

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

LARISSA NATALIA SILVA

MULHERES GROTESCAS: A SUBVERSÃO DE ESTEREÓTIPOS FEMININOS EM
ÂNSIA ETERNA, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

PONTA GROSSA
2025

LARISSA NATALIA SILVA

**MULHERES GROTESCAS: A SUBVERSÃO DE ESTEREÓTIPOS FEMININOS EM
ÂNSIA ETERNA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Dissertação de mestrado apresentada
para a obtenção do título de Mestre em
Estudos da Linguagem na Universidade
Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Professora Dra. Silvana
Oliveira

PONTA GROSSA

2025

S586 Silva, Larissa Natalia
Mulheres grotescas: a subversão de estereótipos femininos em *Ânsia Eterna*
, de Júlia Lopes de Almeida / Larissa Natalia Silva. Ponta Grossa, 2025.
117 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta
Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Oliveira.

1. Grotesco. 2. Feminino. 3. Violência. 4. Melancolia. 5. Subversão. I.
Oliveira, Silvana. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem,
Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808

LARISSA NATÁLIA SILVA

MULHERES GROTESCAS: A SUBVERSÃO DE ESTERÓTIPOS FEMININOS
EM ÂNSIA ETERNA, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de Mestre em Estudos da
Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de concentração em
Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 15 de abril de 2025

Documento assinado digitalmente
 SILVANA OLIVEIRA
Data: 05/05/2025 09:24:54-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dra Silvana Oliveira - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Documento assinado digitalmente
 EUNICE DE MORAIS
Data: 24/04/2025 16:38:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dra Eunice de Moraes - Universidade Estadual de Ponta Grossa

Documento assinado digitalmente
 ANNA FAEDRICH MARTINS LOPEZ
Data: 24/04/2025 14:53:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dra Anna Faedrich - Universidade Federal Fluminense

Em memória de minha mãe, Adriane do Rocio Silva.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, sobretudo, à minha mãe, que me deu o gosto pelos estudos, pela leitura, por sempre ter me comprado livros quando criança, por ter me dado colo, abrigo, forças para enfrentar a vida e não ter medo de perseguir meus sonhos. Que me viu ingressar no mestrado e me acompanhou nesta jornada até quando foi possível.

Enquanto escrevia esta dissertação passei pela maior perda da minha vida e muitas vezes pensei que não suportaria continuar, mas, mãe, por você eu me mantive forte para escrever cada palavra deste trabalho e tenho certeza de que você tem me enviado muita força, mesmo não podendo estar mais aqui fisicamente, você está comigo o tempo todo.

Agradeço também à minha prima, Aline, à família Hladyszewski, aos meus amigos de Letras de longa data, Maiara, Mayara e Alan, ao meu pai e a todos que me acolheram e me incentivaram a continuar.

À Professora Silvana, por ter aceitado orientar este trabalho e ter contribuído com valiosos questionamentos e sugestões, pelo enriquecimento da pesquisa e pela atenção e paciência durante esta trajetória.

Às professoras Eunice de Moraes e Anna Faedrich, por terem aceitado o convite e pelas suas valiosas contribuições na qualificação. Agradeço ainda pelos livros enviados pela professora Anna Faedrich, que auxiliaram a expandir esta pesquisa.

Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sangue e do meu sonho, vivo, palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; livro rebelde, sem adulações, digno de um homem. (Almeida, 2020, p. 21)

RESUMO

Esta dissertação investiga a subversão de estereótipos femininos nos contos da coletânea *Ânsia Eterna* (1903), de Júlia Lopes de Almeida, por meio da análise da representação de personagens femininas marcadas pelo grotesco. A pesquisa parte do reconhecimento histórico do apagamento de escritoras no cânone literário brasileiro e propõe um resgate crítico da obra de Júlia Lopes de Almeida, cuja produção literária e atuação intelectual foram silenciadas apesar de sua relevância. Com base em aportes teóricos do feminismo (Scott, Beauvoir, Woolf, Showalter), da teoria literária (Iser, Jouve) e da estética do grotesco (Kayser), analisa-se como os contos selecionados tensionam papéis de gênero, revelam violências simbólicas e materiais sofridas por mulheres, e utilizam o grotesco como estratégia narrativa para provocar estranhamento e reflexão. A pesquisa evidencia que, ao retratar personagens femininas que transgridem expectativas sociais e estéticas, Júlia Lopes de Almeida elabora uma crítica contundente às estruturas patriarcais de sua época. Assim, *Ânsia Eterna* revela-se uma obra literária de notável sofisticação estética e potência política, cuja leitura contribui para a ampliação de perspectivas sobre o lugar da mulher na literatura brasileira e o valor de narrativas que rompem com os modelos normativos.

Palavras-chave: Grotesco. Feminino. Violência. Melancolia. Subversão.

ABSTRACT

This dissertation investigates the subversion of female stereotypes in the short stories of *Ânsia Eterna* (1903), by Júlia Lopes de Almeida, through an analysis of female characters marked by the grotesque. The research starts from the historical recognition of the erasure of women writers in the Brazilian literary canon and proposes a critical recovery of Júlia Lopes de Almeida's work, whose literary production and intellectual contributions have been silenced despite their significance. Drawing on feminist theory (Scott, Beauvoir, Woolf, Showalter), literary theory (Iser, Jouve), and aesthetics of the grotesque (Kayser), this study examines how selected stories challenge gender roles, expose both symbolic and physical violence against women, and use the grotesque as a narrative strategy to provoke estrangement and critical reflection. The research demonstrates that, by portraying female characters who defy social and aesthetic expectations, Júlia Lopes de Almeida offers a powerful critique of the patriarchal structures of her time. *Ânsia Eterna* thus emerges as a literary work of remarkable aesthetic sophistication and political force, whose reading contributes to broadening perspectives on women's place in Brazilian literature and the value of narratives that resist normative models.

Keywords: Grotesque. Female. Violence. Melancholy. Subversion.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Passaporte de Júlia Lopes de Almeida.....	22
Figura 2 - Agostino Veneziano: Grotresco.....	29
Figura 3 - Hieronymus Bosch: O inferno milenar.....	31

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E A RELAÇÃO DAS MULHERES COM A ESCRITA	14
2.1 TEMAS E VALORES FEMININOS EM ÂNSIA ETERNA.....	24
3. O GROTESCO, O BELO E O ESTÉTICO NA ARTE.....	28
3.1 O GROTESCO E A TEORIA DA RECEPÇÃO	38
3.2 A RECEPÇÃO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA EM SUA ÉPOCA.....	44
3.3 O DESPERTAR DA CRÍTICA LITERÁRIA: O QUE SE ESTUDA SOBRE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E ÂNSIA ETERNA ATUALMENTE	48
3.4 O GROTESCO E O FEMININO.....	53
3.5 O BELO E O ESTÉTICO NA ARTE.....	59
4 LITERATURA, VIOLÊNCIA E MELANCOLIA: ANÁLISE DOS CONTOS	61
4.1 SELEÇÃO DOS CONTOS.....	67
4.2 ÂNSIA ETERNA	70
4.3 INCÓGNITA.....	79
4.4 A CAOLHA	88
4.5 OS PORCOS.....	95
4.6 AS ROSAS	104
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS.....	115

1 INTRODUÇÃO

A literatura escrita por mulheres tem sido sistematicamente negligenciada e marginalizada ao longo dos séculos, resultando em um processo contínuo de apagamento das vozes femininas no campo literário. Desde as primeiras tentativas de autoras de se afirmarem no cenário literário até os tempos contemporâneos, as obras produzidas por mulheres frequentemente foram desconsideradas ou subestimadas, tanto por críticos quanto por historiadores da literatura.

Esse cenário de invisibilidade tem raízes profundas nas estruturas sociais e culturais que restringiram a participação feminina nos espaços públicos de criação intelectual. Escritoras, em sua maioria, foram relegadas a papéis secundários, e muitas nunca tiveram a oportunidade de ver suas obras publicadas ou reconhecidas em vida. A invisibilidade imposta às mulheres no campo literário gerou uma carência significativa de referências femininas para as novas gerações de leitoras e escritoras, que, ao longo dos anos, encontraram poucas figuras com as quais pudessem se identificar.

Nesse contexto de silenciamento, autoras de grande relevância foram esquecidas ou deliberadamente apagadas do cânone literário. Júlia Lopes de Almeida, por exemplo, é um nome que ilustra bem esse processo de marginalização. Nascida em 1862, no Brasil, Júlia produziu uma vasta obra literária, que incluía romances, contos e peças teatrais, e que abordava com sensibilidade e profundidade temas ligados à condição feminina, às relações de poder e à violência social.

Apesar de seu talento indiscutível e de sua produção prolífica, Júlia Lopes de Almeida foi excluída do espaço literário que deveria ter sido seu por direito, tornando-se praticamente uma estranha à história oficial da literatura brasileira. Essa exclusão revela muito sobre os preconceitos e as limitações que as mulheres enfrentaram (e continuam a enfrentar) ao tentar ocupar posições de destaque em um meio dominado por homens.

O resgate de escritoras como Júlia Lopes de Almeida é essencial não apenas para dar-lhes o devido reconhecimento, mas também para reescrever a história da literatura de forma mais justa e inclusiva. Ao recuperar suas obras e colocá-las em evidência, estamos permitindo que suas vozes sejam ouvidas, e que suas histórias, por tanto tempo silenciadas, voltem a circular e a influenciar novos leitores. As obras dessas autoras são de extrema importância, não apenas por seu valor literário

intrínseco, mas também por trazerem perspectivas únicas sobre as experiências femininas, os desafios enfrentados pelas mulheres e as complexidades das relações sociais e de poder. Estudar essas autoras significa, também, ampliar o escopo do que entendemos por literatura e incluir narrativas que foram, por muito tempo, subestimadas ou ignoradas.

Neste estudo, o foco recairá sobre a análise de alguns dos contos presentes na coletânea *Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida. Esses contos oferecem um olhar profundo e perspicaz sobre as vivências de personagens femininas, bem como sobre a percepção que os personagens masculinos têm dessas mulheres e as relações interpessoais que se desenvolvem entre os gêneros.

A obra destaca-se por incorporar elementos de violência e grotesco, o que a torna particularmente interessante para uma análise que visa compreender como a autora utiliza esses recursos estéticos e narrativos para construir suas histórias. A presença de tais elementos não é meramente ornamental, mas parece servir como uma estratégia literária para expor e questionar certas problemáticas sociais, como as dinâmicas de poder entre homens e mulheres, os papéis de gênero rigidamente estabelecidos e a violência, tanto física quanto simbólica, que permeia essas relações.

