

**ENTRE A REALIDADE E O FICCIONAL: REFLEXÕES SOBRE A PEÇA
QUEM NÃO PERDÔA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

**BETWEEN THE REALITY AND THE FICTION: REFLECTIONS ABOUT
THE PLAY *QUEM NÃO PERDÔA* OF JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Mariana Schulmeister Kuhn¹

Resumo

O real e o ficcional foram vistos por muito tempo como polos opostos. Porém, uma análise acerca das características de cada uma das áreas nos mostra que elas possuem mais elementos em comum do que se possa, à princípio, imaginar. Nesse sentido, esse artigo tem como objetivo refletir sobre as interseções existentes entre os discursos sobre o “real” e a escrita ficcional. A partir dessas discussões preliminares, a intenção é analisar uma produção literária específica: a peça teatral *Quem não perdôa* da escritora brasileira, Júlia Lopes de Almeida. Essa obra, produzida e encenada nos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1912, apresenta, por meio de seu enredo e de seus personagens um problema recorrente na sociedade da época: a violência e os crimes passionais. O intuito é perceber como a autora apresenta narrativamente essa situação e como as representações criadas na peça ora se relacionam com a realidade, ora a excedem. Para que essas discussões sejam possíveis, será utilizada uma bibliografia de suporte, que conta com autores pertinentes a esse estudo, tais como Rancière (2005), Saer (2009), Amed (2010), Fanini (2016), Faria (2012), dentre outros.

Palavras-chave: Ficção; história; teatro; crime.

Abstract

The real and the fictional have long been seen as opposing poles. However, an analysis of the characteristics of each area reveals that they have more elements in common than one might initially imagine. In this sense, this article aims to reflect on the intersections between discourses on the "real" and fictional writing. Based on these preliminary discussions, the intention is to analyze a specific literary work: the play *Quem não perdôa*

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

of the Brazilian writer Júlia Lopes de Almeida. This work, produced and performed on the stages of the Municipal Theater of Rio de Janeiro in 1912, presents, through its plot and characters, a recurring problem in society at that time: violence and crimes of passion. The goal is to understand how the author narratively shows this situation and how the representations created in the play relate to reality, sometimes exceeding from it. To facilitate these discussions, a supporting bibliography will be used, including relevant authors for this study, such as Rancière (2005), Saer (2009), Amed (2010), Fanini (2016), Faria (2012), among others.

Keywords: Fiction; history; theater; crime.

Introdução

O limite entre a ficção e o real é tema de debates desde a Antiguidade. Já naquele contexto, as pessoas se questionavam acerca do papel desempenhado pelo discurso ficcional e pela história no processo de representação da realidade. Segundo Rancière (2010), na tentativa de dar uma resposta a essa questão, o que se criou foi uma lógica da representação baseada na oposição. Aristóteles, em sua obra *Poética*, “estabelece uma diferenciação e delimitação entre os níveis de composição da escrita poética e da escrita historiográfica, com base na especificação dos elementos intrínsecos a cada um dos gêneros” (MACHADO, 2000, p.2). De acordo com o filósofo

[...] a função do poeta não é contar o que aconteceu, mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer (ARISTÓTELES, 2008, p. 54).

Observa-se, a partir do trecho acima, que, para Aristóteles, “a ficção poética consistia em construir um enredo de verossimilhança, uma concatenação lógica de ações, enquanto a História apenas contaria os fatos como eles se deram” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Assim, de acordo com esse pensamento, enquanto a história teria um compromisso com o relato fidedigno dos acontecimentos, a ficção não precisaria prestar contas “à verdade”.

Ainda sobre a distinção entre essas duas áreas, Aristóteles realiza um julgamento acerca do valor que cada uma das produções possuía. Segundo ele, a poesia seria superior pois ela conferia “uma lógica causal à uma ordenação de acontecimentos”, enquanto a História estaria “condenada a apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles” (RANCIÈRE, 2010, p. 54).

Porém, essa concepção dual vem sendo constantemente revista. Rancière pontua que, embora tenham sido colocadas em terrenos distintos por muito tempo, “o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido” (RANCIÈRE, 2005, p. 56). De um lado, há o “empírico” [que] traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios - “O que sucedeu”. Do outro, a chamada “história poética”, que representa “o que poderia suceder” e que “articula o realismo [...] e o artificialismo” (RANCIÈRE, 2005, p. 57).

Assim, ainda que utilizando mecanismos e estratégias distintas, ambas as áreas dialogam com a realidade e, em certa medida, constroem discursos sobre ela. A história – mesmo que diante da impossibilidade do acesso total ao passado – busca reconstituir o que aconteceu por meio de fontes. O ficcional, por sua vez, também recorre a eventos reais para construir sua narrativa, porém, sem o compromisso de representá-los com fidedignidade, uma vez que ele “não precisa comprovar ou chegar a uma veracidade, mas obter uma coerência de sentido e um efeito de verossimilhança” (PESAVENTO, 2003, p. 37).

Ao discutir sobre o conceito de ficção, Saer (2009) expõe que, em geral, obras desse gênero conseguiram se emancipar da “obrigação do verificável”. Isso não significa, entretanto, que a ficção busca se esquivar, de forma imatura, do tratamento da verdade, ou ainda que ela é “uma reivindicação do falso”. Ela “não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência” (SAER, 2009, p. 2). O que ocorre, segundo o escritor, é que esse tipo de produção mescla dois elementos: o empírico e o imaginário.

O autor de ficção não tem como objetivo escrutinar o passado e escrever obras baseadas apenas em registros, fontes e vestígios comprovados do real. Ele usa de eventos e elementos da realidade na construção de sua narrativa porque esses fazem parte de seu próprio contexto de vivência, e representá-los literariamente lhe parece interessante. Além disso, o uso desses “dados do real”, pode tornar a sua obra mais tangível ao leitor. O escritor também insere em sua produção artifícios de sua imaginação e situações que poderiam ocorrer na realidade vivida. Todo esse conjunto, faz da obra de ficção um tipo

muito particular de produção, que “não solicita ser acreditada enquanto verdade e sim enquanto ficção” (SAER, 2009, p. 2). Compreender a especificidade desse tipo de narrativa é fundamental,

[...] porque só sendo aceita enquanto tal, se compreenderá que a ficção não é a exposição romanceada de tal ou qual ideologia, mas um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata. Este é o ponto essencial de todo o problema, e é preciso tê-lo sempre presente, caso se queira evitar a confusão de gêneros. A ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso (SAER, 2009, p. 2).

