<sup>18</sup> (SOUZA, 1987, p. 112) – enfim, liberada que estava das injunções

<sup>18</sup> Segundo Weber, “toda sociedade estamental é *convencional*, regulada por normas de modo de vida, criando, por isso, condições de consumo economicamente irracionais e impedindo, deste modo, por apropriações monopólicas e eliminação da disposição livre sobre a própria capacidade aquisitiva, a formação livre do mercado” (2009, p. 203, grifo do autor).

subjacentes à “concorrência por status” e das constrictões sociais atreladas à “obrigação de prodigalidade” (ELIAS, 2001, p. 86, 93), bem como das “pressões materiais e suas urgências temporais” (BOURDIEU, 1983, p. 84), e disposta a percorrer um caminho relativamente inverso ao trilhado pelas famílias de fidalgos em declínio econômico, ou, tal como define Souza (1987, p. 133), pela “nobreza que deixa[ra] cair o cetro” –, a protagonista enxergou na moradia um potente instrumento de ascensão e autoafirmação sociais.

Nesta linha de análise, o que outrora correspondia a um “dever de representação”, agora assume os contornos de um inusitado ato individual de extravagância e, no limite, de desvario. A obstinação da ex-confeiteira é ilustrativa não apenas do quanto “os gostos obedecem a uma espécie de lei de Engels generalizada”<sup>19</sup>, mas do fato de que, *pari passu* ao aumento gradativo da

distância objetiva com relação à necessidade, o estilo de vida se torna, sempre, cada vez mais o produto de uma “estilização da vida”, decisão sistemática que orienta e organiza as práticas mais diversas, escolha de um vinho e de um queijo ou decoração de uma casa de campo (BOURDIEU, 1983, p. 87-88).

Porém, a dinâmica da lei de Engels não se aplica integralmente ao solar, “objeto de desejo” que se pretende definitivo, insubstituível, e cujo valor intrínseco se exhibe como atemporal, enfim, cuja aquisição arquitetada não supõe sua futura substituição. Dito de outra forma, o poder de distinção deste bem é tanto mais efetivo quanto menos visíveis forem os resíduos de sua “última” transação comercial.

Além disso, ao pretender simular ou, mais propriamente, assimilar o *ethos* dos “bem-nascidos”, a decisão da protagonista, por um lado, põe em relevo o incontornável anacronismo aí subjacente e, por outro, torna redutível a antinomia existente entre ambos os estilos de vida: uma vez que Portugal vivia seus primeiros anos como República, residir em um solar, e aos moldes da nobreza, em plena década de 1920, significava a forçosa tentativa de preenchimento daqueles intermináveis cômodos e recantos que, outrora, testemunharam uma “convivência” e um ritmo social “completamente outros”.

Sem dúvida que, neste trânsito, não apenas a “função representativa” do solar viu-se obnubilada por sua dimensão utilitária, como sua

<sup>19</sup> De acordo com lei de Engels, “a cada nível de distribuição, o que é raro e constitui um luxo inacessível ou uma fantasia absurda para os ocupantes do nível anterior ou inferior, torna-se banal ou comum, e se encontra relegado à ordem do necessário, do evidente, pelo aparecimento de novos consumos, mais raros e, portanto, mais distintivos” (BOURDIEU, 1983, p. 85).

aquisição, a qualquer custo, forjou uma realidade notadamente postiça, passível de ser sumarizada em termos dos desalinhos entre forma arquitetônica e organização da vida em seu interior. Para ilustrar, basta recorrermos à disparatada desproporção entre, de um lado, o “grande contingente de serviçais” à disposição da nobreza, como pontua Norbert Elias (2001, p. 69) e, de outro, os dois únicos criados incumbidos de manter organizado o solar então arrematado pela Senhora Marquesa.<sup>20</sup>

A propósito, vale considerar que a presença de criados nos escritos de Júlia Lopes de Almeida é não apenas recorrente como chega a se converter em tema central de algumas de suas crônicas, a exemplo de “Por quê?” (ALMEIDA, 1906, p. 115), e “Os criados” (ALMEIDA, 1914, p. 119). Enquanto a primeira retira a criadagem da invisibilidade, mas para convertê-la em alvo de acerbas críticas, a segunda, contrastivamente, sopesa este tom altivo e soberbo, ao abordar as agruras do trabalho de servir.

Em “Por quê?”, o olhar sentencioso da narradora – investida que estava da autoridade de “patroa” –, retrata, sem volteios, a “gente de serviço” como fonte de tormento e amolação. Em linhas gerais, a crônica em pauta explora as tensões que presidem a relação entre “servir e ser servida”, a partir de um ponto de vista em nada isento, explicitamente comprometido com a vitimização da “dona da casa” (paradoxalmente autoconvertida em “mártir”, por conseguir “aturar” a indolência e a má vontade dos empregados):

A dona de casa no Brasil é a mártir mais digna de comiseração entre todas as citadas pela história. Viver embaixo das mesmas telhas com uma *inimiga* que faz tudo o que pode para atormentar as nossas horas, pagar-lhe os serviços e ainda fazê-los de parceria, assumindo a responsabilidade dos maus jantares que ela faz e da maneira desleixada por que arrasta a vassoura pela casa; ordenar e ser desobedecida; pedir e obter más respostas; falar com doçura e ouvir resmungar com aspereza; advertir com justiça e ouvir responder com agressão e brutalidade; recomendar limpeza, economia, ordem e calma, e ver só desperdícios, porcaria, desordem e violência, confesso que é coisa de fazer abalar em vibrações dolorosas os nervos os mais modestos, mais tranquilos e mais saudavelmente pacatos do mundo! [Grifos meus] (ALMEIDA, 1906, p. 21).

Por sua vez, na crônica “Os criados”, Almeida recorre à digressão autobiográfica para sustentar o argumento de que a distância que separa

<sup>20</sup> Referindo-se às moradias habitadas pelos nobres franceses, Elias sublinha que “o valor do prestígio encobre o valor meramente utilitário. Aqui, o *ethos* estamental, instrumento de autoafirmação nas camadas superiores, prevalece sobre o *ethos* econômico, instrumento de autoafirmação nas camadas inferiores” (ELIAS, 2001, p. 78).

a criada e seu/sua amo(a) se deve a um “acaso de nascimento” (ALMEIDA, 1914, p. 23). Quanto aos espinhos, forçosamente colecionados pela “gente de serviço”, a cronista assim os descreve:

Levantar-se de madrugada, deitar-se tarde, estar de pé todo o dia, salvo as duas ou três horas de repouso, viver numa externa sordícia: a poeira, as águas de lavagem da loiça e do *toilette*; alimentar-se de restos, não ter em cada mês senão poucas horas de liberdade, das quais a fadiga impede de saborear o gozo, e no futuro, por toda perspectiva, o hospital, a Morgue e Clamart, logo que chegue a idade em que os amos já não carecem dela. Oh! Que triste destino!