Antes de nos aprofundarmos na análise dos contos, é necessário traçar um panorama histórico e literário da época em que Júlia Lopes de Almeida viveu e produziu suas obras. O final do século XIX e o início do século XX foram períodos marcados por grandes transformações políticas, sociais e culturais, tanto no Brasil quanto no mundo. Contudo, apesar dessas mudanças, as mulheres continuavam a enfrentar barreiras significativas para ter acesso à educação, à escrita e à leitura.

A produção literária era, em grande medida, um privilégio de uma elite masculina, e poucas mulheres tinham a oportunidade de ver suas obras publicadas e discutidas nos círculos literários. Neste sentido, é importante compreender como as condições sociais e culturais influenciaram a recepção das obras de Júlia Lopes de Almeida por parte da crítica e da sociedade de sua época. Suas narrativas, muitas vezes carregadas de críticas sociais e discussões sobre as desigualdades de gênero, não eram necessariamente vistas com bons olhos por um público conservador, o que pode ter contribuído para o seu silenciamento.

Para compreender o silenciamento imposto a Júlia Lopes de Almeida no cenário literário, é indispensável também examinar alguns aspectos biográficos da autora. Como mulher que ousou escrever em uma época em que a literatura era um

campo dominado por homens, Júlia certamente enfrentou inúmeros desafios. No entanto, sua condição social e as redes de apoio que construiu ao longo da vida podem ter lhe proporcionado uma certa liberdade e incentivo para seguir em frente com sua produção literária, o que não era uma realidade comum para muitas mulheres da época.

Estudar a vida de Júlia Lopes de Almeida nos permite refletir sobre os obstáculos que escritoras enfrentaram e sobre como algumas conseguiram superar essas barreiras, mesmo que, eventualmente, suas obras tenham sido marginalizadas pela história oficial da literatura.

A análise dos contos de *Ânsia Eterna* será enriquecida pela aplicação de textos teóricos fundamentais sobre a questão da mulher escritora e sobre o uso do grotesco na literatura. Autoras como Woolf (1928), em seu ensaio *Um teto todo seu*, e Showalter (1994), em *A crítica feminista em território selvagem*, serão referências importantes para discutir a marginalização das escritoras e as dificuldades que enfrentaram para ocupar o espaço literário.

Embora Woolf e Showalter pertençam a contextos culturais e geográficos diferentes, suas reflexões dialogam diretamente com a experiência de Júlia Lopes de Almeida, e nos ajudam a compreender o fenômeno do silenciamento literário das mulheres. Além disso, conceitos feministas apresentados por Joan Scott e Simone de Beauvoir também serão cruciais para embasar a discussão sobre gênero e literatura.

As obras *A leitura* e *Por que estudar literatura* de Jouve (2012) serão utilizadas para tratar de alguns conceitos e funcionamentos literários, principalmente no que se refere à teoria da recepção e aos papéis da literatura. Outro teórico a ser utilizado é Iser (2002), através de *A interação do texto com o leitor*.

No que se refere ao estudo do grotesco, a obra de Kayser (1986), *O Grotesco, Configuração na Pintura e na Literatura*, será um guia teórico essencial para entender como esse recurso estético é utilizado nos contos de Júlia Lopes de Almeida. Kayser apresenta uma análise detalhada do grotesco ao longo da história, o que permitirá uma leitura crítica mais apurada dos elementos presentes na obra da autora.

Para tratar de questões ligadas à violência nas narrativas, utilizaremos a obra *Literatura, violência e melancolia*, de James Ginzburg (2017), que oferece insights valiosos sobre como a literatura pode ser uma ferramenta poderosa para expor e denunciar as violências, muitas vezes invisíveis, que permeiam o cotidiano.

Para dialogar com nossa pesquisa e também trazer pontos de apoio, nos utilizaremos da tese de doutorado de Amed (2010), intitulada *Recepção das obras de Júlia Lopes de Almeida (1882-1934)*, também seu artigo intitulado *Escrita e experiência nas obras de Júlia Lopes de Almeida (1882-1934)*; assim como a tese de doutorado de Figueiredo (2014), *Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia Eterna de Júlia Lopes de Almeida*. Também traremos a dissertação de mestrado de Santos (2017), *O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida.

Outros trabalhos importantes foram o livro *Escritoras Silenciadas Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres*, de Faedrich (2022), e o artigo *Belle Époque e o Sertão: a linguagem em busca do Brasil*, de Faedrich (2024); o artigo de Martins (2020) *Lar violento lar: contos nada singelos de Júlia Lopes de Almeida*; e o livro *Vidas de Romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entreséculos (1890-1930)*, de Eleuterio (2005).

Assim, nossa análise buscará evidenciar o papel transformador da literatura, especialmente quando escrita por mulheres que desafiaram as convenções de seu tempo e abriram espaço para novas formas de pensar e representar o mundo.

2 JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E A RELAÇÃO DAS MULHERES COM A ESCRITA

Ao se debater sobre escritoras é imprescindível também abordar o apagamento e silenciamento de muitas dessas mulheres e de seus respectivos trabalhos, o que faz com que seja necessário levar em conta toda a questão histórica que envolve a desigualdade entre os gêneros.

Para tratar sobre as questões de gênero, antes de mais nada, é necessário apresentar uma definição do que pretendemos dizer com este termo. Para isso, trazemos a explicação dada por Joan Scott em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*:

Em vez disso, o termo “gênero” torna-se uma forma de indicar “construções culturais” – a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e de mulheres. (Scott, 1995, p. 75)

Portanto, para Scott há construções sociais que são impostas a cada gênero, que entretanto também são indivíduos dotados de subjetividade, levando-se em conta como eles se relacionam entre si.

Em seu texto, Joan Scott faz uma análise e aponta algumas questões sobre a história das mulheres. Há uma grande dificuldade em ter acesso e conhecer como deu-se a história das mulheres, já que geralmente esta não é apresentada juntamente com a de personagens históricos masculinos, ela afirma que:

Para os historiadores/as das mulheres, não tem sido suficiente provar que as mulheres tiveram uma história [...]. A reação da maioria dos/as historiadores não feministas foi o reconhecimento da história das mulheres e, em seguida, seu confinamento ou rejeição a um domínio separado. (Scott, 1995, p. 74)

Ou seja, esta categorização que separa a história das mulheres da história geral, da qual fariam parte somente os homens, acaba por gerar um isolamento que leva a um esquecimento de mulheres históricas.

Este esquecimento é algo que se aplica à escritora Júlia Lopes de Almeida, entretanto, com o objetivo de resgatar grandes obras da literatura feminina brasileira, o Senado Federal organizou e publicou uma série de livros de autoria feminina

intitulada *Escritoras do Brasil*, dentre eles encontra-se *Ânsia Eterna*, de Júlia, em 2020.

Consideramos esta coleção de grande importância para a divulgação de escritoras brasileiras silenciadas. Os livros lançados até março de 2024 incluem *A Mulher Moderna*, de Josefina Álvares de Azevedo; *Ânsia Eterna*, de Júlia Lopes de Almeida; *Opúsculo Humanitário*, de Nísia Floresta; *Mármore*, de Francisca Júlia da Silva; *A Judia Raquel*, de Francisca Senhorinha da Motta Diniz e A.A. Diniz; *Cancros Sociais*, de Maria Ribeiro; *Um Drama na Roça*, de Carmen Dolores; *Dális*, de Auta de Souza; *A Infanta Carlota Joaquina*, de Chrystanthème; *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares*, de Alexina de Magalhães Pinto; e *Aventuras de Diófanos*, de Theresa Margarida da Silva e Orta.

Na introdução desta edição de *Ânsia Eterna*, Cleide Lemos, consultora legislativa do Senado aposentada e professora de literatura, apresenta o seguinte comentário:

Ensinam os dicionários que apresentar significa “pôr(-se) diante ou na presença de”, ato estabelecedor de ponte para o conhecimento. Nesse sentido, é com certa frustração e com imensa alegria que apresentamos esta coletânea de contos da escritora Júlia Lopes de Almeida: frustração, porque a obra já deveria ser familiar ao público brasileiro há mais de cem anos, não tivesse a autora sido apagada da nossa história literária; alegria, por participarmos do processo de resgate e divulgação do nome da primeira profissional de letras do País. (Lemos, 2020, p. 7)

Portanto, há o reconhecimento da grande importância que esta autora possui no âmbito literário, que foi infelizmente esquecida. Diz-se esquecida, pois a sua biografia confirma o fato de que ela foi bastante influente em sua época, diferentemente de outras escritoras, que sempre estiveram à margem.

Para entrar mais a fundo neste tema, é necessário que se faça antes uma apresentação biográfica de Júlia Lopes de Almeida, para isto será consultada a introdução citada anteriormente. Ela nasceu em 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, onde passou parte de sua infância, em seguida, quando tinha sete anos, sua família mudou-se para Campinas. É importante ressaltar o fato de que ela teve acesso a uma educação privilegiada, seu pai, Valentim, era médico e educador, enquanto que sua mãe era musicista e pedagoga. Na introdução de *Ânsia Eterna*, relata-se que Júlia

[...] estudou música e línguas estrangeiras e leu clássicos da literatura portuguesa, francesa e inglesa. Teve, ainda, convivência diária com a nata

da intelectualidade da época, frequentadora assídua da casa dos pais, primeiro no Rio e depois em Campinas” (Lemos, 2020, p.7)

É inegável o fato de que ela fazia parte de um círculo econômico, social e cultural que a favoreceu de diversas maneiras, o que não diminui o mérito de sua produção de modo algum. Maria Eleutério, em *Vidas de Romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)*, afirma que:

Com suavidade e perspicácia, Júlia Lopes seria o modelo da mulher letrada bem-sucedida da virada do século e no decorrer da República Velha [...], tomada como símbolo da emancipação feminina que circunscrevia as letras às horas roubadas à maternidade e dos deveres da casa, Júlia figurou sempre como mulher empreendedora e celebrada justamente porque conciliava os mais diversos papéis sociais da nova mulher (Eleutério, 2005, p. 82)

Porém a questão socioeconômica na qual vivia Júlia Lopes de Almeida é um ponto importante a ser debatido. Este é um dos principais temas abordados por Woolf (1928) em seu ensaio *Um teto todo seu*, no qual a tese central, que é também o que dá o título a obra, afirma que uma mulher que quer ser escritora precisa ter um teto todo seu e receber 500 mil libras por ano.