O discurso ficcional, dentro de suas características, é, portanto, apenas mais uma das formas de representar o mundo. Não é inferior a outros tipos de narrativas, como a História, e nem mesmo mais importante que essa. “Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). No entanto, além de discutir a respeito da transposição do vivido para o texto literário, cabe-nos também pensar sobre como as representações construídas nesse discurso afetam a realidade. De acordo com Rancière:

os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade do sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre os modos do ser, modos do fazer e modos do dizer. (RANCIÈRE 2005, p. 59).

Dessa forma, as narrativas – sejam essas produzidas pela História ou pela literatura - não simplesmente servem para representar uma realidade, mas também têm a potencialidade de gerar consequências sobre essa. A literatura pode, por exemplo, por meio de seus mecanismos, evidenciar aspectos de uma sociedade, criticá-los e até mesmo gerar reflexões acerca de situações que ocorrem em determinados contextos. A ficção, assim, não apenas trata do real, como também tem capacidade de excedê-lo e de gerar interferências.

A fim de compreender de forma mais aprofundada o processo de transposição do real para o ficcional, o que se propõe nas próximas páginas é um exercício de análise da produção dramaturgic *Quem não perdôa*, da autora Júlia Lopes de Almeida. Uma das escritoras mais proeminentes do período republicano, ela se preocupava em representar, em suas obras, situações que pertenciam ao seu contexto de vivência. Não à toa, a peça

escolhida para esse estudo trata de uma temática bastante recorrente no início do século XX brasileiro: os crimes passionais.

Júlia Lopes de Almeida e a dramaturgia brasileira do século XX

A atividade dramática foi um importante elemento da vida cultural carioca entre o final do século XIX e o início do XX. No período oitocentista, ela ocupou lugar central no entretenimento da população, graças à sua capacidade de “mobilizar a vida cortesã” e de apresentar peças que agradavam o “gosto médio do público” (BRANDÃO, 2001, p. 304-305). Nesse contexto, predominaram dois estilos teatrais principais - o romântico e o realista. O primeiro deles prezava por dramatizações mais extremadas, nas quais os personagens representavam situações “fora do comum” por meio de ações exageradas. Essa vertente romântica teve como principal expoente o ator e empresário João Caetano, que liderava o Teatro São Pedro Alcântara (1813). Os espetáculos dessa abordagem dramática

[...] tinham uma composição muito variada. Começava cedo, quando obedeciam ao horário, e entravam noite adentro. Pareciam um espetáculo de variedades, muitas vezes. Havia de tudo um pouco: peças, números de danças, números musicais, canto, feitos circenses. O centro do espetáculo, entretanto, era quase sempre um drama ou tragédia, ou melodrama – gênero de grande preferência entre o público [...] (AGUIAR, 1984, p. 6).

Embora fizesse sucesso entre a população, o teatro romântico também recebia críticas, principalmente por parte daqueles que defendiam a adoção da estética teatral realista, proveniente da França. Essa, segundo Aguiar (1984), tinha como objetivo encenações mais leves e naturais, que parecessem ao público, parte da vida cotidiana. Esse gosto por encenações mais leves predominou e atingiu seu auge nos palcos brasileiros, entre os anos de 1855 e 1865 e teve como principal local de representações o Teatro Ginásio Dramático (1855). O Ginásio chegou à Corte com o objetivo de renovar a cena teatral brasileira e de possibilitar o acesso às peças realistas parisienses. Logo passou a ser frequentado “pelos amantes do teatro” e contribuiu no “lançamento e divulgação das composições dramáticas de escritores nacionais” (FRANÇA, 1999, p. 150). No entanto, esse tipo de apresentação teatral, que se propunha ser didática e a passar lições

moralizantes, perdeu gradativamente seu espaço com o surgimento do denominado “teatro ligeiro”.

O teatro ligeiro, que abrange “operetas, mágicas, vaudevilles, revistas” (CELESTINO, 2019, p. 120) tornou-se comum no Rio de Janeiro entre o final do século XIX e o início do XX, causando o que a elite intelectual da época chamou de “decadência do teatro nacional”. Esse tipo de produção “destinado sobretudo ao entretenimento e à diversão, [...] não correspondia às expectativas da crítica do contexto, que ansiava por uma atividade teatral vinculada aos movimentos literários naturalista e realista” (REIS; MARQUES, 2012, p. 321). Para esse grupo, o teatro cômico e musicado não tinha “preocupações artísticas mais elevadas” e por isso, não era digno de seu reconhecimento. Machado de Assis, foi um dos escritores que manifestou claramente sua decepção com os rumos da cena dramaturgica brasileira e com o gosto do público. Em seu artigo *Instinto de Nacionalidade*, publicado originalmente em 24 de março de 1873 no periódico *O Novo Mundo*, ele enuncia as expectativas que possuía em relação à literatura brasileira e, no tocante ao teatro, sua avaliação não era positiva:

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhes receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores? [...] Os autores cedo se enfastiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada. A província ainda não foi de todo invadida pelos espetáculos de feira; ainda lá se representa o drama e a comédia, — mas não aparece, que me conste, nenhuma obra nova e original (ASSIS, 1873, p. 6).

Mesmo sendo alvo de críticas e julgado como inferior por um setor da intelectualidade brasileira, esse estilo dramaturgico se difundiu grandemente na cena do teatro nacional e entre a população, que frequentava com animação tais espetáculos, por apreciar seu estilo divertido e pelos preços atrativos dos bilhetes. No entanto, isto não significou o fim do dito “teatro sério”.² Para muitos críticos e escritores a ideia de que o

² É denominado “teatro sério” o tipo de produção dramaturgica, de caráter realista e naturalista, que tinha preocupações literárias e que via o teatro como um meio para educar e melhorar a sociedade. Os defensores desse estilo teatral contrapunham-se ao teatro ligeiro, por considerar que esse era marcado pela “despreocupação com a originalidade literária, [pelo] gosto em agradar o público e [pela] comicidade” (AGUIAR, 2013, p. 17).

teatro “devia ser uma escola de costumes e um instrumento de moralização e civilização” (FARIA, 2012, p. 184), ainda era válida. Por isso, peças desse estilo continuaram a ser escritas e encenadas, mesmo diante do sucesso da dramaturgia de entretenimento.