Ainda não aludi senão às dores físicas; e as morais?

Tragar durante dezoito horas os caprichos de uma família inteira, ouvir as crueldades serrazinas das crianças, as impertinências da senhora, as grosserias do senhor, as observações azedas e as exigências senis dos avós...

Ainda não é tudo. É preciso suportar as suspeitas injuriosas, os armários fechados, o molho de chaves levado com ostentação, os talheres contados à noite, diante da criada, oficialmente, depois da família se ter assegurado, às ocultas, de não faltar alguma coisa; e uma interminável série de frases com duplo sentido atiradas de esguelha e mais horríveis de receber no coração do que uma facada na carne (ALMEIDA, 1914, p. 125).

Retomando a peça, a justaposição do título de “marquesa” àquela denominação utilizada no trato usual, qual seja, a de “senhora”, fruto de uma operação “de fachada”, redundou em um composto, a um só tempo, “híbrido” e “imiscível”, capaz, portanto, de representar não a “integração efetiva”, mas as incompatibilidades existentes entre a figura idealizada da “dama aristocrática”, espécie de modelo a ser seguido/imitado, e a concreta posição social da personagem, qual seja, a de “burguesa enriquecida” (Cf. SOUZA, 1987, p. 116). Para além disso, a porção honorífica da expressão (“marquesa”) encerra a tentativa de “fixação de hierarquias”, relacionadas à disposição da personagem em auferir aquelas “espécies de ganhos e bens que não pode[ria]m ser adquiridos diretamente com a moeda” (BOURDIEU, 2009, p. 148-149), malgrado requeressem, para tal, o “auxílio de sua riqueza” (ELIAS, 2001, p. 88).

*Grosso modo*, o significativo acúmulo de capital econômico facultou à D. Maria o “investimento” em um “estilo de vida” que, a despeito de todas as incongruências pontuadas, pudesse lhe render uma fortuna intangível,

aquilatada em termos de prestígio, reputação, fama, distinção etc.<sup>21</sup> E um esforço material desta monta, canalizado para “funções exibitórias”, para utilizar uma expressão de Carvalho (2008, p. 97), apresentava como fim último a depuração de sua própria identidade, de modo a fazer suturar as duas pontas que a constituíam: “a representação que fazia de si mesma” e “a credibilidade concedida pelos outros a essa representação” (ELIAS, 2001, p. 21) de modo a não apenas se sentir marquesa, mas ser percebida como tal.

Uma vez contextualizada a ação, bem como descortinados aspectos centrais da trajetória de vida da protagonista, dedicaremos a próxima seção do artigo à análise, propriamente dita, de seu entrecho.

#### O ENREDO DESCORTINADO: AS CONTRA-ATUAÇÕES DE UMA “BURGUESIA ENOBRECIDA”

*“Mais le bourgeois n'a ni titres ni particules; et il n'a pas non plus de privilèges. Ni les apparences, ni le solide!”* (GOBLOT, 1930, p. 80).

Logo no início da trama, a marquesa recebe em seu palacete a visita de um procurador que, representando um cliente de vulto, muito bem posicionado economicamente, ou, para usar a expressão empregada pela própria Júlia Lopes de Almeida, um “capitalista riquíssimo, que não olha as despesas quando quer satisfazer um capricho” (ALMEIDA, 192-, p. 6), tenciona negociar uma das propriedades que a comerciante havia adquirido “de uma fidalga arruinada” (p. 7). Ao ser comunicada de que o “quinhão” desejado seria o solar “que margeia o rio, entre o moinho velho e a estrada” (p. 6), e que a intenção de compra estaria vinculada a um audacioso projeto de construção de um estabelecimento industrial, mais propriamente, “uma grande fábrica de tecidos” (p. 6), a marquesa não apenas recusa a proposta, mas se mostra irredutível, mesmo diante da explanação do procurador, acerca das vantagens indiretas que a venda da propriedade poderia lhe render, dando a ver que o que a distingue do capitalista não é a riqueza acumulada propriamente dita, mas o modo como é utilizada (Cf. SOUZA, 1987, p. 115). A marquesa e o ávido capitalista, tal como contrapostos nesta passagem,

<sup>21</sup> Para Goblot, “a distinção se refere a tudo o que é perceptível exteriormente na pessoa e no que a cerca”. No original: “[la distinction concerne tout ce qui est perceptible du dehors dans la personne et dans son entourage]” (1930, p. 35).

parecem encenar “tipos” antagônicos: ainda que comunguem uma mesma “situação de classe”, ambos divergem frontalmente quanto ao “universo de valores e interesses” (PULICI, 2004, p. 72).

No enalço da sogra, Ema ainda pontua a desvantagem de se ter uma fábrica na vizinhança, especialmente porque o bairro seria invadido por aqueles “operários”, aquela “gente de classe baixa”, que macularia a beleza das paisagens naturais. Ema, cuja existência fora marcada pelas “ambições de ascensão” e pelas “preocupações de respeitabilidade”, insinua em sua fala que a homologia entre espaço físico e espaço social engendra interdições simbólicas.<sup>22</sup> Com efeito, sua objeção encontra justificativa no fato de as hierarquias e desníveis sociais entre as classes sociais retraduzirem-se, o mais das vezes, em distanciamento geográfico (BOURDIEU, 1983, p. 84; BOURDIEU, 2008).

Procurador: O homem não me falou em condições... VExa. pode pedir o que quiser...

Marquesa: O que peço é que me deixem em paz... Teria graça que eu me desfizesse da parte mais bonita da minha propriedade para um estabelecimento industrial... não, meu caro amigo, isso nunca.

[...]

Ema: Além de que a fábrica seria uma péssima vizinhança para nós... Detesto a gente da classe baixa, os operários então, que estão tão arrogantes hoje em dia e são tão desagradáveis... (ALMEIDA, 192-, p. 6-7).