A partir disso, conhecer como era o meio socioeconômico em que Júlia Lopes de Almeida vivia é importante para também compreender parte de seu fazer literário. Sobre como ocorreu o início de sua carreira como escritora, Lemos menciona que:

A despeito de sempre ter vivenciado os estímulos que viriam a despertá-la para o mundo das letras, até então monopólio masculino, Júlia começou a escrever às escondidas, por temer a reação dos familiares. Flagrada compondo versos aos 19 anos, surpreendeu-se com o pai, que – após ler seus escritos – delegou-lhe a tarefa de redigir uma crônica acerca do espetáculo de despedida da menina-atriz prodígio Gemma Cunibert, para a Gazeta de Campinas. (Lemos, 2020, p. 7)

É importante notar o fato de que, apesar de ter tido contato com intelectuais desde criança, ainda havia um grande estranhamento sobre a noção de mulheres como escritoras, como percebemos, Júlia, ao escrever, fazia-o de modo escondido. Entretanto, ao ser descoberta ela foi incentivada por seu pai, o que é algo muito importante, pois apesar de a escrita ser vista como uma atividade masculina, ela não sofreu represálias de sua família.

Júlia relata com detalhes suas primeiras experiências como escritora quando moça em uma entrevista feita por João do Rio, que está presente em sua obra *O*

momento Literário. Ao descrever como se sentia, nota-se o deleite e ao mesmo tempo o pavor que isto lhe causava, por temer a reação de sua família:

Pois eu em moça fazia versos. Ah! Não imagina com que encanto. Era como um prazer proibido! Sentia ao mesmo tempo a delícia de os compor e o medo de que acabassem por descobri-los. Fechava-me no quarto, bem fechada, abria a secretária, estendia pela alvura do papel uma porção de rimas... De repente, um susto. Alguém batia à porta. E eu, com a voz embargada, dando volta à chave da secretária: já vai! Já vai! A mim sempre me parecia que se viessem a saber desses versos em casa, viria o mundo abaixo. (Rio, 1994, p. 27)

Pode parecer curioso o fato de que ela escrevesse sob tal medo, mesmo tendo sido criada em uma família culta, tendo contato com muitos artistas desde muito jovem, diante disso, trazemos à debate alguns argumentos apresentados por Jussara Parada Amed, em sua tese de doutorado intitulada *Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)*. Ela menciona que:

Muito embora também existissem algumas mulheres de educação diferenciada, que tinham acesso à alfabetização, esse restrito grupo feminino recitava versos em salões, lia romances, interpretava partituras musicais, possuía álbuns, escrevia em diários, redigia cartas e elaborava listas de compras. Mas escrever versos significava algo ousado, que causava estranhamento, pois, como vimos, não constava entre os afazeres da educação feminina. Não era esperado que a mulher expusesse seus pensamentos para um círculo maior de pessoas que o de seus conhecidos, nem para aqueles que de alguma forma eram-lhe familiares à convivência segura e privada. (Amed, 2010, p.39)

Compreende-se que o número de mulheres com acesso à educação era baixíssimo, porém mesmo para estas poucas damas, a escrita não era algo que fazia parte de sua educação, não se esperava que uma moça escrevesse e compartilhasse suas opiniões de forma pública, visto que isso não era considerado algo que a traria benefícios, ela deveria ocupar-se de outros temas, condizentes ao seu gênero.

Neste contexto, é importante saber como era a educação no período de Júlia Lopes, qual era a quantidade de pessoas com acesso à alfabetização e quantas entre estas eram mulheres.

Prado (1999, p. 124), em América Latina no século XIX, apresenta a informação de que “A maioria da população era escrava; a leitura era um luxo circunscrito a uma minoria de homens leigos, empregados públicos de diferentes hierarquias e 0,8% de mulheres alfabetizadas”.

Se para a população em geral a leitura era vista como uma atividade restrita, podendo ser tomada até mesmo como algo supérfluo, para as mulheres a situação tornava-se ainda mais difícil, pois dentre todos os afazeres que as moças e senhoras tinham de cumprir, aquelas que envolvessem o ato de ler não teriam prioridade alguma, muito menos o ato de escrever.

Há ainda a ideia de que a mulher não deveria expor publicamente seus pensamentos. Sobre isto, podemos citar como exemplo uma carta que Olavo Bilac enviou à sua então noiva, com quem posteriormente rompeu. Ele escreve a epistola à Amélia, após ver um de seus sonetos publicados no Almanaque da Gazeta de notícias.

É possível ler esta carta na íntegra na obra *Vidas de Romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)*, publicada por Maria de Lourdes Eleuterio. Em dado momento, Olavo Bilac menciona Júlia Lopes de Almeida para passar um sermão em Amélia sobre o que as mulheres que publicam estavam sujeitas a passar:

Eu, que chego a ter ciúmes do chão que pisas, eu que desejava ser a única pessoa que te pudesse ver e amar – ouvir discutido o teu nome! Ainda há bem pouco tempo, aqui em São Paulo, um padre, escrevendo sobre Júlia Lopes, insultou-a publicamente. Eu nada tinha com isso. Mas tratava-se de uma senhora e da mulher de um amigo meu: tive vontade de esmurrar o padre. E sem razão. Sem razão, porque uma senhora, desde que se faz escritora, tem de se sujeitar ao juízo de todos. Não quer isto dizer que não faças versos. Pelo contrário. Quero que os faças, muitos, para as tuas amigas, e principalmente para mim – mas nunca para o público, porque o público envenena e mancha tudo o que lhe cai sob os olhos. (Eleuterio, 2005, p. 84)

Olavo menciona ter defendido Júlia, porém não a considera digna de sua defesa, pois sendo uma mulher escritora estava à mercê de todos. Uma mulher que publica se tornaria uma mulher pública, uma mulher vista, uma mulher falada. Bilac diz não se opor ao ato da escrita, mas à divulgação dos escritos e as possíveis consequências provenientes desta:

Hás de concordar comigo. Há uma frase de Ramalho Ortigão, que é uma das maiores verdades que tenho lido: — O primeiro dever de uma mulher honesta é não ser conhecida. — Não é uma grande verdade? Reflete sobre isto: há em Portugal e Brasil cem ou mais mulheres que escrevem. Não há nenhuma delas de quem não se fale mal, com ou sem razão. Além disso, quem publica alguma coisa fica sujeito a discussão, cai no domínio da crítica. E imagina que mágoa a minha, que desespero meu, se algum dia um miserável qualquer ousasse discutir o teu nome! (Eleuterio, 2005, p. 85)

Ressaltamos aqui a afirmação “o primeiro dever de uma mulher honesta é não ser conhecida”, que nos leva a refletir sobre quais são os espaços que uma mulher pode ocupar na sociedade. O espaço da mulher resume-se ao privado, ao ambiente doméstico. Houve e ainda há uma idealização da mulher que não ocupa os espaços da sociedade, uma mulher silenciada, que não será bem vista caso exponha seus desejos, suas indignações, seus questionamentos. Um exemplo de mulher honesta, bela, recatada e do lar.

A literatura pode ser utilizada como uma importante ferramenta de denúncia, além do seu potencial de expressão. Uma mulher que tem voz, que não se cala perante os julgamentos da sociedade sempre foi e será uma mulher temida.

Anna Faedrich, em *Escritoras Silenciadas*, comenta sobre os desafios que uma mulher que se atrevesse a escrever enfrentaria, e ressalta o fato de não se tratar de uma vitimização dessas escritoras pela crítica feminista, mas sim uma ênfase ao seu talento e sucesso, apesar de todos os percalços pelos quais passaram, ainda que fossem apoiadas por familiares ou intelectuais influentes:

Vale notar que, mesmo em situação privilegiada, com apoio do pai e do marido, não foi sem intempéries que Julia Lopes de Almeida construiu sua carreira literária. As mulheres sempre foram alvo de críticas desiguais, muitas vezes infundadas vítimas de preconceito de gênero. Ressalto que a crítica feminista não “vitimiza” essas escritoras, mas sim reconhece a força e o sucesso que tiveram, mesmo tendo de superar adversidades por conta do gênero. Tais adversidades não devem ser ignoradas, pois ainda não foram superadas em sua totalidade. (Faedrich, 2022, p. 119)

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, comenta sobre a reação de indiferença da sociedade perante os escritores homens, tomando como exemplo Keats e Flaubert, e em seguida comenta sobre a situação que enfrentam as mulheres escritoras:

A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas, sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como a eles: “Escreva, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim”. O mundo dizia numa gargalhada: “Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?” (Woolf, 1928, p. 66)

Devido a toda esta hostilidade sofrida pelas mulheres que ousaram escrever, o fato de Júlia ter sido acolhida e incentivada é algo bastante incomum e com certeza algo que foi muito benéfico para que ela pudesse desenvolver suas habilidades como

escritora. Após a publicação de seu texto, Lemos (2020, p. 8) indica que “assim conquistou os leitores do jornal e abriu caminho para firmar-se posteriormente como jornalista e prosadora, chegando a pertencer ao grupo dos escritores mais bem pagos e prestigiados da sua época.”

Portanto, constata-se que ela obteve reconhecimento como artista, o que também ocasionou um bom retorno financeiro. Ela utilizou-se de sua influência para trazer ao debate muitos temas importantíssimos que diziam respeito às questões da época:

Republicana, abolicionista e comprometida com a formação da sociedade, a escritora nunca se furtou de emitir opiniões próprias sobre temas candentes do momento, naquele e em outros periódicos. Sem panfletarismo e com a estratégia de aconselhar persuadindo, tentava incutir nos leitores a defesa da educação e do trabalho justo como meios de transformação da sociedade e requisitos do desenvolvimento nacional, o rechaço à escravidão e ao latifúndio, o combate à dupla moral com seus códigos diferenciados de conduta, a defesa da paz e, sobretudo, a necessidade de emancipação feminina. (Lemos, 2020, p. 8)

Devido a todas estas informações citadas, ressalta-se novamente a importância de tratar sobre a autora e sua obra, que não se manteve apenas nos jornais, pois em 1886 ela lançou seu primeiro livro, em Portugal, que se intitulava Contos Infantis, juntamente de sua irmã Adelina. Este livro chegou a tornar-se leitura obrigatória em todas as escolas primárias do Brasil, o que demonstra ainda mais a sua relevância no cenário literário brasileiro.