Costa (2012) ao tratar da atividade teatral do período da Primeira República, explica que as peças produzidas nessa época, principalmente as de cunho realista e naturalista, estavam intrinsicamente ligadas ao seu contexto de produção e expunham as mazelas da sociedade brasileira das primeiras décadas do século XX. Elas denunciavam a “violência e a hipocrisia das relações pessoais” e mostravam personagens femininas e masculinas com seus problemas morais, ambições e sem quaisquer idealizações. O chamado “teatro da paixão”, também característico desse momento, apresentava “sem hesitação as situações mais cruas, como o suborno, o adultério, a chantagem e a morte” (COSTA, 2012, p. 337).

Dentre os autores que se destacaram nesse período, no chamado “teatro sério” estão João do Rio (1881-1921), Coelho Neto (1863-1934), Cláudio de Souza (1876-1954), Oscar Lopes (1882-1938), Afonso Arinos (1868-1918), Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), dentre outros. Esses “trataram de maneira preferencial aspectos da realidade social próxima, com um olhar realista e crítico, cujo conflito dramático esteve apoiado sobre o amor e o casamento” (COSTA, 2012, p. 337). Júlia Lopes de Almeida³ se destaca nesse grupo por ter sido uma das escritoras mais publicadas no período republicano. Autora de romances, contos, conferências e peças teatrais, ela esteve ligada ao mundo das letras desde muito jovem. O ambiente em que esteve inserida favoreceu o apreço que tinha pela escrita, pois “na casa paterna, existia o incentivo à leitura; [e] salões eram realizados com a presença de poetas, escritores [e] músicos” (AMED, 2010, p. 11). Mesmo a iniciação de Júlia no meio literário, ocorrida aos dezenove anos, foi oportunizado pelo próprio pai, Valentim Lopes de Almeida, que a incentivou a escrever uma crítica teatral e fez com que essa fosse publicada na *Gazeta de Campinas* (1881).

Porém, o contato com a imprensa não se restringiu a esse momento. Amed (2011) destaca que ao longo de sua carreira Júlia escreveu para uma série de periódicos. “A *Bruxa*, *Almanaque Literário de São Paulo*, *A Estação*, *A Família*, *Ilustração Brasileira*,

³ Júlia Lopes de Almeida nasceu em 24 de setembro de 1862 no Rio de Janeiro e faleceu na mesma cidade em 30 de maio de 1934. Quando jovem recebeu instrução escolar em casa, devido à fragilidade de sua saúde. Desde cedo demonstrava inclinação às letras. Casou-se com o também literato Filinto de Almeida em 1887. Publicou uma série de romances, além de contos, crônicas, conferências e manuais. Ao longo de sua vida, contribuiu para diversos periódicos e participou ativamente da vida literária de seu período.

A mensageira, Revista do Brasil, foram algumas das revistas das quais [...] contribuiu com artigos” (AMED, 2011, p. 12). Apesar de ter seu talento e trabalho reconhecidos, Júlia precisou apelar a alguns artifícios para conseguir estabelecer contatos no meio literário de sua época, tal como outras jovens que, pelo menos desde o século XIX, reivindicavam tal posição. As mulheres nesse período ainda “tinham dificuldade de acesso aos locais públicos de sociabilidade intelectual” e por isso, muitas vezes precisavam “recorrer a suas teias de amizades, prestígio de parentes, provavelmente com a intenção de maior aproximação e apresentação a esse circuito hermético” (AMED, 2010, p. 17).

A dificuldade de inserção feminina no meio letrado é tão intensa que, infelizmente, até hoje, pouco se sabe sobre essas senhoras das letras. Souto-Maior (1995) chama a atenção para mulheres como Maria Ribeiro (1829-180), que ainda no século XIX, se dedicou totalmente ao meio dramático, escreveu mais de vinte peças teatrais, mas é praticamente uma desconhecida na literatura brasileira. Nessa lista de ilustres personagens femininas poderiam ser citadas ainda Josephina Álvares de Azevedo (1851-1913), que fundou o jornal *A Família* (1888) e escreveu a peça *O voto feminino* (1890), e foi uma ávida debatedora sobre os direitos das mulheres; Julietta de Melo Monteiro (1863-1928), que foi dramaturga, contista, poetisa, jornalista e fundou as revistas *Violeta* (1878) e *Corimbo* (1879), entre tantas outras.

A maior parte das mulheres escritoras brasileiras sofreu com dificuldades de ser aceita no meio literário, o que causou, a um longo prazo, o apagamento de sua valorosa contribuição. Porém, o caso de Júlia Lopes de Almeida caminhou por rumos distintos. Embora ainda hoje, não seja uma autora conhecida por todos, Júlia encontrou pequenas brechas para se fazer conhecida. Fanini explica que “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 como saída alternativa a essa interdição com [...] a criação de um espaço, em sua própria residência” (FANINI, 2016, p. 26). O local em questão, conhecido como Salão Verde, possibilitou à autora seu trânsito no meio literário da época – ainda bastante arredo à presença feminina – e tornou-se com o tempo um “importante ponto de confluência da intelectualidade carioca”, sendo frequentado por indivíduos como Olavo Bilac (1865-1918), Raimundo Correia (1859-1911), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Antônio Parreiras (1860-1937), Alberto Nepomuceno (1864-1920), João Luso (1874-1950), Júlia Cortines (1868-1948), Maria Clara da Cunha Santos

(1866-1911) e pelos irmãos Arthur de Azevedo (1855-1908) e Aluísio de Azevedo (1857-1913).

Outro acontecimento da vida de Júlia que evidencia a dificuldade do acesso das mulheres à uma posição elevada na literatura foi a sua exclusão da Academia Brasileira de Letras. Segundo Fanini (2016), a instituição, fundada em 1897, chegou a contar com a indicação do nome da autora para ocupar uma das cadeiras dedicadas aos “imortais”. Porém, sob a alegação de que se seguiria os princípios da congênere francesa – *Académie Française de Lettres* – segundo a qual apenas homens podem fazer parte dos escritores selecionados, Júlia foi impedida de fazer parte da ABL. Em seu lugar, entrou seu esposo, o também escritor e jornalista, Filinto de Almeida (1857-1945).

Tais situações demonstram que, naquela época, “para as mulheres, trilhar os caminhos da profissionalização literária” não era nada fácil e “significava contrariar as expectativas sociais naturalizadas” (FANINI, 2016, p. 19). Não raro, as que se destacavam em outras funções, além das de esposa e mãe, eram vistas como “excepcionais, casos isolados, pontos fora da curva” (FANINI, 2016, p. 19). Porém, nem mesmo os obstáculos colocados pelos estigmas sociais impediram Júlia de se lançar como grande escritora em sua época.