O diálogo em questão parece ilustrar as tensões entre os impulsos avassaladores da industrialização – a compor, como diria Souza, uma “figura movediça da sociedade” (SOUZA, 1987, p. 115) –, e a força da tradição, que tenta contê-los. Impassível diante de uma oferta de compra considerada “irrecusável”, a marquesa reforça seu desapego material. Ainda que vencido, o representante insiste em dar uma última cartada: faz com que a marquesa rememore que não apenas a quinta em questão, mas todo o mobiliário que guarnecia a matriz nela edificada, tais como tapeçaria, louça importada, e até mesmo uma galeria de retratos, foram adquiridos de uma “fidalga arruinada” (ALMEIDA, 192-, p. 7), a preço módico, tendo-se revelado uma verdadeira pechincha. Ao aludir a tais condições de aquisição, o procurador

<sup>22</sup> Como esclarece Bourdieu, “falar de um espaço social é dizer que não se pode juntar uma pessoa qualquer com outra pessoa qualquer, descurando as diferenças fundamentais, sobretudo econômicas e culturais” (2009, p. 138).

explicita a relação não legítima que a marquesa mantém “com a cultura e com as obras de arte” (BOURDIEU, 2008, p. 10).

O esforço do procurador mostra-se, como já adiantado, inútil, sendo a negativa da marquesa ilustrativa de que sua disposição em obter vantagens pecuniárias foi-se arrefecendo à medida que, curiosamente, enriquecia, dando a ver que sua “motivação por nível social, honra e prestígio é mais importante do que a motivação por ‘interesses’ econômicos” (ELIAS, 2001, p. 84); o que, no caso do solar, significa dizer que “o valor do prestígio”, aos seus olhos, sobrepunha-se ao seu valor estritamente econômico (ELIAS, 2001, p. 78). Diante de tal desprendimento em relação “ao ganho e ao gasto de dinheiro” (*saving-for-future-profit ethos*), as decisões da protagonista a afastam do que, convencionalmente, poderia ser considerado uma “atitude burguesa”, nos termos empregados por Elias (2001, p. 85).

Entre as propriedades estruturais que mais distinguem as sociedades industriais, e que são relativamente novas e espantosas quando vistas da perspectiva de sociedades do passado, está o fato de que mesmo os grupos com maiores rendimentos, mesmo os mais ricos economizam e investem uma parte do que recebem, de modo que se tornam cada vez mais ricos (caso não invistam mal), quer queiram ou não. As sociedades de corte ricas e poderosas geralmente gastavam tudo o que recebiam no consumo representativo (ELIAS, 2001, p. 91).

Com efeito, a postura de abnegação em relação àquilo que mais perseguiu evidência que, uma vez sanadas as urgências materiais, seria preciso “cuidar do adorno de sua alma” (GOBLOT, 1930, p. 54).<sup>23</sup> E a expressão “consumo de prestígio” sintetiza muito bem tal obsessão, que se revela em inequívoco contraste em relação ao “cânone burguês de comportamento” (GOBLOT, 1930, p. 86).

Procurador: Peço licença para lembrar que V.Exa. adquiriu por preço mínimo, por ser um espólio de uma fidalga arruinada, não só este solar e as terras que circundam, como todo o mobiliário, tapeçarias, louças da Índia e da China e ainda a galeria de retratos que poderá, só por si, resgatar tudo o mais. Há ali obras de museu e que poderão ser vendidas por bom preço, se a tal se resolver. Pois bem, tudo isso junto lhe custou pouco mais do que lhe dará o meu proponente pela faixa de terra em questão. Não decida nada sem meditar. Lembre-se que seria ficar com a propriedade quase de graça. Senão de graça.

<sup>23</sup> No original “[“soigner la parure de son âme”].

Marquesa: Senhor procurador, essa questão de dinheiro teve a máxima importância para mim enquanto fui pobre... (Ema tosse e olha à roda). Era mesmo só no que eu pensava antes da guerra que infelicitou o mundo e nos felicitou a nós... e muitos outros negociantes por esse mundo de Cristo... (enquanto a marquesa fala. Ema olha em roda a ver se alguém pode ouvir) (ALMEIDA, 192-, p. 7).

Contudo, não seria equivocado considerar que, ao mesmo tempo em que a excentricidade de D. Maria reside em sua predileção pelo “consumo representativo”, pelo “consumo em função do status”, os meios por ela agenciados, se analisados à luz dos imperativos que regiam a “sociedade de corte”, “desqualificam” seus fins: o estigma carregado por aqueles que enriqueceram através do esforço – sentimento este profundamente partilhado pela nobreza das sociedades pré-industriais e que persiste, por certo que descolado daquele rigorismo que o alimentava e legitimava, como valor remanescente nas formações sociais subsequentes –, tem como contraponto a “riqueza herdada”, “aquela pela qual não era preciso trabalhar” (ELIAS, 2001, p. 91):

Os burgueses do século XIX dependiam, antes de tudo, de um ofício que requeria um trabalho mais ou menos regular e uma sujeição a uma rotina das emoções. Era, portanto, a profissão que determinava em primeiro lugar o comportamento dos indivíduos e sua relação mútua, era nela que residia o centro das coerções exercidas pelas interdependências sociais sobre os homens singulares (ELIAS, 2001, p. 129).

A marquesa define como sua única ambição a transformação de sua existência em um decalque do “estilo de vida” da nobreza. E, com o intuito de conferir maior fidedignidade ao arquitetado arremedo, a ex-confeiteira faz menção ao retrato da fidalga de quem comprou o solar que, hoje, lhe serve de morada. Exposta ao fundo da galeria, a pintura em questão como que atesta a semelhança fisionômica entre ambas, representando, no limite, o artificioso emolduramento/enquadramento de um modo de ser. Dito de outro modo, a marquesa está não apenas convencida acerca de sua nobreza, mas também disposta a exibi-la/expô-la. Triunfante por haver “comprado” sua fidalguia, tratou de incorporar o título de marquesa ao próprio nome (que, como já pontuado, chega mesmo a substituí-lo), distinção esta capaz, por sua vez, de exprimir o fino acabamento de uma ascensão social obtida a duras penas.

Quanto a isso, vale ainda destacar o comentário, abaixo reproduzido, que a marquesa dirige ao procurador, enquanto se despediam, após



este lhe haver tratado por Senhora D. Maria. Mais especificamente, e sob o olhar intransigente de Ema, após indicar à visita que o correto seria “Senhora Marquesa”, a ex-confeiteira admite que o “apelido” se lhe afigura como uma espécie de recompensa:

Procurador (despedindo-se da marquesa): Senhora D. Maria...

Marquesa: Venha jantar conosco amanhã, para depois jogamos o pôquer, mas já disposto a perder o último comboio e a pernoitar aqui.