Em Portugal, Júlia casou-se com Filinto de Almeida, jornalista e poeta, em 1887, união que durou enquanto Júlia esteve viva, totalizando quase 50 anos. Desta união, foram gerados seis filhos. O casal se mudou para o Brasil, primeiramente para o Rio de Janeiro e em seguida para São Paulo. Porém, após a perda de dois filhos pequenos, decidiram voltar para o Rio de Janeiro, estabelecendo domicílio em Santa Teresa, em uma chácara onde se reuniam muitos intelectuais influentes. Lemos indica que:

Em termos financeiros, o resultado desse trabalho favoreceu igualmente marido e mulher, garantindo-lhes os meios para construir seu casarão na chácara, munido do famoso Salão Verde, que se converteria em ponto de encontro dos artistas e intelectuais brasileiros e estrangeiros da época. (Lemos, 2020, p. 10)

Como mencionado, ela recebeu grande destaque por suas obras e isso gerou um bom retorno financeiro, porém isto não impediu que ela sofresse penalizações pelo fato de ser mulher. Júlia Lopes de Almeida foi uma das idealizadoras da Academia Brasileira de Letras, porém sua participação na instituição foi vetada, como apresenta Lemos:

De fato, fora ela uma das mentoras da criação da ABL, que impulsionaria a valorização do fazer literário e contribuiria para a profissionalização dessa atividade num meio cultural hostil, em que a taxa de analfabetismo atingia mais de 80% da população brasileira. Contudo, por ser mulher, Júlia Lopes de Almeida viu-se impedida de ingressar na entidade-espelho da Academia Francesa, para a qual a vocação literária era prerrogativa masculina. (Lemos, 2020, p. 10)

Portanto, vê-se que apesar do acolhimento de suas obras pela crítica e de sua forte influência no meio intelectual, ela ainda sofreu discriminações por seu gênero. Seu marido, Filinto, ao contrário, foi convidado a ocupar a cadeira de número 3 da ABL, apesar de ele próprio não se considerar tão digno quanto a esposa. Segundo ele, era Júlia quem deveria estar em seu lugar.

No que diz respeito ao seu trabalho com a questão feminista, ela foi presidenta honorária da Legião da Mulher Brasileira, além de ter auxiliado na organização do Congresso Feminino do Brasil, em 1922, na cidade do Rio de Janeiro.

Sobre as suas viagens, também é relevante mencionarmos que na época as mulheres precisavam da permissão de seus maridos para realizá-las, a seguir temos uma imagem de uma autorização escrita por Filinto. Em seu passaporte, na Figura 1, lemos “viagem previamente autorizada por seu esposo Filinto de Almeida”.

Figura 1 - Passaporte de Júlia Lopes de Almeida



Fonte: Instagram @escritoras_silenciadas

Ela chegou a morar durante certo período em Paris, junto de sua filha Margarida. Ao voltar para o Brasil, fixou residência em Copacabana. Em 30 de maio de 1934, Júlia faleceu devido às complicações de febre amarela, enfermidade que havia contraído ao retornar de Moçambique, em um navio. O motivo desta viagem foi buscar sua filha Lúcia, juntamente de suas netas e genro.

Infelizmente, apesar de toda a influência exercida em vida, como pudemos perceber, Júlia Lopes de Almeida foi relegada ao esquecimento, juntamente de suas obras, que são tão pouco conhecidas. Consideramos relevante mencionar o que diz Lemos sobre este acontecimento:

Esse apagamento da memória nacional reedita o clássico roteiro de silenciamento sistemático de mulheres expoentes em atividades consideradas masculinas no seu tempo. Um apagamento que se concretiza, na literatura, no absoluto silêncio do cânone quanto à obra das escritoras,

motivo por que Júlia Lopes passou a ser uma ilustre desconhecida para os brasileiros no século XXI. Trata-se, sem dúvida, de um caso grave de omissão e injustiça na nossa historiografia literária. Além do vazio institucional emblemático produzido pelo veto ao ingresso da escritora na ABL, por conta mesmo da barreira de gênero, as raras menções à obra dela presentes em uma ou outra antologia não sinalizam a riqueza do seu trabalho nem a importância dele para a história do País. (Lemos, 2020, p. 12)

Desta maneira, ao trazer mais informações sobre Júlia e sua obra, buscamos fazer com que mais pessoas tomem conhecimento de quem foi esta escritora tão genial e influente em sua época, que tratou de temas tão importantes, muitos deles ainda em pauta no século XXI. Espera-se instigar os leitores a entrarem em contato com suas obras, para que seja resgatada a relevância que a autora possui para a Literatura Brasileira, que apresenta um cânone majoritariamente masculino.

Trazemos também para o debate o fato de que Júlia Lopes de Almeida, além de ser mulher, é uma mulher latino-americana, o que a coloca em um segundo nível de vulnerabilidade.

A escrita é uma importante ferramenta de emancipação para as mulheres, assim como o conhecimento de escrita e leitura. Por isto houve e há tanto medo e repressão sobre as escritoras, pois uma mulher que possui discernimento sobre suas opressões e ousa escrever sobre elas é uma provocação a um sistema patriarcal que as exclui e silencia, para que não renunciem aos seus direitos e apenas se resignem.

Carla Cristina Garcia, em seu texto *Fronteiras do feminismo: teorias e práticas decoloniais*, traz à debate pontos importantes sobre as diferenças entre o feminismo europeu e o feminismo das mulheres de países de terceiro-mundo ao mencionar que:

Nas últimas décadas do século XX, o crescimento exponencial das teses feministas decoloniais fez com que o feminismo, desenvolvido a partir dos movimentos sociais europeus ou estadunidenses, fosse revisto por meio de uma multiplicidade de pensamentos críticos desenvolvidos fora dos centros hegemônicos de produção do saber e que colocaram em questão alguns conceitos tradicionais do feminismo ocidental branco. (Garcia, 2020, p.49)

Isto denota a importância em pensarmos nas subcategorias presentes dentro do gênero tais como a cor, a classe, a etnia, a sexualidade, pois cada um destes fatores influencia a experiência de mundo de cada indivíduo. Pensar sobre isto permite que estas mulheres sejam vistas, que sejam ouvidas, como afirma Garcia:

O intenso trabalho de investigação crítica e militante do feminismo decolonial visibilizou identidades e corpos subordinados que continuavam invisíveis sob

o guarda-chuva do feminismo liberal: mulheres negras, asiáticas, lésbicas, prostitutas, mestiças, migrantes, subalternas, precarizadas destacaram as contradições e limitações do feminismo hegemônico e abriram as portas para uma longa série de debates que geraram um transbordamento epistêmico, estético e político. (Garcia, 2020, p. 58)

Pensar em novos feminismos possibilita tratar de questões outrora esquecidas, invisibilizadas, pois ainda que a vivência de todas as mulheres seja semelhante em muitos aspectos, ela também poderá ser diversa de acordo com a raça, nacionalidade e sexualidade de cada uma:

Nesse cenário, os feminismos latino-americanos adquirem enorme relevância ao fornecerem novos arcabouços tanto teóricos quanto perspectivas de luta. Desenvolvem a ideia de um feminismo do terceiro mundo que coloca no centro da discussão o quanto o cruzamento entre raça, classe e sexo são determinantes das identidades das mulheres. Desse modo, o feminismo decolonial se desenvolveu a partir de questões que objetivavam refletir e criticar ideias que, mesmo dentro das críticas feministas radicais, escondiam a subordinação de outros sujeitos específicos, não universais, cuja opressão se potencializa em exclusões de raça ou nacionalidade, ou seja, problematizações que transcendem as discussões sobre a opressão sexual e derivam de problemas como a racialização, distinções de classe social ou o papel do Estado-nação na produção do gênero e da sexualidade. (Garcia, 2020, p. 55)

Faz-se importante pensar em um feminismo latino-americano tanto por estarmos tratando de uma autora latino-americana quanto por tratarmos de personagens literárias latinas que representam diferentes grupos de mulheres subjugadas dentro do movimento feminista branco, como as mulheres negras, indígenas e mestiças.

Apesar de ser uma mulher branca, Júlia Lopes de Almeida dá espaço, em suas narrativas, para apresentar mulheres não brancas, por exemplo no conto “Os porcos”, no qual a protagonista é uma mestiça indígena. Ela inclui neste conto vivências desta personagem, seus anseios, suas angústias, suas dores.

2.1 TEMAS E VALORES FEMININOS EM *ÂNSIA ETERNA*

Júlia Lopes de Almeida possui um vasto corpus produtivo, dentre suas obras encontram-se romances, contos, crônicas, peças teatrais, literatura infantil e textos produzidos para jornais. Sobre sua produção literária, Lemos informa que:

Depois de lançar *A falência*, a escritora publicou a coletânea de contos *Ânsia eterna* (1903), a de crônicas denominada *Livro das donas e donzelas* (1905) e a de contos infantis chamada *Histórias da nossa terra* (1907), bem como o livro *Eles e elas* (1910) e os romances *A intrusa* (1908), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913) e *Silverinha: crônica de um verão* (1915). Publicou, também, o livro infanto-juvenil *A árvore* (1916), escrito em parceria com o filho Afonso, a coletânea de peças Teatro e o livro de contos *Era uma vez*, ambos em 1917. (Lemos, 2020, p. 10)

Conforme citado, em 1903, a escritora publicou a obra *Ânsia Eterna*, composto por 30 contos, em sua maioria breves, nos quais apresenta diversos temas considerados tabus, como o abuso sexual, o infanticídio, a relação controversa da mulher com a maternidade e o matrimônio, o envelhecimento feminino, e o suicídio. A ambientação de suas histórias se faz, em grande parte dos contos, em cenários domésticos, familiares, nos quais os fatos são observados através da perspectiva de personagens mulheres, com base em suas experiências, que muitas vezes dizem respeito a situações que ocorrem somente às mulheres, seja por questões biológicas, como a maternidade, seja por questões de papéis de gênero, como as atitudes esperadas de uma mulher diante do matrimônio. Também é interessante notar como ela constrói os seus personagens masculinos, qual é a percepção deles sobre as mulheres e como se relacionam com elas.