A área de eleição dessa autora foi inegavelmente o romance.⁴ Porém, na dramaturgia, também teve certa proeminência, sendo possível elencar uma série de peças produzidas, dentre as quais se destacam: *A herança*, *Quem não perdôa*, *Doidos de amor* e *Nos Jardins de Saul* – peças publicadas – e *O caminho do céu*, *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* – peças não publicadas e encontradas no acervo pessoal da escritora na Academia Brasileira de Letras.

Fanini (2016) pontua que, nos dramas e comédias produzidos pela autora, uma das características mais marcantes era o protagonismo de mulheres e o destaque do espaço doméstico como cenário de suas narrativas. Além disso, ela não deixou de também evidenciar “certas práticas e costumes urbanos da belle époque tropical”, tais como “a

⁴ Segundo Amed (2011, p. 14), em sua carreira ela produziu uma série de romances, tais como: *Memórias de Marta* (1889), *A viúva Simões* (1897), *A falência* (1901), *intrusa* (1908), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913), *A Silveirinha* (1914), *A família Medeiros* (1919) e *A casa verde* (1932). Também se dedicou aos Contos: *Contos infantis* (1886), *Traços e iluminuras* (1887), *Ânsia eterna* (1903), *Histórias da nossa terra* (1907), *Era uma vez* (1917), *A isca* – quatro novelas (1922). Por fim, deixou crônicas publicadas como: *Livro das noivas* (1896), *Livro das donas e donzelas* (1905), *Eles e elas* (1910), *Jardim florido* (1922), um livro sobre jardinagem e, ainda, traduções de contos e conferências.

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 e suas virtudes” (FANINI, 2016, p. 45).

O tópico seguinte desse artigo se destina a discussão da peça *Quem não perdôa*, que agitou a crítica da época e levou à discussão temas relevantes e recorrentes na realidade do período. O estudo desse material foi feito a partir da Análise de Discurso. Essa abordagem, segundo Orlandi (2009), busca compreender a linguagem dentro do contexto em que foi produzida, levando em conta o lugar social de seu autor, os valores vigentes, o público leitor, as ideias circulantes, dentre outros aspectos. Os trechos selecionados da peça teatral, foram estudados à luz das seguintes categorias analíticas: 1. Representações⁵ de mulher e homem; 2. Representação de casamento; 4. Representação de adultério; 4. Representação de crime passionai. Espera-se que, ao fim desse trabalho, seja possível compreender como temas tão impactantes das primeiras décadas do século XX, eram pensados e criticados no meio artístico.

O crime passionai em cena: análise sobre a obra *Quem não perdôa* de Júlia Lopes de Almeida

Júlia Lopes de Almeida foi uma escritora que se manteve em constante conexão com os eventos que ocorriam a sua volta. Amed pontua, inclusive, que “grande parte de sua obra se alimentava de sua própria experiência passada ou [era] inspirada pelo momento que vivia” (AMED, 2013, p. 11). Tais ideias se verificam em toda a sua produção, e em particular, em suas peças teatrais. Nessas, ela representou por diversas vezes as alterações nos papéis femininos no início do século XX, bem como os “conflitos nascidos em decorrência das mudanças nos costumes” (COSTA, 2012, p. 345).

Em *Quem não perdôa*, peça escrita em 1912 e encenada, no mesmo ano, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a autora abordou uma série de temáticas pertinentes ao seu contexto, tais como o fracasso das relações matrimoniais, o adultério, a disparidade entre os sexos e os crimes passionais. Formado por três atos e um interlúdio musical, composto

⁵ De acordo com Roger Chartier (2002), as representações são formas pelas quais atribuímos sentidos ao “mundo social” e os elementos que dele fazem parte. Entretanto, o autor alerta que embora as representações muitas vezes possam parecer “universais”, elas jamais são completamente desinteressadas, pois estão sempre relacionadas com os grupos responsáveis pela sua elaboração e seus interesses. Dessa forma, ao analisar as representações literárias, por exemplo, é essencial considerar quem as elaborou, em que contexto e a partir de quais referenciais.

por Alberto Nepomuceno, o drama narra a história da jovem *Ilda*, moça simples que vivia em condições precárias com sua mãe *Elvira*. A moça, já no primeiro ato, casa-se com *Gustavo*, rapaz que é apresentado como engenheiro e de família abastada, mas também como um sujeito impulsivo e, por vezes, violento.

No segundo ato, após dez anos, os problemas do casal começam a se evidenciar. Sem filhos, *Gustavo* chega tarde em casa e tem amantes. *Ilda*, por sua vez, também adota outros comportamentos e vê-se apaixonada por *Manoel Ramires* – amigo da família e frequentador das reuniões realizadas em sua casa – apesar de não manter qualquer tipo de relação carnal com esse. A situação se complica quando *Ilda* recebe a notícia que seu amado estava de partida para a Europa. Na ânsia de se despedir e encontrá-lo uma última vez, a jovem recebe *Manoel* em sua casa, quando estava sozinha. Ao término do encontro, os dois dão seu primeiro e último beijo de amor. Nesse exato instante, são flagrados por *Gustavo*, que já havia sido prevenido por um amigo da suposta traição da esposa. O marido, tomado de raiva, assassina *Ilda* com um punhal, enquanto o amante foge em disparada.

O último ato da peça se passa quatorze meses após o fatídico crime. *Gustavo* retorna ao seu lar após ser inocentado por seus atos e é acolhido por um grupo de amigos e moças solteiras. Ao fim da comemoração, quando está em seu quarto, recebe a visita de sua sogra. Essa apresenta-se triste, revoltada e com desejo de vingar a morte de sua filha. Por isso, apunhala *Gustavo*, levando-o a morte. A peça criada por Júlia é rica em representações sobre a sociedade da época e sobre os problemas existentes nas relações privadas. Um primeiro aspecto que chama atenção ao leitor nessa obra dramaturgica é a forma como os personagens femininos e masculinos foram representados.

Ilda, protagonista da peça, é narrada no início da trama como uma moça simples e muito trabalhadora, que ministra aulas de piano para outras jovens. A personagem se julga inferior a outras mulheres de sua idade por ter uma condição econômica precária e expressa esse sentimento quando *Gustavo* se apaixonou por ela e lhe propõe casamento:

Em tudo isto, só o que me espanta é ver-me preferida, eu, simples professora, pobre, por um rapaz de fortuna. [...] Realmente, é extraordinário como o Gustavo, vendo-me tão desguarnecida, tão tímida ao lado das irmãs das minhas discípulas, sempre elegantes e perfumadas, não se apaixonou de preferência por qualquer delas! Não achas? (Sinal negativo de D. ELVIRA) Não achas, porque és minha mãe! (ALMEIDA, 1917, p. 32-33)⁶.