Procurador: Com o maior gosto, Sra. D. Maria...

Ema (remendando): Senhora Marquesa...

Procurador (espantado): Como?

Marquesa (com bom humor): Vá lá, pode chamar-me assim se quiser... afinal já estou convencida de que mereço o título... (ALMEIDA, 192-, p. 8).

A fim de evitar julgamentos equivocados, D. Maria esclarece que a utilização da alcunha partira de Fulgêncio, seu secretário particular, por nela enxergar “ares de fidalguia”. Porém, não há dúvida de que, ao adotar o estilo de vida da nobreza, a protagonista estivesse inegavelmente disposta a incorporar aquele complemento formal e simbólico que o sintetiza (ainda que sob a alegação de que seu uso estaria restrito aos muros do solar), espécie de delator de seu grau de dependência em relação “ao crédito atribuído à representação que faz de si própria por aqueles de quem espera reconhecimento” (CHARTIER, 2002, p. 22). E, tal como assinala o próprio procurador, “um título sempre dá distinção”.

(Marquesa para o procurador) Diz o Fulgêncio que tenho ares de fidalga, e começou, quem sabe até se por troca, a chamar-me de Senhora Marquesa. Eu deveria tê-lo chamado imediatamente à ordem, repreendido mesmo, mas que quer? Achei uma certa graça na história e consenti nela aqui, só em família, está claro. Deus me livre que contasse semelhante coisa lá fora... (ALMEIDA, 192-, p. 9).

Contudo, e *pari passu* à sua escalada social, tomam lugar e amplificam-se aquelas “marcas ou estigmas desse esforço” (BOURDIEU, 2009, p. 137). E é a personagem Ema quem “ostenta” com desenvoltura uma postura denunciadora do lapso existente entre sua modesta origem social e seu atual *status*, seja ao revelar seu “apego sôfrego aos hábitos da classe

dominante” (SOUZA, 1987, p. 115), seja ao não reprimir seu desconforto em relação ao passado de labuta, cuja doçura dos confeitos contrastava com o árduo processo que seu preparo demandava; seu alívio e porto-seguro estão na lembrança de que “o que passou, passou” (ALMEIDA, 192-, p. 5), enfim, de que, agora, os tempos são outros.

Na esteira destas considerações, convém lembrar que o “sentimento de classe” revela-se diretamente proporcional ao temor desencadeado pela possibilidade de “desnívelamento”, de descenso social, de sorte que o “esnobismo” acaba por se confundir, no limite, com certo “instinto de auto-preservação” (SOUZA, 1987, p. 130).

Procurador (para a marquesa): Eu me explico: Como tinha necessidade urgente de falar com V. Exa., tomei liberdade de vir pela manhã, pelo comboio das dez e sem a ter avisado... Peço desculpa se as incomodo.

Marquesa: De modo nenhum, nem que viesse mais cedo. Fui sempre madrugadora, antes por necessidade, depois por hábito. Era sempre eu quem ia fazer abrir às oito horas da manhã as portas da minha confeitaria. E, isso mesmo no inverno.

Ema: Ora, Mamã, que ideia...

Marquesa: Ó filha, aqui o Sr. procurador não ignora que fui confeitadeira e que tenho muita honra nisso. Ao menos adocei a boca a muita gente boa...

Ema: Em todo o caso o que passou, passou.

(ALMEIDA, 192-, p. 5).

De volta ao enredo, não tarda a entrar em cena Heitor, neto da marquesa, que anseia apresentar à matriarca a planta arquitetônica, que carrega consigo, para a construção de um “campo esportivo” na quinta em que residem (ALMEIDA, 192-, p. 11). Manifestando entusiasmo, sentimento este que encontra solidariedade em Ema, Heitor define tal empreendimento como uma “necessidade social” (ALMEIDA, 192-, p. 10). Mais propriamente, e sob a alegação de que “na Inglaterra, todo o proprietário que se presa tem um grande espaço da sua quinta destinado ao tênis” (ALMEIDA, 192-, p. 11), o projeto concebe como imprescindível aquilo que é, na verdade, “um luxo inacessível ou uma fantasia absurda para os ocupantes do nível anterior ou inferior” (BOURDIEU, 1983, p. 85).

Aliás, a referência à Inglaterra nada tem de fortuita, uma vez que o país em questão se afigurou como cenário, por excelência, do surgimento não apenas do tênis, mas de modalidades esportivas, tais como “as corridas a cavalo, a corrida e outros gêneros de provas atléticas”, práticas estas que

logo se popularizaram, espalhando-se para outros países (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 42).<sup>24</sup> Além disso, o argumento mobilizado por Heitor adquire certa exemplaridade, na medida em que classifica os “esportes, jogos, distrações culturais” como “práticas” por meio das quais a distinção social se manifesta (BOURDIEU, 1983, p. 83-85). O esporte, tal como é retratado na peça, descortina sugestivos aspectos da vetusta equivalência entre posição social e formas de fruição do lazer, sendo a alusão ao tênis uma forma de apresentá-lo como “marca distintiva” das classes mais altas (ELIAS; DUNNING, 1992, p. 61).

D. Maria, a quem compete oferecer o aval para o início das obras, pondera sobre os impactos que sua construção viria a ter sobre a propriedade, não apenas em relação à área verde que deveria ser desbastada, mas ao lago, que precisaria ser submetido a uma drenagem. Por suposto, a resistência revelada pela marquesa ante os impulsos modernizadores cristalizados na figura do jovem Heitor encontra explicação no fato de a descaracterização de sua propriedade significar, no limite, sua própria desfiguração (ALMEIDA, 192-, p. 12-13). De certo modo, o diálogo travado entre avó e neto dramatiza o “duelo entre duas visões de mundo inconciliáveis” (CHARLE, 2012, p. 204).

Acompanhando o enredo, este é o momento em que Berta, a outra neta da marquesa, entra em cena. Em meio à discussão em torno do projeto, a personagem acresce às objeções de D. Maria o fato de o *club* do qual são sócios dispor de estrutura desportiva para tal prática:

Berta: Ela [D. Maria] entende que para o tênis basta-nos o do *club*...

Ema: Muito obrigada. O *club*, onde a gente se mistura a toda a burguesia dos hotéis...

Berta (continuando a acariciar-se com as flores): Mas tia Ema, nós o que somos?

Heitor: Nós o que somos! É boa! Tens cada pergunta!

Berta: Muito natural...