Pode-se pensar nos temas abordados por Júlia Lopes de Almeida a partir do que disse Virgínia Woolf, na obra *Um teto todo seu*, no qual traz à tona diversas reflexões e questionamentos sobre a relação das mulheres com a escrita. Em um dos fragmentos ela trata da importância dos valores sobre como e sobre o que se escreve, pois vive-se em um mundo que estabelece julgamentos sobre o que é relevante e o que é considerado frívolo, valores que possuem um viés essencialmente patriarcal:

Mas é óbvio que os valores das mulheres diferem, com frequência, dos que foram estabelecidos pelo outro sexo; isso decerto acontece. E, no entanto, são os valores masculinos que prevalecem. Falando cruamente, o futebol e o esporte são "importantes"; o culto da moda e a compra de roupas são "insignificantes". E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção. Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas. (Woolf, 1928, p. 91)

Os valores através dos quais se escreve possuem grande relevância sobre como estes escritos serão recebidos pelos leitores e pela crítica. Este preconceito no juízo de valores, que privilegia temas que fazem parte da esfera masculina se deve, possivelmente, pela percepção da mulher não como um indivíduo em si, mas como o

Outro. Simone de Beauvoir aborda o conceito de Outro em sua célebre obra *O segundo sexo*:

A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. "A mulher, o ser relativo...", diz Michelet. E é por isso que Benda afirma em *Rapport d'Uriel*: "O corpo do homem tem um sentido em si, abstração feita do da mulher, ao passo que este parece destituído de significação se não se evoca o macho... O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem". Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o "sexo" para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (Beauvoir, 1970, p.10)

Devido a essa concepção equivocada que categoriza a mulher como um ser que não existe por si, mas existe como uma alteridade dos homens, ela torna-se não essencial, como se não fosse dotada de subjetividade, por conseguinte isto faz com que o que ela tem a dizer seja classificado como irrelevante ou, no mínimo, menos importante do que o que um homem teria a dizer.

Como mencionado, os valores masculinos são vistos como dotados de maior importância do que os femininos, por isso torna-se tão relevante entrar em contato com textos escritos por uma mulher que dizem respeito a temas vivenciados por mulheres.

Seus contos apresentados em *Ânsia Eterna*, além de tratarem de temas diversos que se relacionam com questões femininas, envolvem o leitor em uma atmosfera sombria, apresentando algumas cenas grotescas capazes de despertar sensações de terror e de empatia.

Os temas e o modo como são abordados são algo que colocam a obra em uma posição de estranhamento para com o leitor. Sobre estas peculiaridades, Lemos comenta que:

Diante disso, talvez possa parecer contraditória a escolha do presente volume de contos como amostra representativa da obra de Júlia Lopes, por nele predominar o fantástico, o insólito e o grotesco, em vez da mirada realista, mais peculiar à produção ficcional da autora. Sem embargo, não há contradição, porque esses traços indiciam a estranheza do mundo masculino diante de vivências particulares às mulheres, temática recorrente no trabalho da escritora ao longo de sua carreira. Além disso, o título dado à coletânea de contos pode ser lido como metáfora do desejo feminino por igualdade e respeito, outra constante na obra de Júlia, o que corrobora a pertinência da escolha. Mais, este livro revela o completo domínio da autora sobre o seu fazer literário, condensado em pequenas histórias, certamente mais aptas a

atrair a atenção fugaz do público contemporâneo, disputada minuto a minuto por uma quantidade indizível de apelos de toda sorte. (Lemos, 2020, p. 14)

Conforme mencionado, apesar da abordagem distinta, isto só faz com que seu trabalho seja ainda mais valoroso, pois demonstra sua habilidade de produzir literatura com excelência utilizando-se de recursos diferentes, apesar de os temas já serem comuns em suas obras.

Anteriormente citou-se que ela fazia parte da nata da intelectualidade da época, algo que pode ser percebido pelas dedicatórias que ela faz em alguns contos para grandes nomes da literatura brasileira como Machado de Assis, para quem ela dedica o conto “Perfil de Preta (Gilda)”, Olavo Bilac, para quem dedica o conto “Sob as estrelas”. Há ainda outros nomes masculinos, como João Luso, Valentim Magalhães, Artur Azevedo, Batista Coelho, entre outros.

É interessante comentar que ela também faz dedicatórias a algumas mulheres escritoras da época, por exemplo para Francisca Júlia da Silva, Eva Canel, Maria Clara da Cunha Santos, Julia Cortines, Presciliana Duarte de Almeida e Zalina Rolim. Pode-se dizer que é um número considerável de autoras, o que demonstra como as mulheres daquela época estavam sim produzindo literatura, porém que infelizmente foram todas apagadas e silenciadas pela história.

3. O GROTESCO, O BELO E O ESTÉTICO NA ARTE

As personagens apresentadas nos contos selecionados possuem alguns pontos em comum, todas elas figuram, de certo modo, algo grotesco, algo que foge ao padrão, que causa estranhamento. Há ainda outros elementos e a própria maneira como a narrativa é construída que também figuram o grotesco. Para que seja possível compreender melhor as estruturas narrativas e como estas personagens são descritas, estudaremos o grotesco a partir da obra de Kayser (1986), denominada *O Grotesco, Configuração na Pintura e na Literatura*. Nesta obra o autor nos apresenta como o conceito de grotesco foi utilizado em diferentes épocas e contextos por diversos artistas, escritores e teóricos. Enfatiza-se que o termo grotesco é difícil de ser definido, como o próprio autor explica:

Pois o “grotesco”, por mais que ouçamos e empreguemos o termo e o fato é que o escutamos com frequência crescente, pois parece arrastado à circulação daquelas palavras que se desgastam com rapidez e que devem expressar considerável montante de participação emocional sem que pretenda fixar sua qualidade para além de um vago “raro” “inaudito”, incrível” -, pois o “grotesco” é com certeza uma categoria sólida do pensamento científico. Nos recursos correntes, ou seja, nos dicionários literários está ausente como verbete, e lá onde consta, melhor seria que faltasse. Pois bem, de nossa parte, empregamos a palavra não apenas em conexões literárias (e aí preferencialmente para caracterizar o estilo de Rabelais, ou de Fischart, ou ainda de Morgenstern); utilizamo-la também nas artes plásticas, na música (Ravel compôs Grotesques), para uma forma de dança e até uma família de caracteres de imprensa leva o nome de “grotesca”. Parece, pois, tratar-se de uma categoria estética. Ficamos, porém, mais uma vez desiludidos, quando consultamos obras de Estética. O conceito, por certo, se encontra lá, e suas definições são até, surpreendentemente, unânimes; quase todas acabam por repetir o que disseram já os primeiros intérpretes do grotesco no século XVIII... (Kayser, 1986, p. 13)

Ao longo de sua obra, Kayser organiza os diferentes sentidos do termo grotesco em diferentes idiomas, assim como seus diferentes usos como substantivo e como adjetivo. Também aborda como tal conceito foi utilizado no sentido estético, como um estilo.

A partir do estudo e da organização dos significados do grotesco, poderemos traçar paralelos entre algumas de suas características e como é possível percebê-las nos contos de Júlia Lopes de Almeida que serão analisados de modo mais detalhado posteriormente.

Abordando a história desse conceito, Kayser menciona que como substantivo ele foi utilizado principalmente para nomear determinado tipo de arte ornamental,

como um painel de Agostino Veneziano, aprendiz de Rafael Sanzio, representado abaixo:

Figura 2 - Agostino Veneziano: Grotresco



Fonte: KAYSER, Wolfgang. O Grotresco, Configuração na Pintura e na Literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

Dentre as características presentes neste tipo de arte, Kayser menciona uma mescla de sensações, que poderiam ser consideradas opostas, mas que se fazem presentes ao mesmo tempo:

Na palavra grotresco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos

utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (Kayser, 1986, p. 20)

O grotesco, neste sentido, surge como uma quebra das ordenações, das divisões entre o mundo real e o onírico. Podemos pensar em como essa ideia está presente no desfecho do conto “As Rosas”, pois o pai, ao cobrir a filha assassinada por rosas, faz com que haja uma mistura entre o que é do domínio das plantas e o que faz parte do humano. É como se imaginássemos a mulher entrelaçada em rosas, fundindo-se com elas, como se fosse um painel ornamental tal qual o de Agostino Veneziano, ilustrado acima.

Também percebemos essa mescla no conto “Incógnita”, pela junção do cadáver de uma mulher com a natureza, com a água do mar, com as algas em seus cabelos, como se os fios fossem feitos de algas.

A mistura da morte com a vida, do humano com a natureza. O que há de belo na vida, o perfume e a beleza das rosas se unem ao horror, a decomposição. É como se a mistura desses elementos desconcertasse o sentido de real causando uma mistura de emoções, como ele descreve mais detalhadamente:

Várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum. (Kayser, 1986, p. 31)

No conto “A caolha” notamos a aplicabilidade desta afirmação do autor, pois as deformações da personagem monstruosa são motivo de riso e zombaria das crianças, ao mesmo tempo em que ela provoca asco e causa medo. Portanto, há algo de cômico diante do que é estranho, porém é um sorriso um tanto incomum, como se fosse um tipo de humor mórbido, ri-se sem saber se é permitido rir, paira no ar um desconforto.

Para dar seguimento ao grotesco na arte, o autor utiliza-se, entre outros pintores, de Hieronymus Bosch. Uma das obras apresentadas é O Reino Milenário, um tríptico de altar composto por O paraíso, O jardim das volúpias e O inferno, que pode ser observado a seguir.

Figura 3 - Hieronymus Bosch: O inferno milenar



Fonte: KAYSER, Wolfgang. O Grotesco, Configuração na Pintura e na Literatura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

Há muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo, cada uma das três pinturas evoca diferentes situações, porém especificamente sobre o terceiro quadro, é importante notar o que afirma Kayser sobre a suposta indiferença percebida:

É estranha a calma com que se realizam todas essas torturas; as próprias vítimas, muitas vezes, parecem como que indiferentes: a ausência de afetividade age sobre nós de modo desconcertante e macabro. No quadro parece faltar toda e qualquer perspectiva emocional, seja a do horror diante

do inferno, seja a da compaixão ou da insistente admoestação e ensinamento. O observador não recebe indicação nenhuma que lhe permita atribuir um sentido à cena ou posicionar-se em face dela. (Kayser, 1986, p. 34)

É como se o grotesco deixasse o observador paralisado, sem saber o que sentir ao entrar em contato com um número excessivo de absurdos. Tudo acaba por tornar-se confuso. A pintura e a literatura são dois tipos de arte que possuem cada uma suas especificidades, porém muitos dos conceitos tratados sobre as pinturas aqui expostas poderão nos ser muito úteis para compreender de maneira mais visual a ideia de grotesco dada pelo autor.