⁶ Os trechos da obra dramaturgica *Quem não perdôa*, analisados nesse artigo, foram mantidos com as características ortográficas do período em que foram produzidos.

Observa-se que, nesse trecho, *Ilda* sente-se sortuda por ter sido notada por um homem abastado, ao ponto de ignorar os defeitos que esse possuía. Como vivia com a mãe em uma situação miserável, o casamento, para ela, além de um destino esperado, representava também a solução de seus problemas e a possibilidade de uma vida de mais conforto e bem-estar. Assim, mesmo que nas entrelinhas, nota-se que a relação que se estabelece entre os personagens não é mediada apenas pelo sentimento, mas também pelos interesses materiais envolvidos.

O contexto da narrativa de *Ilda* remete a um momento de transformações nas concepções de casamento. Nazzari, pontua que ao longo do século XIX, e nos momentos que se seguiram, o matrimônio “passou a ser encarado muito menos como uma questão de bens e muito mais como um vínculo pessoal entre indivíduos, tendo no amor seu motivo preponderante” (NAZZARI, 2001, p. 211). Dessa forma, cada vez mais, a ideia das uniões arranjadas foi substituída pela decisão dos jovens, que passaram a poder escolher seus cônjuges com base em seus sentimentos. Entretanto, essa mudança não ocorreu de maneira imediata. Abrantes explica que, nesse processo de “transição para uma nova política do casamento [...], o ideal do amor romântico estava mais no discurso do que na prática”, e que permanecia ainda, em partes, “a procura de um bom partido a fim de trazer vantagens financeiras” (ABRANTES, 2010, p. 63).

Nessa nova concepção de casamento, existia a preocupação sobre “a capacidade do noivo de proteger (sustentar) a noiva” (NAZZARI, 2001, p. 227). Diferentemente de séculos anteriores, em que cabia ao homem simplesmente administrar os bens e o dote da esposa, nesse novo arranjo o esposo deveria ter condições de prover a sobrevivência da companheira através de seu trabalho e de suas posses. Isto posto, a demonstração de satisfação da personagem *Ilda* ao perceber que seu pretendente *Gustavo* possuía um bom emprego e renda, é bastante compreensível, principalmente se considerarmos a origem humilde da jovem. Casar-se, para ela, implicava não apenas em receber o título de senhora, mas também em melhorar significativamente suas condições materiais.

Entretanto, a sorte de um casamento bem afortunado, não trouxe felicidade incondicional para a personagem. A insatisfação na união demonstrou-se no próprio comportamento de *Ilda*, que abandona a sua personalidade modesta no segundo ato, após dez anos de casamento. Essa mudança chama a atenção de *D. Elvira*, sua mãe, que descreve com certo espanto tais transformações:

Turvaste-te; deixaste de ser a mulher simples, para ser a mulher complicada... um tanto enigmática. Começaram desde então a multiplicar-se os espelhos em casa e começaste tu a tratar da tua pessoa com excessivo carinho... Aqui mesmo, nesta saleta (aponta para um gueridon) tens uma caixa de pó de arroz!... (ALMEIDA, 1917. p. 47).

As atitudes de *Ilda* são condenadas por sua mãe, pois iam na contramão do esperado para uma mulher casada. Em sua condição, esperava-se que ela cuidasse dos afazeres domésticos e dos filhos provenientes do seu matrimônio. No entanto, a personagem já não demonstrava tanto zelo pelo seu lar e não havia tido filhos com *Gustavo*. Além disso, a vaidade expressa por *Ilda*, indicava, segundo Lopes (2011), que ela estava interessada em experiências extraconjugais ou que algo em sua vida havia se modificado. Essa premissa, não poderia ser mais verdadeira, já que, frustrada com o casamento, com o tratamento frio do marido e com suas infidelidades, a jovem havia se apaixonado por *Manoel Ramires*.

Porém, não somente a personagem de *Ilda* sofreu alterações ao longo da peça. *Gustavo*, também apresentou comportamentos distintos no primeiro e segundo atos do drama. Em um primeiro momento, ele se mostra como um jovem de posses, que deseja se casar e proporcionar uma vida feliz à *Ilda*, chegando a fazer promessas para *D. Elvira*, a mãe da moça:

Como naturalmente já sabe, sou engenheiro, exerço a minha profissão com felicidade, o que permitirá a minha família certo conforto. Meus pais são lavradores abastados e não têm outro filho. Quanto as minhas qualidades morais não me competem a mim analisá-las. [...] O que lhe posso afirmar é que, tanto quanto esteja em meu poder, farei sua filha feliz e não a disputarei ao seu amor. Por ser minha mulher ela não deixará de ser—a sua filha... (ALMEIDA, 1917, p. 35-38)

No entanto, mesmo se apresentando como um bom pretendente, *Gustavo* desde o início da peça tem seu comportamento questionado por uma amiga de *Ilda*, *Sofia*, que previne a moça acerca do caráter impetuoso e violento do rapaz. Além disso, ao longo da narrativa, outras atitudes também denotam a conduta desse homem. Passados os dez anos de casamento com *Ilda*, ele passou a chegar em casa muito tarde, a ter amantes e a tratar a esposa com certa irritabilidade e impaciência. Tais hábitos, no entanto, eram vistos como “normais” no contexto em questão e precisavam ser tolerados pelas esposas.

As relações entre homens e mulheres no início do século XX estavam longe de serem igualitárias. “Força e fraqueza, inteligência e beleza, dignidade e inocência, carreira pública e prendas domésticas” eram termos utilizados para opor o feminino e o masculino

ainda nesse período (VERONA, 2013, p. 99). No âmbito das relações matrimoniais, a distinção entre os gêneros era sentida nas expectativas e tarefas atribuídas a cada um dos cônjuges. Segundo Verona (2013), a mulher, enquanto esposa deveria ocupar-se do cuidado com a casa e se fosse mãe, dos filhos. Era sugerido que tomasse certos cuidados com sua aparência, que não se mostrasse desarrumada para o marido e que não o chateasse ou o tratasse com mau humor ao chegar do trabalho. As mesmas cobranças não eram válidas para o homem. Esse, além de desfrutar de uma situação de maior poder e liberdade, ainda era visto de forma condescendente quando o assunto eram as infidelidades.