<sup>24</sup> Com o propósito de compreenderem o porquê de tal pioneirismo, e partindo do pressuposto de que tais esportes supõem um conjunto de regras sociais, assim como o exercício do autocontrole por parte de seus praticantes (i.e., a contenção dos impulsos violentos), Elias e Dunning (1992) identificaram a existência de correspondências entre o seu florescimento e “o desenvolvimento da estrutura de poder da sociedade inglesa” (p. 48). Mais propriamente, o regime político inglês caminhou gradativamente em direção ao abrandamento dos “ciclos de violência”, dinâmica esta que adquiriu nítidos contornos de um precedente histórico cujos corolários se fizeram sentir em termos da possibilidade de resolução de “conflitos de interesse e de confiança”, permitindo “aos dois principais contendores pelo poder governamental” o equacionamento de “suas diferenças por intermédio de processos inteiramente não violentos, e segundo regras concertadas que ambas as partes respeitavam” (p. 49). E foi justamente o recrudescimento desta “sensibilidade quanto à utilização da violência que, refletida nos hábitos sociais dos indivíduos, encontrou também expressão no desenvolvimento dos seus divertimentos” (p. 59). Tal como esclarecem os autores, “a ‘parlamentarização’ das classes inglesas que possuíam terras teve sua contrapartida na ‘desportivização’ dos seus passatempos” (p. 59).

Heitor: Tia Ema tem razão. Nada de misturas... Cada qual no seu lugar. Tu és uma milionária, o que equivale a dizer que és uma princesa. Deves capacitar-te de que é assim e evitar aproximações de caçadores de dotes, homens atrevidos e sem vintém. Eles pululam. Eu sei o que se diz por aí.

Berta (séria e descontraindo): Tens razão... é uma tristeza... (mudando de tom) mas no *club* aparece também muita gente boa...

Ema: Que horror! (ALMEIDA, 192-, p. 21-22).

Como se pode depreender do trecho acima, Ema e Heitor autoproclamam-se “superiores” e consideram imperioso manterem-se distanciados daqueles espaços que, embora conhecidos como “redutos dos burgueses”, abrigam um público heterogêneo, do qual fazem parte “caçadores de dotes, homens atrevidos e sem vintém”. Nos termos de Goblot,

a melhor distinção, a mais segura e mais nítida, é a separação material. O espírito burguês tenta evitar ao máximo a promiscuidade ou qualquer aproximação; quer manter as classes populares a distância, não se deixa invadir, nem confundir; dispõe de restaurantes, hotéis, carruagens e vagões de trem aos quais essas classes não têm acesso; frequenta festas em que a sociedade não é “misturada” (GOBLOT, 1930, p. 33).<sup>25</sup>

Ao que parece, o aburguesamento dos “herdeiros da marquesa” representou a simplificação de seu olhar para o espaço social, por eles apreendido em sua superfície envernizada, na qual a multidimensionalidade dos conflitos sociais se vê tingida pelo cromatismo pálido de dicotomias descomplicadas e pueris (os ricos versus os pobres, arrivistas, oportunistas). Os primeiros gozam do benefício da suspeição ante a intenção de amizade manifestada por estes últimos, ou, nas palavras de Ema, “os ricos devem sempre desconfiar da amizade dos pobres... Para a distância que os separa só lhes servem os degraus do interesse” (ALMEIDA, 192-, p. 25). Em linhas gerais, tal comportamento é ilustrativo de que “ascender de uma classe a outra é desvincular-se da antiga, sem o que não se é aceito na nova, a qual não admite uma sociedade ‘misturada’” (GOBLOT, 1930, p. 7).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> No original: [“la meilleure distinction, la plus sûre et la plus claire, c’est la séparation matérielle. L’esprit de la bourgeoisie est, en effet, d’éviter autant que possible la promiscuité, même le voisinage trop proche, de tenir les classes populaires à distance, de ne se laisser ni envahir, ni confondre, d’avoir des restaurants et des hôtels, des coupés de diligence et des wagons de chemin de fer où elles n’aient point accès, des réunions de plaisir où la société ne soit pas ‘mêlée’”]

<sup>26</sup> No original: [“passer d’une classe dans une autre, c’est se dégager de l’ancienne sans quoi on n’est pas accepté dans la nouvelle; qui n’admet pas une société ‘mêlée’”].

E o esnobismo destes “legatários” revela-se ainda mais ofensivo e depreciativo quando se junta à cena a personagem Belmira, prima “plebeia” da protagonista, cuja estampa humilde os remete diretamente àquelas origens modestas que, incansavelmente, procuram a todo custo obliterar. Já em sua primeira fala, a “parente pobre” credita sua visita à saudade, ao “desejo de saber notícias” da família: “se eu não venho, ninguém me manda uma palavrinha... É como se a nossa antiga amizade se tivesse dissipado completamente...” (ALMEIDA, 192-, p. 27).

A tensão provocada por este contato evidencia que a ascensão social da família representou também o afrouxamento de laços de parentesco e afetivos. Prova disso é a forma pouco calorosa com que as “herdeiras” da marquesa recebem a visita: enquanto Berta, a esboçar desinteresse, interrompe-lhe os cumprimentos, e sai cantarolando, Ema, revelando apego sôfrego aos códigos do “bom tom” (*le bel air*) e ao “ornato” (*l'ornement*), critica-lhe o “chapéu torto”, exprimindo sua notável condescendência em relação à “austeridade do traje e de maneiras”, para falar como Goblot (1930, p. 80), e dando a ver que “o traje burguês é mais do que um sinal: ele é um traço constitutivo. É a aparência que, no caso, faz quase toda a realidade. Por isso, a importância da função diferenciadora transcende a função estética” (GOBLOT, 1930, p. 39).<sup>27</sup>

A propósito, a intolerância em relação ao desaprumo de Belmira também dialoga com as constatações de Souza acerca da vestimenta como “sinal material” por meio do qual as classes mais altas se identificam, ao mesmo tempo em que se diferenciam/distanciam das demais (SOUZA, 1987, p. 124-125).<sup>28</sup> O desdém é, aqui, a barreira invisível que as personagens endinheiradas edificam, com vistas a repisarem, tanto quanto possível, as “diferenças fundamentais, sobretudo econômicas e culturais” (BOURDIEU, 2009, p. 138) que as mantêm apartadas de Belmira. E a objeção de Ema deixa à mostra, para além do alcance da vestimenta como fonte simbólica de demarcação entre as classes (SOUZA, 1987, p. 124), a pobreza como “desvio”, como mácula – ao que parece, este julgamento tem como pano de fundo o fantasma do rebaixamento de classe (“*déclassement*”). Quanto a isso, Goblot lembra que

<sup>27</sup> No original: “[le costume bourgeois est donc plus qu'un signe: il est un caractère constitutif. C'est l'apparence qui fait ici presque toute la réalité. Aussi sa fonction distinctive dépasse-t-elle de beaucoup en importance sa fonction esthétique”].