Stefan Fischer, em *Hieronymus Bosch The Complete Works* indica a presença de figuras grotescas em suas obras, o que difere dos outros pintores de sua época:

In an era described as Late Gothic by some and as Early Renaissance by others, in which art strove increasingly towards harmony and brilliance, illusionism and monumentality, the Netherlandish artist Hieronymus Bosch (1450-1516) followed a very different path. With his innovative pictures, often populated by grotesque figures, of a religious or nature, the artist from 's-Hertogenbosch falls properly neither into the Flemish panel-painting of the 15th century nor into the Renaissance style that spread north of the Alps in the course of the 16th century. (Fischer, 2013, p. 13)

Ainda sobre a diversidade de figuras e elementos que compõem a obra, causando uma sensação de estranheza, Fischer comenta uma descrição dada por De Beatis sobre a dificuldade de descrever o quadro para quem não o tenha visto, justamente por sua excentricidade:

De Beatis writes of the Garden of Earthly Delights: "There are also some other panels with fanciful themes, on which seas, skies, woods, landscapes and many other things are reproduced, including people coming out of a sea-shell, others being excreted by cranes, women and men and white and black in various acts and states, birds and animals of all sorts and of great naturalness, the whole thing pleasing and fantastical in such a way that it is almost impossible to describe it properly to someone who has never seen it" De Beatis emphasizes the triptychs artistic and entertainment value in so far as he uses words such as *bizzerie* (fanciful themes), *pracevole* (pleasing and fantastic) (Fantastical). He also stresses the variety of motifs and rich diversity of figural scenes. In acknowledging, finally, how difficult it was to convey an accurate impression of the triptych, de Beatis also underlines the astonishing qualities of the work's depiction and the impossibility of doing it justice in words. (Fischer, 2013, p. 143)

Nos contos de Júlia Lopes, em diversos momentos nos deparamos com situações que confundem o leitor, pois há uma grande variedade de sensações, como no conto “Os porcos”, no qual nos deparamos com uma mãe que ao mesmo tempo ama e despreza seu filho, deseja livrar-se dele, mas também deseja salvá-lo da praga rogada por seu pai, ao dizer que daria a criança para ser comida pelos porcos. Entretanto, ela pensa em salvá-lo desta condenação através de uma morte mais gentil, porém como pensar em assassinar uma criança recém nascida de modo menos chocante? Ao mesmo tempo em que busca vingança pelo amor traído, ela pensa na ideia de uma reconciliação com o amante, através das emoções que a paternidade lhe traria.

Adentrando, agora, o campo da literatura, ao tratar sobre o grotesco no romantismo, um dos autores citados por Kayser é Friedrich Schlegel, o autor discorre a respeito de sua obra *Conversação sobre a Poesia*:

Por vagas que sejam as definições do conceito do grotesco na *Conversação sobre a Poesia*, elas contêm, por certo, muitos dos elementos que nos pareceram essenciais: a mescla do heterogêneo, a confusão, o fantástico e é possível achar nelas até mesmo algo como o estranhamento do mundo. Mas falta uma coisa: o caráter insondável, abismal, o interveniente horror em face das ordens em fragmentação. (Kayser, 1986, p. 55)

Salientamos, portanto, o grotesco como uma mescla, como um causador de estranhamentos que provoca também um horror. Este caráter abismal, que segundo o autor, falta à poesia, é enfatizado como crucial para a caracterização de grotesco.

Existe ainda uma percepção do grotesco que se funde com o que é cômico, que há algo de risível, porém nem sempre a comicidade está presente no grotesco. Como podemos perceber quando Kayser trata da concepção de grotesco para Victor Hugo:

Ao grotesco, como “princípio” novo, corresponde uma nova forma: “Cette forme, c’est la comédie” (“Essa forma é a comédia”). Nesta combinação de grotesco e comédia parece reaparecer, à primeira vista, a velha equiparação do grotesco ao comique, ridicule, bouffon. Hugo o reconhece, mas apenas como um dos aspectos. O outro aspecto do grotesco, porém, é constituído pelo disforme, pelo horroroso, com o qual amplia a acepção do vocábulo francês, dando-lhe a dimensão estabelecida por Moser, Wieland, Gerstenberg, Schlegel e outros: “Le Grotesque... est partout; d’une part, il crée le difforme et l’horrible; de l’autre le comique et le bouffon”. O Prefácio ao *Cromwell* não permite deduzir com segurança se Hugo entende sempre sob a palavra “grotesco” a simultaneidade dos dois aspectos. Alguns exemplos que apresenta são apenas cômicos ou burlescos. Mas, de outro lado, inconfundivelmente, para ele, o ponto decisivo está no monstruoso e no horripilante. (Kayser, 1986, p. 59)

Ou seja, o cômico pode fazer parte do grotesco, mas o grotesco não se resume em seu aspecto cômico, para Vitor Hugo é muito importante notar quais são os seus aspectos disformes, horrorosos. Entretanto, Kayser nos diz que é necessário ponderar sobre cada contexto antes de dar a definição de algo como grotesco:

Mas, com os exemplos citados, coloca-se outra pergunta fundamental: é possível rotular de grotesco uma figura individual, vista isoladamente, como, digamos, um anão e pode-se fazer o mesmo com um objeto individual, visto também isoladamente, como, por exemplo, uma gárgula gótica? Seria suficiente a inequívoca forma exterior do disforme, do feio? Se assim fosse, o grotesco achar-se-ia ao nível dos conceitos de forma externa, quer dizer, no mesmo plano que o verso branco, o alexandrino, o conto na primeira pessoa ou o drama em cinco atos. Às vezes Hugo parece toma-lo neste sentido. Um nexos mais profundo é dado pelo leitor que, muitas vezes, não quer decidir previamente, preferindo fazer sua resposta depender da conexão em que a forma exterior individual tem seu lugar e função. Somente nesta conexão, como parte de uma estrutura e portadora de um conteúdo, tal forma individual adquire valor no expressivo e se enquadra no "grotesco". (Kayser, 1986, p. 60)

Para que uma obra de arte seja classificada como grotesca é necessário mais do que uma figura isolada, é preciso que exista um conjunto de fatores, que seja feita uma análise mais detalhada sobre o contexto em que os elementos considerados disformes estão inseridos.

Kayser também enfatiza e faz observações sobre a conexão que Vitor Hugo fazia do grotesco com o sublime, já que para o autor francês estes dois elementos se uniam para criar a forma mais suprema de arte. Ao comentar sobre isto, Kayser também nos dá uma importante definição do que seria o grotesco:

Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo "belo" ou "dramático", pois grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança. Neste ponto se torna apreensível a sua proximidade com o cômico e a diferença entre ambos: o cômico anula de maneira inócua a grandeza e a dignidade, de preferência quando são afetadas e estão fora de lugar. Provê esta anulação, colocando-nos no solo firme da realidade. O grotesco, por seu turno, destrói fundamentalmente as ordenações e tira o chão de sob os pés. (Kayser, 1986, p. 61)

A partir da definição de Kayser sobre o grotesco, é possível compreender de forma mais profunda como esse conceito pode ser mobilizado para a análise dos contos em questão. O grotesco, entendido como um elemento que destrói as ordenações e provoca um abismo na narrativa, surge como um instrumento poderoso

para revelar as tensões e os conflitos subjacentes às personagens e à estrutura da obra.

A presença do grotesco em uma narrativa não é apenas um recurso estético, mas uma estratégia que subverte a ordem estabelecida, desafiando a realidade e criando um espaço de incerteza. Nos contos de Júlia Lopes de Almeida, esse conceito se manifesta de maneira complexa, especialmente no que se refere às representações femininas, onde a transgressão das normas sociais e a desconstrução dos estereótipos convencionais das mulheres podem ser lidas à luz da perspectiva grotesca. Dessa forma, ao integrar o grotesco como uma chave analítica, buscamos entender como ele se articula com o sublime e como sua presença pode subverter o que é considerado "natural" ou "aceitável" no contexto da narrativa.

Seguindo com suas análises de como diferentes autores utilizaram-se do termo grotesco, surge a discussão acerca de Scott, sobre quem Kayser (1986, p.75) comenta “Enquanto efeito de sentimentos, já não lhe correspondia o clima do sombrio, mas antes a desorientação, a sensação de abismo, diante de um mundo tornado absurdo, fantasticamente estranho”.

São apresentados também diversos exemplos e informações importantes acerca de Edgar Allan Poe. Segundo Kayser, Poe teria conseguido compilar uma ideia mais ampla para conceituar o grotesco, como mencionado:

No relato, publicado em 1842, e intitulado *The Masque of Red Death* (“A Máscara da Morte Rubra”), inseriu uma descrição interpretativa do grotesco. Ela ultrapassa a de Scott e constitui, talvez, a mais completa e mais certa definição jamais dada por um escritor à palavra “grotesco”. (Kayser, 1986, p 75)

Este conceito, segundo Kayser, foi utilizado por Poe de diferentes maneiras em suas obras:

Conclui-se, pois, que E. A. Poe emprega a palavra “grotesco” em dois planos: para designar uma situação concreta, na qual a ordem do mundo saiu dos eixos, e para designar o “teor” de histórias inteiras, onde se narra o horripilantemente inconcebível, o noturno inexplorável e, às vezes, o fantasticamente bizarro. (Kayser, 1986, p. 76)

Kayser acentua aqui quais seriam estas diferenças, pois há certos momentos em que o grotesco pode chegar perto do fantástico, além da sua associação mais comum com os temas inexplorados, noturnos, sinistros.