Essa complexidade das relações conjugais é bastante explorada por Júlia Lopes de Almeida na peça. O casamento, nesse contexto, ainda era algo muito valorizado moral e socialmente, pois concebia-se que era preciso “constituir família legítima, para fazer parte do grupo de cidadãos respeitáveis que podiam ser tomados como referência de moralidade e decência” (VERONA, 2011, p. 15). No entanto, longe de representar o matrimônio como uma instituição moralizadora ou como um conto de fadas, Júlia buscou demonstrar que esse tipo de relação era marcada por uma série de problemas. Já no início da peça, através de *D. Elvira*, percebe-se a crítica feita pela autora:

O amor dos maridos é absorvente e despótico. O meu proibiu-me de visitar minha mãe todos os dias. E eu obedeci-lhe!... O que ela devia ter sofrido! [...] Na vida de uma mulher solteira, por maior que seja o sofrimento, há sempre a esperança. Na da casada, quando não haja felicidade há apenas resignação. Foi o que eu traguei no casamento. Também me casei com um homem rico; mas ainda não me faltava o conforto material quando já me faltava tudo o mais... A experiência tem voz rude... (ALMEIDA, 1917, p. 38-39).

D. Elvira, com suas palavras, previra, sem saber, o futuro de sua filha – estar casada com um homem de posses, com conforto, mas sem a real felicidade. Além disso, de forma sutil, ela também recorda uma característica bastante real dos matrimônios daquele contexto: a da subordinação da mulher ao seu esposo. Del Priore pontua que no início do século XX, embora já existissem discussões acerca da possibilidade do divórcio, o casamento ainda era indissolúvel e mantinha a esposa “em posição de dependência e inferioridade perante o marido” (DEL PRIORE, 2006, p. 259). A ele cabia a administração dos bens materiais da família, bem como seu sustento. O homem tinha o poder sobre a mulher e autorização para “o uso da legítima violência masculina contra excessos femininos”. (DEL PRIORE, 2006, p. 260).

O casamento, na obra de Almeida, é, portanto, narrado como uma relação conflituosa. A autora expõe meticulosamente as características dos sujeitos envolvidos, seus defeitos, seus problemas e os desafios enfrentados na união. Em certos trechos, é possível até identificar que a autora considerava melhor uma mulher viver sozinha e ser a “solteirona” a se resignar à uma vida infeliz com um homem, apenas para satisfazer as expectativas sociais. Em *Quem não perdôa Ilda e Gustavo* enfrentam várias adversidades após um tempo de casados – reclamações rotineiras, aspereza no modo de falar e pequenos atritos. Porém, o desgaste matrimonial foi levado às últimas consequências devido ao adultério.

A infidelidade esteve presente na relação primeiramente através de *Gustavo*. Ele mantinha um caso com a esposa do *Comandante Elias*, seu amigo. A relação, apesar de ilegítima, era conhecida pelos amigos mais próximos, os quais faziam brincadeiras sobre a situação, a viam com naturalidade e até mesmo incentivavam o envolvimento. Em uma conversa travada entre *Jacinto* e *Gustavo* isso fica evidente:

JACINTO — [...] A mulher do capitão Elias, homem! Uma flor! Uma flor rubicunda, de aroma capitoso e que está mesmo a dizer: colhe-me! (confidencial). Só te digo que saíste ao teu tio no saber escolher... (GUSTAVO franze as sobrancelhas, sacudindo a cinza do charuto, sem responder). Todo o mundo por aí já sabe dos teus amores com ela... e aprova o teu bom gosto... Ela é loira como o sol e eu adoro as loiras; como aliás adoro as morenas... Me gustan todas... (ALMEIDA, 1917, p. 59).

O adultério masculino, apesar de ferir um dos princípios básicos do casamento, era bastante tolerado nesse período. Acreditava-se, de acordo com Engel (2004), que os instintos sexuais dos homens eram mais aflorados do que os das mulheres, e, portanto, os casos extraconjugais eram apenas uma maneira de satisfazer uma necessidade básica e inerente a eles.

Porém, quando a infidelidade era praticada pela mulher, a situação era muito distinta. “Esposas infiéis não deveriam esperar nenhuma compreensão, nenhum gesto de ajuda, nenhuma indulgência. Elas eram fortemente criticadas, quando não punidas” (ENGEL, 2006, p. 478). Além de sofrerem com um julgamento público muito mais intenso quando estavam na condição de adúlteras, as mulheres também recebiam punições legais mais severas se fossem pegas em situação de infidelidade. O adultério, no Código Penal de 1890, era concebido como crime e previa prisão de um a três anos para as mulheres casadas que o cometessem. No entanto, os homens só receberiam a

mesma pena se mantivessem “concubina teúda e manteúda” e deixassem de prover financeiramente seu lar.

Essa disparidade de tratamentos é exemplificada muito bem por *Ilda*. Infeliz com seu casamento, ela encontrou em *Manoel Ramires* a afeição que não mais sentia por seu marido. Quando, porém, a relação se concretizou através de um beijo, e esse foi flagrado por seu esposo, o fim chegou de modo trágico para a mocinha. Como esposa adúltera, ela havia manchado a honra do marido, o qual não hesitou em recuperar sua dignidade por meio do assassinato daquela que o traía. O caso narrado na peça de Almeida, embora fictício, fazia referência a uma realidade presente na sociedade brasileira do final do século XIX e início do XX. Crimes como esse eram frequentes e geralmente estampavam as páginas dos jornais. Nesses, em geral, mulheres eram vítimas de violência ou até mesmo mortas quando encontradas em situações suspeitas ou de efetiva traição.

Apesar da gravidade do crime cometido, a maioria dos homens que assassinavam suas esposas não era efetivamente punida por suas ações, prevalecendo geralmente a justificativa da “legítima defesa da honra”. Isso era possível devido a uma brecha encontrada no Código Penal de 1890. O inciso quarto do artigo 27 dessa legislação previa que não podia se considerar como criminoso “os que se acharem em estado de completa privação de sentidos e de inteligência no ato de cometer o crime”. Amparados por essa lei, muitos advogados passaram a alegar que os esposos traídos haviam matado suas parceiras por estarem “fora de si”, em “estado de loucura” ou por “violenta paixão”. “A defesa procurava reforçar [...] a profunda dor que envolveu o réu no momento do crime, ressaltando sua ação irrefletida e infeliz”. Imbuídos desses argumentos e beneficiando-se de um “erro de interpretação doutrinária e pela redação excessivamente ampla dada ao dispositivo” (BORELLI, 2003, p. 3) inúmeros foram aqueles que conseguiram escapar da condenação pelos seus atos.