<sup>28</sup> Referindo-se a Veblen, Souza considera que “a vantagem que o gasto com a roupa apresenta sobre os outros métodos é que a vestimenta está sempre em evidência e oferece, à primeira vista, a todos os observadores, uma indicação de nosso padrão pecuniário” (SOUZA, 1987, p. 124-125). A partir de um ângulo distinto, empenhado em indagar e sublinhar o poder da indumentária como marcadora de gênero, a crônica “O vestuário feminino” (ALMEIDA, 1906, p. 6) reitera o interesse de Almeida pela dimensão simbólica dos conflitos sociais.

usar uma roupa rota ou fora de moda, morar em uma casa humilde, em um bairro pobre, ver-se limitado, em um momento de dificuldade financeira, a pedir um empréstimo são males temíveis, sobretudo por conta da humilhação. Sente-se mais vergonha da pobreza do que dos próprios vícios. Busca-se disfarçá-la; a face enrubescida a denuncia (GOBLOT, 1930, p. 18-19).<sup>29</sup>

Também digno de nota é o comentário, desferido por Berta, que não apenas critica o saudosismo de Belmira, como encontra nos bombons importados, ofertados à visita pelas mãos de uma criada, uma forma de impressioná-la. Esta passagem é ilustrativa de que “toda superioridade de ordem social se traduz e se exprime por meio do poder de ser servido, menos com o propósito de se evitar o esforço do que com vistas a demarcar seu nível. Porque é necessário que ele [o nível] seja reconhecível, e, de preferência, à primeira vista” (GOBLOT, 1930, p. 26)<sup>30</sup>:

Berta (que tem estado a olhar para as unhas enquanto Belmira fala): Que ideia a sua de estar sempre a aludir ao passado, não vale a pena. Ora, sente-se e espere um pouco. Vou mandar trazer-lhe uns bombons de chocolate deliciosos. São muito finos... Dos mais caros que vêm de Paris... Duzentos francos a caixa, pequenina... (ALMEIDA, 192-, p. 27).

Há, além disso, um contraponto sugestivo entre, de um lado, aqueles confeitos que carregam consigo a lembrança de um passado “laborioso” e, de outro, os bombons parisienses, que exprimem não simplesmente certo refinamento do gosto, mas a superação de todas as pressões materiais e urgências temporais: os dividendos provenientes da confeitaria financiam o consumo de doces, por assim dizer, “salgados” aos bolsos das camadas materialmente menos guarneçadas, dando a ver que “a renda contribui para determinar a distância da necessidade” (BOURDIEU, 2008, p. 168). Nestes termos, a menção ao consumo de iguarias sofisticadas, verdadeiros “símbolos de status”, permite-nos identificar os nexos, ainda que não imediatos e apaziguados, entre hábitos de consumo e estrutura social (PULICI, 2010, p. 49).

<sup>29</sup> No original: [« porter un habit usé ou démodé, habiter une maison de peu d'apparence, dans un quartier où il y a des pauvres, se voir réduit dans un moment de gêne momentanée, à emprunter de l'argent sont des maux redoutés surtout à cause de l'humiliation. On a plus de honte de sa pauvreté que de ses vices. C'est elle qu'on dissimule; on rougit de ce qui la dénonce »].

<sup>30</sup> No original: [“toute supériorité de rang social se traduit et s'exprime par le pouvoir de se faire servir, et cela moins pour s'éviter de la peine que pour marquer son rang. Car il faut qu'il soit reconnaissable, et, s'il se peut, au premier coup d'œil”].

Ema e Berta não apenas fazem pouco caso da presença de Belmira, como recusam-se a comunicar à marquesa, que havia se recolhido aos seus aposentos logo após a conversa com Heitor, sobre a inesperada visita. Tal “sabotagem” relega a “prima pobre” à invisibilidade. Aos olhos do secretário particular, a família, em seu processo de ascensão socioeconômica, tornou-se, com exceção da marquesa, intolerante em relação àqueles que não comungam da posição social que atingiram, o que significa dizer que passou a renegar suas raízes modestas. Privada da companhia das “herdeiras” da marquesa, e convencida de que a visita fora em vão, Belmira deixa o solar, carregando consigo uma trouxinha providenciada por Berta, contendo itens de vestuário descartados pelas residentes do solar:

Berta (para Belmira): Olhe, prima... (corrigindo-se:) olhe, Belmira, mandei separar para si um chapéu usado da avozinha e um vestido preto aqui da tia Ema (Belmira engole em seco, constrangida) e mais miudezas que a senhora poderá levar agora para casa. Vá pedi-las à Ana.

Belmira: Ó, menina, agradeço porque não sou pobre soberba e tenho lá uma vizinha muito necessitada... Mas reparem que não vim cá para isso... (ALMEIDA, 192-, p. 66-67).

Por suposto, a sensação de alijamento experimentada por Belmira muito a aproxima da condição de *outsider*, termo empregado por Norbert Elias e John Scotson (2000) para traduzir a posição dos “não-membros da boa sociedade”, dos que estão preteridos de determinado *establishment*, enfim, da “minoridade dos melhores”. Considerando-se que “não ter dinheiro é sempre e invariavelmente uma experiência de extrema vergonha social” (PULICI, 2010, p. 78), o isolamento a que a personagem fora relegada deixa à mostra sua posição desvantajosa no gradiente de poder cujo topo é ocupado por aquele “grupo que se autopercebe e que é reconhecido como uma ‘boa sociedade’, mais poderosa e melhor” (NEIBURG, 2000, p. 7).

Antes de partir, no entanto, Belmira se encontra com o procurador, para quem confidencia informações comprometedoras acerca de duas personagens: Ema e Raul. Sobre a primeira, e em tom de desforra, revela detalhes sobre sua humilde ascendência. Segundo a “prima pobre”, Ema “é de outra gente”, filha do “Machadinho caolho” (ALMEIDA, 192-, p. 64). Por sua vez, Raul, frequentador assíduo do solar, é definido como um rapaz “de três assobios” (ALMEIDA, 192-, p. 65). Bajulador e astuto, conquistou a confiança da marquesa ao se declarar “filho de gente nobre e rapaz rico”, quando, na verdade, é um “caça vintém”, interessado em desposar Ema (ALMEIDA, 192-, p. 65). Nas palavras de Belmira, “onde lhe cheira a dinheiro, ei-lo ali rente...” (ALMEIDA, 192-, p. 65).