Como suporte teórico para estudar o grotesco no século XIX, Kayser toma de início algumas definições e conceitos dados por Hegel. Dentre toda a abordagem utilizada por Hegel, vale salientar como ele desassociava o aspecto ridículo do grotesco:

No conceito hegeliano do grotesco chama atenção o fato de que, embora contenha a referência ao supra sensível e ao extra-humano – a qual a partir de 1760 penetrou tão poderosamente no conteúdo significativo do vocábulo – haja perdido todo o seu teor de ridículo. Além disso é digno de nota que no pensamento pan-histórico de Hegel o fenômeno do grotesco se vincule a determinada situação histórica, apresentando-se como expressão de uma mentalidade pré-clássica e pré-filosófica. (Kayser, 1986, p. 93)

A seguir, o autor também levanta outro debate sobre a relação do cômico com o grotesco. É neste momento histórico em que Kayser afirma que o significado de grotesco pode ter se perdido, segundo ele:

Encontramo-nos agora num ponto de inflexão decisivo na história ideológica do conceito “grotesco”, quando se tenta torna-lo inócuo no sentido cômico-fantástico, que deveria conduzi-lo à equiparação com o “baixo-cômico” ou “cômico burlesco”. É o ponto a partir do qual é possível entender por que a palavra se perdeu como termo científico e aparece apenas em uso vago e impreciso: as definições dos estudiosos da Estética apreenderam muito pouco do efetivo conteúdo do grotesco, tal como ele se manifestava nas obras de arte, e os homens de ciência a atuar nos campos das artes tendem sempre a amoldar sua linguagem conceptual à estética filosófica, mesmo que o façam vergonhadamente. (Kayser, 1986, p. 94)

Depreendemos, portanto, que é um equívoco limitar o grotesco a um sentido cômico e compará-lo com o baixo-cômico ou o cômico-burlesco. Devido a esta problemática em definir este conceito, surgem algumas dúvidas e debates sobre o que seria o grotesco.

Convém ainda mencionar uma das definições do grotesco que surge em E.T.A. Hoffman, segundo Kayser (1986, p. 95) “Se passarmos mais uma vez em revista as figuras grotescas de E.T.A. Hoffman, verificaremos que são divisíveis em três tipos. Há, primeiro, a figura externamente grotesca (na imagem de sua aparência e nos movimentos).”

As personagens dos contos selecionados podem encaixar-se nesta categoria, pois há algo de grotesco, de deformado em sua aparência, em alguns casos em seu modo de portar-se, suas atitudes. Em “Ânsia Eterna” nos deparamos com uma moça cega, em “A caolha” há uma mulher deformada e monstruosa, em “Incógnita” o

cadáver assombroso de uma mulher desconhecida, em “Os porcos” temos o corpo de uma mulher deformado pela gravidez, e em “As Rosas” um homem com características de insanidade e assustadoras, também o cadáver de sua filha envolto em rosas em uma situação macabra.

Tomando como exemplo alguns fragmentos do autor Wilhelm Busch, Kayser (1986, p. 102) chega à conclusão de que uma das características do grotesco encontradas em suas obras se relaciona com uma certa desumanização, como cita “estamos nos aproximando do grotesco, na medida em que, a rigor, tal união não pode efetuar-se quando ela excede o que é possível e compreensível ao homem e, numa palavra, se torna desumana”.

Surge então esta desumanização, porém é importante estabelecer uma definição para este termo, que pode causar também certa confusão. A partir de suas especulações tem-se as seguintes conclusões:

Mas quando surge este momento? Quando é que sentimos uma certa desumanidade? Formalmente, é difícil, neste caso, distinguir entre o cômico e o grotesco. Ambos empregam com a discrepância o mesmo meio. A diferença reside no conteúdo (o qual, naturalmente, também se torna visível na informação). Apreendemos este fundo com mais rapidez em seus efeitos. No autêntico grotesco acontece que, em algum lugar, nós tomamos parte, pois em certo momento os sucessos possuem uma validade específica. No caso do cômico, ao contrário, guardamos, com a distância, a segurança de estarmos descometidos. (Kayser, 1986, p. 105)

O autor faz ainda a análise de outros escritores de outras nacionalidades que também apresentavam algo de grotesco em suas obras. Segundo Kayser (1986), tratando-se da literatura russa, um excelente exemplo de grotesco genuíno encontra-se em *Almas Mortas*, de Nikolai Gogol.

Antes de adentrar-se ao grotesco na época moderna, Kayser faz um pequeno resumo sobre a sua utilização ao longo dos séculos:

No realismo do século XIX, o grotesco quase só aparecia como uma continuação atenuada de formas de plasmação do romantismo. Não se encontrava, ao menos na literatura alemã, com muita frequência. O quadro altera-se, tão logo entramos na época moderna. Se foi possível dizer-se do grotesco (ornamental) do século XVI, ser ele “o solo nutritivo de todas as tendências anticlássicas na arte decorativa do maneirismo”, do mesmo modo pode-se afirmar que, no século XX, o grotesco é o solo nutritivo de largos domínios da pintura e da literatura. (Kayser, 1986, p. 113)

Portanto, no século XX o grotesco está presente em muitas obras, o que evidencia a afinidade de certas características desta época com as características do estranhamento de mundo. No início de seu livro, Kayser expõe uma ideia presente na obra *Blatter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg*, de Durrenmatt, que justifica a relação entre a arte e o mundo da época:

A tragédia pressupõe a culpa, a miséria, a medida, a visão conjunta e a responsabilidade. Mas já não existem culpados nem responsáveis nas chouriçadas de nosso século, nessa liquidação da raça branca. Todos são inocentes e não quiseram que as coisas fossem assim. Tudo corre realmente sem que cada um haja feito a sua parte. Tudo é arrastado pela correnteza e fica pendurado em algum ancinho. Somos por demais culpados coletivamente, estamos coletivamente por demais deitados sobre os pecados de nossos pais e antepassados. Somos tão-somente netos. Eis o nosso azar, não a nossa culpa: a culpa só se dá como esforço pessoal, como ato religioso... a nós apenas advém a comédia. Nosso mundo levou simultaneamente ao grotesco e à bomba atômica, do mesmo modo como são igualmente grotescos os quadros apocalípticos de Hieronymus Bosch. Mas o grotesco é apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto. E tal como o nosso pensamento parece não poder mais prescindir do paradoxo, o mesmo ocorre com a arte e com o nosso mundo, que só existe porque existe a bomba, isto é, pelo medo que se tem dela. (Durrenmatt, 1956 apud Kayser, 1986, p. 9)

Portanto, o grotesco seria o tipo de arte mais condizente com a nossa época, na qual há uma espécie de culpa compartilhada por todos, todos carregamos um mal-estar com origens muito remotas que já não podem nos guiar a descobrir o que provocou o início de todo este apocalipse.

Um dos grandes exemplos de grotesco de sua época, um dos escritores analisados por Kayser, é Kafka, caracterizado como grotesco genuíno, por apresentar um mundo totalmente alheio, no qual fatos que poderiam ser tomados como estranhos não provocam reações de surpresa, não há como estabelecer uma organização sobre o que seria o comum e o que seria estranho.

3.1 O GROTESCO E A TEORIA DA RECEPÇÃO

Até aqui, pudemos observar resumidamente obras e artistas de diferentes períodos que foram considerados como grotescos, porém ainda não conseguimos estabelecer muitas definições concretas sobre o tema. Por este motivo, é importante considerarmos o fato de que para finalizar a discussão Kayser comenta a similitude

que há entre todas as obras literárias e pinturas analisadas sob a denominação de grotescas e as três possibilidades que podem ser encontradas no grotesco.

Há alguma coisa em comum nos quadros, nas estampas gráficas e nas poesias de toda a espécie que acabamos de examinar? Há sentido no fato ao qual nos ativemos em larga medida, apesar de todas as variações, da língua ter sempre pronta tão-somente a palavra “grotesco” para nomear aquilo que pretende referir com ela? Cremos que sim, por mais que a um tal conceito atemporal do grotesco não pertença tudo quanto, no decorrer do tempo, foi designado com o termo. Os fatos decisivos da história do citado vocábulo, nos seus primeiros séculos, quando deixou de ser designação de uma coisa e tornou-se um termo “significativo”, deram numa categoria estética que se referia a atitudes criadoras “p. ex., no sentido onírico), a conteúdos e estruturas e, ao mesmo tempo, a efeitos (como, por ex., “a gargalhada, a náusea e a admiração” de Wieland). (Kayser, 1985, p. 155)

Uma destas possibilidades, a do efeito, ou seja, da recepção, é uma das mais importantes para definir o grotesco, Kayser (1986, p. 156) afirma que “no entanto, continua válido o fato de que o grotesco só é experimentado na recepção. Mas é perfeitamente concebível que seja recebido como grotesco algo que na organização da obra não se justifica absolutamente como tal.”

Ao tratar da recepção, é preciso que o leitor possua discernimento através de suas experiências e contatos com textos que façam parte desta categoria. Kayser menciona que:

Tudo isto nos previne a não definir o grotesco unicamente à base da recepção, embora saibamos que assim nunca lograremos sair do círculo vicioso. Pois, mesmo determinando a estrutura grotesca, ficamos na dependência da nossa recepção e não podemos dispensá-la absolutamente. Porém, vale sem dúvida a opinião de que, mediante prolongado envolvimento com as próprias obras de arte, podemos desenvolver de forma mais adequada a nossa capacidade de recepção. (Porque, em última análise, é ela que está viva no centro da pessoa e faz com que a arte encontre aí o seu abrigo. O caminho da contemplação científica – que é o caminho direto dos conhecimentos teóricos – constitui para ela indubitavelmente um rodeio, ainda que útil e necessário). (Kayser, 1986, p. 157)

Logo, é na recepção que o grotesco provoca seu efeito, porém é preciso tomar cuidado para que o termo não seja utilizado de forma banal ou equivocada, pois é justamente esta amplitude de ideias que estão atreladas ao grotesco, como pudemos perceber através dos diferentes escritores e pintores estudados por Kayser, que faz com que o conceito seja tão complicado para ser definido.