Gustavo foi um desses. Após matar *Ilda* em *Quem não perdôa*, ele foi levado à prisão e julgado por suas ações. Defendido pelo doutor *Rubem*, conseguiu, após catorze meses, ser absolvido e retornar ao lar. Através de um diálogo entre *Fausto*, *D. Ângela*, *Jacinto* e *Cardoso* fica evidente que o advogado utilizara a “tese da passionalidade” para atestar a suposta inocência de seu cliente:

FAUSTO (para JACINTO) - O dr. Rubem foi admirável; demonstrou, que o Gustavo delinuiu por um desvairamento de ocasião. Se não tivesse o péssimo hábito dos nossos Estados do Sul, de andar sempre com a sua faquinha de ponta na cava do colete, não se teria dado o que se deu... (ALMEIDA, 1917, p. 86).

Outro elemento possível de ser percebido na discussão dos personagens é a aparente naturalidade com que esse tipo de situação era tratada. Com evidente intenção de crítica, Júlia Lopes de Almeida narra o momento da absolvição de Gustavo. A cena caricata mostra que, ao ser inocentado por seus crimes, ele é aclamado pelos presentes na audiência, causa comoção pública e é praticamente visto como um mártir:

FAUSTO (para D. ANGELA) — O Tribunal regurgitava de povo e ao saber-se a decisão do júri toda a sala retumbou numa salva de palmas. Foi como se uma onda magnética nos tivesse envolvido a todos. Olhei então para ele: estava belo, pálido, com os olhos iluminados por um fulgor de febre, de pé, olhando de face para a multidão que o aclamava. A meu lado um velho chorava e uma senhora acenava com o lenço...
 CARDOSO (com ironia) — Ah, também estavam senhoras...
 FAUSTO (continuando) — Toda a gente se precipitou depois para abraçá-lo! (CARDOSO olha para o retrato de ILDA e abana a cabeça com pena) Enfim, foi uma apoteóse...
 JACINTO — Eu preferiria que ele não tivesse de passar por essas glórias... mas enfim, foi o seu destino (ALMEIDA, 1917, p. 86).

Além do trecho acima, uma outra passagem da peça demonstra igualmente como os crimes passionais e a própria absolvição do marido infrator eram situações vistas como rotineiras e aceitáveis. A personagem de *D. Ângela* deixa isso claro ao afirmar:

D. ANGELA—Eu, que hei de fazer?! O que passou, passou. Agora é pensar no futuro e procurar apagar da lembrança o que nos incomode... Afinal o Gustavo não é o primeiro marido que matou a mulher no Rio de Janeiro e que é absolvido! Há vários aí nas mesmas condições e muito considerados (ALMEIDA, 1917, p. 82).

Porém, a dramaturga também evidencia em sua peça a posição daqueles que não aceitavam esse tipo de crime e que se revoltavam com a simples remissão dos maridos assassinos. Na obra, quem representa esse posicionamento é *Cardoso*, um modesto funcionário de *Gustavo*, que se recusa a continuar trabalhando para o patrão diante dos últimos acontecimentos. Em uma conversa com *D. Ângela* ele defende seu ponto de vista:

CARDOSO — Perdão; mas a mim parece-me que nos aplausos que tributam hoje ao assassino há uma tremenda injúria para a assassinada, que está recebendo no túmulo maior acusação do que a que sofreu com a morte. E eu desejaria que o seu coração a lastimasse. [...]
 D. ANGELA (procurando fugir á comoção) — Ninguém desconhecia as qualidades de Ilda, mas a verdade é que ela foi vítima por um caso de honra...
 CARDOSO —A honra lava-se. A vida não se refaz! (ALMEIDA, 1917, p. 89-90).

Assim como *Cardoso*, existiam muitas pessoas, dentre eles advogados, cronistas e escritores que não viam com bons olhos a questão dos crimes de honra. No campo da literatura destaca-se Lima Barreto como “uma das primeiras vozes que se opuseram explícita e inequivocamente à absolvição ou à condenação branda dos “matadores de mulheres” (ENGEL, 2006, p. 229). Engel também cita Margarino Torres, presidente do Tribunal do Júri do Rio de Janeiro, como exemplo de jurista que reconhecia a “a necessidade das “penalizações” dos passionais para deter os “impulsos das paixões criminosas” presentes na sociedade e “dispensar a vingança privada” (ENGEL, 2006, p. 227). Triste e injusto fim de muitos casos reais, a impunibilidade do assassino não foi o desenlace escolhido por Júlia Lopes de Almeida para finalizar seu drama. A autora optou por vingar a morte de *Ilda* através de um outro crime, esse cometido pela mãe da falecida, *D. Elvira*. Munida de um punhal, a triste senhora vai até a casa de *Gustavo* e mata aquele que havia sido o responsável pela perda de sua filha:

D. ELVIRA— Quero que saiba que se todos o absolveram, — quem não perdôa sou eu! (bate no peito com desespero. GUSTAVO se levanta- se, D. ELVIRA mata-o com um punhal que tira da cintura, ele cai sobre o divã e ela corre á janela, abre o reposteiro com um gesto violento e grita para fora com toda a voz) Matei um homem, matei um homem honrado, matei um homem de bem! (ALMEIDA, 1917, p. 108).

O trecho descrito acima é o ápice da obra, pois contraria completamente as expectativas que existiam em torno da peça. A dramaticidade da cena é evidenciada e exacerbada pelas rubricas⁷ feitas por Júlia, que descrevem minuciosamente as ações de uma mãe desesperada por justiça e um criminoso assustado diante da constatação crua de seus erros e de sua iminente punição. Ao escrever esse impactante desfecho, Júlia fez uma opção pouco convencional. A autora poderia ter finalizado seu trabalho com um final feliz para o personagem de *Gustavo*, fazendo com que a ficção corroborasse com o que, em geral, acontecia no caso de crimes passionais reais. Dessa forma, estaria reforçando a ideia de que uma esposa adúltera, ao manchar a honra do esposo, deveria ser punida.

Porém, ao optar por castigar o assassino, ela superou a realidade representada e promoveu um outro tipo de reflexão. A morte de *Gustavo* pode ser lida como uma crítica à hipocrisia da sociedade da época, que via com naturalidade a infidelidade masculina,

⁷ Rubricas são informações escritas no texto teatral que indicam ações e intenções dos personagens, movimentos que devem ser realizados nas cenas, modo de organização dos cenários, iluminação e outros elementos considerados essenciais para a representação dramática.

mas condenava a feminina. Serve igualmente para questionar um sistema que inocentava os chamados “homens de bem” que assassinavam suas esposas em nome da honra.