À luz desta passagem, é possível interpretar o esnobismo de Ema como um comportamento capaz de disfarçar seu receio ante o risco de declínio social (que, no caso, significaria seu retorno àquela realidade por ela menosprezada com tanta eloquência). Por seu turno, a presença de Raul é representativa do quão vulneráveis são os critérios sociais em que se estribam as personagens abonadas, a partir dos quais demarcam socialmente sua posição. As “boas maneiras” (“*le maintien*”) e o “bom tom” (“*le bel air*”) revelados pelo embusteiro (Raul) foram referências suficientes a ponto de convencerem até mesmo a mais desconfiada das personagens (Ema), sensível às aparências, cativando-se pelo fino trato na mesma proporção em que repelia aqueles que portavam vestes menos aprumadas (tal sua reação à presença de Belmira, por exemplo). A encenação de Raul lhe permitiu não apenas “misturar-se”, mas confundir-se com a família abonada (Cf. GOBLOT, 1930).

Ao final do enredo, a figura de Fulgêncio adquire maior destaque. Tendo-se revelado, até então, enigmático e circunspecto, postura esta que lhe rendera o rótulo pejorativo de “bolchevista”, cunhado por Ema e Berta, a quem julgavam ser “um espião pago da Rússia para insuflar revoluções em Portugal” (ALMEIDA, 192-, p. 75), as últimas linhas trazem à tona sua verdadeira identidade. Aliás, diversas são as passagens do enredo a sugerir a existência de uma “ligação congênita” entre o secretário e o solar, referências, em sua quase totalidade, relacionadas à renitência com que enxergava na marquesa “ares de nobreza”. Em tom de confissão, Fulgêncio revela haver nascido no palacete. Filho de um dos empregados da antiga fidalga, cuja mãe falecera após o parto, tornou-se seu “protegido”, dela apenas se separando aos doze anos de idade, quando, em resposta a um chamado de seu pai, que havia emigrado assim que se enviuvou, vai com ele viver na América. Então no “novo mundo”, Fulgêncio forma-se engenheiro e torna-se funcionário de uma grande usina:

Fulgêncio: A minha explicação. Minha senhora, passou o tempo em que as paredes dos velhos solares guardavam em cofres secretos papéis reveladores. Hoje, tudo se confia aos tabeliães, e assim já acontecia no tempo em que num dos aposentos desta casa nasceu um menino.

[...]

Marquesa: Então, você... o senhor... o que era da marquesa?

Fulgêncio: Um seu protegido, e nada mais (ALMEIDA, 192-, p. 76).

A volta a Portugal foi motivada não simplesmente pelo desejo de reconstruir emocional e materialmente sua vida, devastada a partir do momento em que fora convocado para integrar o *front*, na Primeira Guerra



Mundial, mas pelo ímpeto irrefreável de rever o solar, sua “casa inolvidável”, como definiria Bachelard ao se referir à “nossa atração pela casa natal” (BACHELARD, 1978, p. 207).<sup>31</sup>

Em meio a tais revelações, a marquesa percebe que a troca de olhares entre Berta e Fulgêncio denunciava uma grande paixão. Contudo, o desfecho da trama é também a despedida do secretário, que estava prestes a se mudar para a Bélgica, a convite de seu chefe, cujo motivo seria a construção de uma ponte. Diante de um futuro que se revela promissor, a marquesa consente a união entre Fulgêncio e Berta, contanto que o engenheiro conquiste, segundo suas próprias palavras, “uma posição social digna do seu merecimento” (ALMEIDA, 192-, p. 79).

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, a peça “A Senhora Marquesa” ilumina alguns aspectos do “imaginário burguês” de início do novecentos, notadamente aqueles expressos em termos da primazia do brasão em relação à moeda. Prova disso é a obstinação com que a personagem buscou enriquecer, cujos propósitos estavam não exatamente na ostentação da riqueza acumulada, em sua fruição desregrada, mas na “estilização da vida”. Ao eleger como fonte de inspiração (e buscar reproduzir) a atmosfera dos estamentos, a protagonista reservou para si um lugar que corresponderia, por assim dizer, ao primeiro escalão.

Ao que parece, o apego heráldico dissimulado em falsa modéstia, o verniz farisaico que tudo recobre, as contradições ululantes e a multidimensionalidade dos conflitos sociais encenados são índices alusivos aos diálogos que Almeida estabeleceu com o teatro de costumes francês (Cf. CHARLE, 2012, p. 203) e, no Brasil, com Maria Angélica Ribeiro (1829-1880), escritora considerada fundadora “da tradição da dramaturgia brasileira no feminino” (SOUTO-MAIOR, 2008, p. 14).

A esse respeito, merece especial destaque a peça de Ribeiro “Um dia na opulência”, publicada em 1877, e cuja ação transcorre no Rio de Janeiro.<sup>32</sup> Em seu entrecho, uma família de fidalgos, nucleada pelas figuras do Barão e da Baronesa da Engenhoca, muito embora falida, continua a cultivar hábitos

<sup>31</sup> Segundo Bachelard, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (1978, p. 201).

<sup>32</sup> Como assinala Souto-Maior (2008, p. 28), “Um dia na opulência” flerta com a peça “Luxo e Vaidade”, de Joaquim Manuel de Macedo, encenada em 1860.

de consumo opulentos e a ostentar um estilo de vida ao qual não pode mais custear, blindando-se, com o auxílio dos criados “mal-pagos”, Mariana e César, do contato com os cobradores que, insistentemente, batem a sua porta (RIBEIRO, 2008 [1877]).<sup>33</sup> Não obstante materialmente desguarnecidos, o Barão e a Baronesa exibem uma *hexis corporal* que lhes reafirma, a todo tempo, o lustro de seu brasão, escudo simbólico que, aos seus olhos, lhes confere imunidade ante o risco de serem conspurcados pelo declínio social.

No caso de “A Senhora Marquesa”, o portentoso “anteparo” da protagonista é o solar, apresentado como ícone máximo da fidalguia. Sua centralidade lhe confere atípico protagonismo, na medida em que condensa ambiguidades enriquecedoras da trama. A concretude de seus alicerces e traçados arquitetônicos é atravessada por temporalidades conflitivas: ao mesmo tempo em que suas treliças trazem engastadas as lembranças de uma sociedade cuja rigidez da hierarquia social se impunha como um óbice à mobilidade social, sua ocupação por uma família aburguesada o aproxima do que Foucault (2009, p. 421) denomina de “heterotopia”, na medida em que esta mesma materialidade abriga “um espaço de ilusão”.

À guisa de arremate, é possível destacar o vultoso investimento (material e simbólico) na “estilização da vida” como o elemento-chave de “A Senhora Marquesa”. Se, no caso de “Um dia na opulência”, os barões arruinados aplicam seguidos calotes, com vistas a não perderem a pose (e, portanto, a “majestade”), em “A Senhora Marquesa”, D. Maria percorre o caminho exatamente inverso, e tira proveito de seu aburguesamento, via dourada que lhe facultou, ao fim e ao cabo, “viver aos moldes da nobreza”, ao menos sob o teto de seu mais insigne emblema.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Seleção de textos: José Américo Motta Pessanha; tradução: Joaquim José Moura Ramos, Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).

<sup>33</sup> Mariana, a criada, durante uma discussão com a filha dos barões, Cordolinda, especifica estar sem receber salário há oito meses, com o agravante de haver emprestado duzentos mil réis à Baronesa, montante este que ainda não lhe fora restituído (RIBEIRO, 2008, p. 121). Além disso, o irmão da Baronesa, Cônego Silva, em visita surpresa ao Barão, sublinha seu arrependimento por haver contribuído para alavancar o dote de sua irmã. Nas palavras do próprio Cônego: “vejo com pesar que fui um louco, quando, contra minha vocação me ordenei, para aumentar o dote de minha irmã! Foi um sacrifício inútil e mesmo talvez fossem felizes sem esse dinheiro!” (RIBEIRO, 2008 [1877], p. 132). Ironicamente, ao final da trama, a família endividada obtém a ajuda financeira do pretendente de Cordolinda, Honório de Sá, a quem sempre hostilizaram, por sua origem não aristocrática. Em troca da mão da “herdeira fidalga”, Honório sana todas as dívidas contraídas pelos barões. Só então, no último diálogo da trama, travado entre este e a Baronesa, o leitor vem a saber que o pretendente é “filho de negociante de carne seca” (RIBEIRO, 2008 [1877], p. 148).

BOURDIEU, Pierre. “Gostos de classe e estilos de vida”. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121.

\_\_\_\_\_. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

\_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: ZOUK, 2008.

BROCA, Brito. A mulher na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis/INL/MEC, 1979. v. 1. (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.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução: Hildegard Feist; coordenação: Sérgio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel. 1990 (Memória e Sociedade).

DAUPHIN, Cécile. “Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*”. *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 29, 2009.

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

ECKER, Gisela (Org.). *Estética feminista*. Tradução: Paloma Villegas; revisão da tradução: Angela Ackermann. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.

EISENHART, Vania. Primeira-dama tropical: a cidade e o corpo feminino na ficção de Júlia Lopes de Almeida. *Mester*, University of California, Los Angeles, v. XXXV, p. 46-63, 2006.

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.

ELIAS, Norbert. *Sociedade de corte*. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Prefácio: Roger Chartier; tradução do prefácio: André Telles; tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_; DUNNING, Eric. *A busca da excitação*. Tradução: Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: Difel, 1992. (Coleção Memória e Sociedade).

\_\_\_\_\_; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Apresentação à edição brasileira e revisão técnica: Frederico Neiburg; Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

FANINI, Michele Asmar. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. *Estudos de Sociologia*, v. 14, n. 27, p. 317-338 2009.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção Ditos & Escritos III).

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

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. O Ethos Nobiliárquico no Final do Antigo Regime: poder simbólico, império e imaginário social. *Almanack Brasileiro*, São Paulo, n. 2, p. 4-20 nov. 2005.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *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, p. 85-94, 1995.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical – Sociedade, cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEIBURG, Federico. A sociologia das relações de poder de Norbert Elias. Apresentação à edição brasileira. In: ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Apresentação à edição brasileira e revisão técnica: Frederico Neiburg; tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

OFFEN, Karen. “Gênero: uma invenção americana?”. Tradução de Lericé Garzoni e revisão técnica da tradução de Charles Monteiro. *ArtCultura*. Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, vol. 13, n. 23, p. 57-64, 2011.

OLIVEIRA, Luiz da Silva Pereira. *Privilégios da nobreza e fidalguia de Portugal*. Lisboa: Nova Oficina de João Rodrigues Neves, 1806.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PONTES, Heloisa. Inventando nomes, ganhando fama: as atrizes do teatro brasileiro, 1940-68. *Etnográfica*, 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. Nas filigranas da luta de classes. *Plural*, São Paulo, n. 11, p. 71-89, 2004.

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

SADLER, Darlene. Modernidade e feminino em Eles e Elas de Júlia Lopes de Almeida. *Travessia: Cruz e Sousa*, n. 26, p. 233-242, 1992.

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*, v. 1, n. 2, p. 1-19, 2010.

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

SOUZA, Maria Cristina de. *A tradição obscura*: o teatro feminino no Brasil. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

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

\_\_\_\_\_. *O floresce e a máscara*: Josefina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX. Florianópolis: Editora Mulheres, 2001.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher*: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1992.

WEBER, Max. Classe, Estamento, Partido. O poder determinado economicamente e a ordem social. In: MILLS, W.; GERTH, H. H. (Org). *Ensaio de Sociologia*. Tradução: Waltensir Dutra; revisão técnica: Fernando Henrique Cardoso. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

\_\_\_\_\_. Estamentos e classes. In: \_\_\_\_\_. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Tradução: Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa; revisão técnica: Gabriel Cohn. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009. v. 1.

### Fontes documentais

RIBEIRO, Maria Angélica. Um dia na opulência. In: *Maria Ribeiro. Teatro quase completo*. Organização: Valéria Andrade Souto-Maior. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008 [1877].

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

ALMEIDA, Júlia Lopes de. A Senhora Marquesa. [192-]. Datilografado.

\_\_\_\_\_. Por quê? In: \_\_\_\_\_. *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

\_\_\_\_\_. O vestuário feminino. In: \_\_\_\_\_. *Livro das donas e donzelas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1906.

\_\_\_\_\_. Os criados. In: \_\_\_\_\_. *Livro das Noivas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia, 1914.

AZEVEDO, Arthur. Excertos de algumas apreciações d'A Herança. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A Herança*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1909.

Submetido em: 22/02/2012

Aceito em: 08/10/2012