Partindo desse ponto de vista, mais do que representar situações caras ao contexto do início do século XX, a peça *Quem não perdôa* desejava também interferir nessa realidade, promovendo, ao menos, uma análise crítica a respeito dos valores que eram defendidos e vistos como “corretos” no período. Atitude impetuosa, a ação de Júlia de pensar de forma diferente sobre um assunto tão polêmico não passou despercebida dos críticos dramaturgicos, os quais consideraram, em geral, suas ideias “intoleráveis” e “absurdas”. Aclamada ou rechaçada, a peça teve um mérito ao qual não se pode negar: possibilitou a discussão sobre os crimes passionais a partir de uma nova perspectiva e levantou o questionamento sobre situações reais do contexto, que precisavam, no mínimo, serem repensadas.

Considerações finais

A literatura enquanto fonte, apresenta-se para historiadores e historiadoras como material de inestimável riqueza. Seja em forma de prosa, seja através de um roteiro dramaturgico, esse tipo obra é um registro privilegiado de uma dada época. Porém, seu uso, não deve ser feito de forma simplista ou indiscriminada. Autores de obras ficcionais por pertencerem a um contexto, tendem, muitas vezes, a representar dados do real em suas produções. No entanto, isso não significa que devemos ler uma obra literária esperando encontrar nela a fiel representação de uma realidade. Fazer isso seria exigir de uma produção algo com a qual ela não se compromete. A ficção não é registro fidedigno de contextos e não pretende comprovar que determinados eventos ocorreram ou não. Ela é antes uma mistura de elementos reais e de aspectos imaginados.

A obra *Quem não perdôa*, analisada nesse artigo, nos ajuda a melhor entender esta situação. A autora representou nesse drama situações que eram relativamente comuns em sua época – problemas matrimoniais, infidelidades e crimes passionais. Sua narrativa estava, portanto, ancorada em aspectos de uma realidade vivida. Porém, por se tratar de um material literário, ela não se limitou a simplesmente descrever o que via na sociedade de seu período. Ela permitiu-se imaginar e criar situações que não necessariamente existiram ou poderiam de fato acontecer.

Sua obra nem por isso é falsa ou sem valor. Muito pelo contrário, ela apenas precisa ser compreendida a partir daquilo que a caracteriza. Mesclando do real e do

inventado, a peça de Almeida trouxe à tona questões que eram controversas e polêmicas para a sociedade da época. Mesmo sendo uma obra ficcional, certamente incomodou e incitou reflexões entre o público que teve a oportunidade de apreciá-la nos palcos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Referências Bibliográficas

Fontes

Literatura

ALMEIDA, J. L. Quem não perdôa. In: ALMEIDA, J. L. *Teatro*. Porto: Renascença Portuguesa, 1917. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/982>. Acesso em: 30 ago. 2023.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ASSIS, M. Notícias da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf. Acesso em: 26 ago. 2021.

Legislação

BRASIL. Decreto n. 847 – de 11 de outubro de 1890. Ementa da lei. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/d847.htm. Acesso em 31 ago. 2021.

Bibliografia

ABRANTES, Elizabeth Sousa. “*O dote é a moça educada*”: mulher, dote e instrução em São Luís na Primeira República. 2010. *Tese* (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/22525>. Acesso em 31 ago. 2021.

AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

AGUIAR, Mariana de Araújo. O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920. 2013. *Dissertação* (Mestrado em História) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/dissertacao_mariana-aguiar-1. Acesso em: 05 set. 2020.

AMED, Jussara Parada. Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. SP: São Paulo, 2011, p.1-13. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300931506_ARQUIVO_TextoparaANPUHJussaraP.Amed.pdf. Acesso em: 07 set. 2020.

AMED, Jussara Parada. Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). 2010. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08102010-163035/pt-br.php>. Acesso em 31 ago. 2021.

BORELLI, Andrea. A tese da passionalidade e os Códigos Penais de 1890 e 1940. Anais do XXIII Simpósio Nacional De História. João Pessoa. Anais [...] PB: João Pessoa, 2003, p. 1-8. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548177544_d91bd045e8fef4a09311a7a770d77cc1.pdf. Acesso em 30 ago. 2023.

BRANDÃO, Tânia. Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 301-335, 2001. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=10622>. Acesso em: 30 ago. 2023.

CELESTINO, P. A pedra do caminho: relações entre homens de letras e o teatro popular na Primeira República. *Contraponto - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI*, Teresina, v. 8, n. 1, p. 119-142, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/download/9509/5509>. Acesso em 30 ago. 2023.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2ª ed., 2002.

COSTA, M. M. Uma dramaturgia eclética. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

DEL PRIORE, M. *História do amor no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

ENGEL, M. *Meretrizes e doutores: saber médico e prostituição no Rio de Janeiro (1840-1890)*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ENGEL, M. Relações de gênero, violência e modernidade nas crônicas cariocas. In: SILVA, G. V.; NADER, M.B.; FRANCO, S.P (Org.). *História, mulher e poder*. Vitória: EDUFES, 2006, p. 220-234.

FANINI, M. A. *A (in)visibilidade de um legado: seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2016.

FARIA, J. R. O teatro realista. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva/Edições SESCSP, 2012.

FRANÇA, J. M. C. *Literatura e Sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

LOPES, Márcia dos Santos. O gênero feminino e a honra, em Júlia Lopes de Almeida. *Revista Trama*, Marechal Cândido Rondon, v. 7, n. 13, p. 1-14, jan.-jul. 2011.

MACHADO, R. S. História e Poesia na Poética de Aristóteles. *Mnme-Revista de Humanidades*. Rio Grande do Norte, v.1, n.1, ago.-set. 2000.

NAZZARI, Muriel. *O desaparecimento do dote: mulheres, família e mudança social em São Paulo, Brasil, 1600-1900*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ORLANDI, Eni de Lourdes Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2005.

PESAVENTO, Sandra. Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. *História da Educação*, n. 14, p. 31-45, set. 2003. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30220>. Acesso em: 230 ago. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. EXO Experimental / Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-80, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/4twWJzZKqthNjSyHxVnwtTP/?lang=pt>. Acesso em: 30 ago. 2023.

REIS, Angela.; MARQUES, Daniel. A permanência do teatro cômico e musicado. In: FARIA, J. R. (Dir.). *História do Teatro Brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 321-334.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Sopro – panfleto político cultural*, Florianópolis, p. 1-4, ago. 2009. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.

VERONA, Elisa Maria. *O casamento, “uma instituição útil e necessária”*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2011. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/103098>. Acesso em 30 ago. 2023.

VERONA, E. M. *Da feminilidade oitocentista*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.