Por conseguinte, a recepção é importantíssima, é nela que se dá o resultado final, neste contato entre o texto e o leitor, porém é preciso tomar cuidado com as

análises feitas. Sobre este tema citamos o que diz Jouve em sua obra *A Leitura*, ao questionar-se sobre a validade das interpretações:

Dado o caráter específico da comunicação literária, podemos nos perguntar se cada leitor não tem o direito de interpretar o texto como quer. Na medida em que, cortada de seu contexto, a obra é raramente lida como seu autor queria, não é lógico desistir de ressaltar qualquer intenção primeira e ver apenas no texto o que se quer ver? Se, como mostramos, não se pode reduzir a obra a uma única interpretação, existem, entretanto, critérios de validação. O texto permite, com certeza, várias leituras, mas não autoriza qualquer leitura. (Jouve, 2002, p. 25)

O texto literário possui suas lacunas, que vão sendo completadas pelo leitor no momento da leitura, tais suposições feitas por ele podem ser frustradas ou não, o que faz com que o leitor interaja com o texto, porém é importante que o leitor esteja atento aos pontos de ancoragem presentes, pois segundo Jouve (2002, p. 27) “nem todas as leituras, portanto, são legítimas. Existe de fato, como nota Eco, uma diferença essencial entre “utilizar” um texto (desnaturá-lo) e “interpretar” um texto (aceitar o tipo de leitura que ele programa)”. Isso implica no fato de que o leitor não pode deformar o texto para que este corresponda às suas expectativas, para que ele projete no texto o que ele quer ver. Antes de continuarmos o debate sobre a teoria da recepção, convém definirmos este termo, como explicado por Jouve:

A Escola de Constância é a primeira grande tentativa para renovar o estudo dos textos a partir da leitura. Ao passo que, até então, o interesse era essencialmente pela relação texto-autor, a “abordagem alemã” propõe deslocar a análise para a relação texto-leitor. A Escola de Constância, contudo, divide-se em dois ramos muito distintos: “a estética da recepção” de Hans Robert Jauss e a teoria do “leitor implícito” de W. Iser. A “estética da recepção”, surgida no início dos anos 1970, parte da vontade de repensar a história literária. Jauss constata o seguinte: a obra literária - e a obra de arte, em geral - só se impõe e sobrevive por meio de um público. (Jouve, 2002, p.14)

Wolfgang Iser (1979, p.83), em *A interação do texto com o leitor*, aborda de maneira mais específica como estas dinâmicas se desenvolvem. Segundo ele “como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor”. Neste processamento o leitor possui um papel essencial na construção da leitura:

O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (Leerstellen) no texto, que assim se oferecem para

a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Onde os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstaigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto para esta interação é constituído pelos diversos tipos de negação, que se formam pelas supressões no texto. Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm como efeito final aparecerem como instâncias de controle. (Iser, 1979, p. 91)

Ou seja, o texto apresenta vazios para que o leitor possa participar ativamente da leitura, projetando no texto suas expectativas, porém em seguida o texto responderá ao leitor se suas expectativas estavam corretas ou incorretas, fazendo-o voltar, metaforicamente ou literalmente na leitura, e repensar fragmentos anteriores, revendo suas impressões sobre as conclusões que tomara. As negações funcionam como instâncias de controle justamente por isso, pois elas apontam para o leitor se suas interpretações eram válidas ou não. Iser (1979, p. 106) também enfatiza a sua importância ao dizer que “as estruturas centrais de indeterminação no texto são seus vazios (*Leerstellen*) e suas negações. Eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam”.

A atividade da leitura realiza-se neste diálogo entre leitor e texto, que é possível devido às lacunas presentes, ou como resume Iser (1979, p.130): “Em suma, portanto, o vazio no texto ficcional induz e guia a atividade do leitor”.

Como percebemos, a teoria da recepção pauta-se primordialmente no leitor, ou seja, o indivíduo que faria a leitura concretizar-se, também ressaltamos o fato de que todo texto prevê um leitor, porém quais seriam estes leitores? Ao pensar nestas funções Jouve (2002, p. 37) afirma que: ‘Na condição de indivíduo concreto, o leitor dificilmente é teorizável: reage ao texto em razão de parâmetros psicológicos e socioculturais extremamente diversificados. Veremos, entretanto, que a psicanálise permite destacar certas constantes”.

É difícil criar uma imagem de leitor específico, porém cada texto dirige-se a um tipo de destinatário implícito, de acordo com seus temas e maneiras de abordá-los, por isso Jouve frisa que:

Mas o leitor, antes de ter uma realidade histórica (individual ou coletiva), é antes de mais nada, como vimos, uma figura virtual: o destinatário implícito para qual o discurso se dirige. Essa imagem do leitor definida pelo texto não somente é instituída pelo gênero ao qual a obra pertence (um romance policial pressupõe um leitor-detetive, um conto filosófico um leitor crítico), mas

também pela enunciação particular de cada obra (a Crítica da razão pura, apenas pelo seu vocabulário – técnico e especializado -, não se dirige ao mesmo público de Chapeuzinho Vermelho). (Jouve, 2002, p. 37)

Ao tratar sobre a recepção de Júlia Lopes de Almeida, comentaremos de forma mais aprofundada sobre quem eram os seus leitores implícitos e como ela era tratada pela crítica, porém ressaltamos aqui que a escritora buscava fazer com que as mulheres tivessem contato com seus textos.

Na tentativa de tentar categorizar os leitores Eco e Iser apresentam algumas definições de leitores, porém Jouve (2002, p. 15) aponta que “diferentemente do leitor desencarnado dos modelos de Iser e de Eco, o leitor real apreende o texto com sua inteligência, seus desejos, sua cultura, suas determinações sócio-históricas e seu inconsciente”.

O leitor produz o texto juntamente com o autor ao projetar sobre ele suas impressões, compostas de um conjunto de diversos fatores culturais e subjetivos. Os vazios e negações vão guiando a leitura, como se escritor e leitor estivessem em um jogo de xadrez no qual este último tenta adivinhar quais serão as jogadas daquele. Ao receber uma negação acontece uma quebra no horizonte de expectativas, o que traz uma aura de novidade, ampliando a visão do leitor.

Para o autor, há alguns processos importantes na leitura, são eles o processo neurofisiológico, cognitivo, afetivo, argumentativo e o processo simbólico. O processo neurofisiológico se refere ao próprio ato de correr os olhos pelas páginas e decifrar as letras e palavras, segundo Jouve (2002, p. 17) “ler é, anteriormente a qualquer análise do conteúdo, uma operação de percepção, de identificação e de memorização dos signos.

O seguinte processo abordado é o cognitivo, pois após decifrar os signos o leitor passa a dá-los significados, o que exige certos conhecimentos específico, pois de acordo com Jouve (2002, p. 19) “em todos os casos, contudo, a leitura solicita uma competência. O texto coloca em jogo um saber mínimo que o leitor deve possuir se quiser prosseguir a leitura”.

Ler também se trata de um processo afetivo, pois as emoções são importantes nesse jogo, como menciona Jouve (2002, p. 20): “As emoções estão de fato na base do princípio de identificação, motor essencial da leitura de ficção. É porque elas provocam em nós admiração, piedade, riso ou simpatia que as personagens romanescas despertam o nosso interesse”.

A identificação faz com que sintamos empatia ou desprezo pelos personagens, por exemplo, faz com que queiramos receber do texto determinado desfecho, que cumpra com nossos julgamentos. Isto permite com que o envolvimento seja maior, com que nos sintamos interessados em saber mais.

Os contos de *Ânsia Eterna* nos colocam em contato com personagens mulheres que passam por diferentes tipos de violências, julgamentos e sofrimentos, o que nos causa um grande horror. Os textos curtos, com imagens grotescas e cruéis fazem com que sintamos empatia pelas personagens.

Também faz parte da obra o processo argumentativo, pois todo texto apresenta ideias que buscam convencer seus leitores, seja este objetivo exposto explicitamente ou nas entrelinhas do texto, Jouve explica que:

O texto, como resultado de uma vontade criadora, conjunto organizado de elementos, é sempre analisável, mesmo no caso das narrativas em terceira pessoa, como “discurso”, engajamento do autor perante o mundo e os seres. No vocabulário da pragmática, será dito que a intenção ilocutória (a vontade de agir sobre o destinatário, de modificar seu comportamento) é inerente aos textos de ficção. Como observa J. M. Adam (1985) em seu estudo sobre a narrativa, “a narração visa levar o interpretador em potencial (caso da comunicação escrita) ou atual (caso da comunicação oral) a uma certa conclusão ou desviá-lo dela” (p. 6-7). A intenção de convencer está, de um modo ou de outro, presente em toda a narrativa. (Jouve, 2002, p. 21)

A argumentação está, portanto, sempre presente nos discursos. O último processo a ser comentado é o simbólico, pois todo leitor e toda obra fazem parte de um contexto social, uma época:

O sentido que se tira da leitura (reagindo em face da história, dos argumentos propostos, do jogo entre os pontos de vista) vai se instalar imediatamente no contexto cultural onde cada leitor evolui. Toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época. A leitura afirma sua dimensão simbólica agindo nos modelos do imaginário coletivo quer os recuse quer os aceite. (Jouve, 2002, p. 22)

Deste modo, a literatura pode ser utilizada como uma ferramenta para tratar de temas, estereótipos e ideias presentes no imaginário coletivo, no senso comum, de forma a questioná-los ou reforçá-los a depender de seu uso.

Júlia Lopes de Almeida argumenta em seus contos de *Ânsia Eterna* sobre os sofrimentos e violências impostos às mulheres, na maioria das vezes um sofrimento que é fruto do tratamento desigual da sociedade, que as abusa, violenta e silencia.

Ao entrar em contato com as obras, o leitor precisa ter discernimento para avaliar o que está lendo, assim como deve deixar-se guiar pelo autor, identificando os vazios e preenchendo-os conforme suas ideias, mas não ignorando as negações e os pontos de ancoragem. Como abordado pelo autor:

Se o leitor está ao mesmo tempo “orientado” e “livre” no decorrer da leitura, é porque a recepção de um texto se organiza em torno de dois pólos que podemos chamar, com M. Otten (1982), de “espaços de certeza” e “espaços de incerteza”. Os “espaços de certeza” são os pontos de ancoragem da leitura, as passagens mais explícitas de um texto, aquelas a partir das quais se entrevê o sentido global. Os “espaços de incerteza” remetem para todas as passagens obscuras ou ambíguas cujo deciframento solicita a participação do leitor. (Jouve, 2002, p.66)

Portanto, em alguns momentos o leitor possui mais liberdade para criar o texto, porém em outros deve ater-se ao que está explícito nele. Outro ponto importante a ser mencionado é o pacto ficcional acordado entre leitor e escritor que serve também como um guia de como a obra deverá ser lida:

Antes de mais nada, é propondo a seu leitor um certo número de convenções que o texto programa sua recepção. É o famoso “pacto de leitura”. Num nível muito geral, a obra define seu modo de leitura pela sua inscrição num gênero e seu lugar na instituição literária. O gênero remete para convenções tácitas que orientam a expectativa do público. Se o leitor aceita sem problema ver mortos ressuscitarem em uma narrativa fantástica, ele se chocará com o mesmo acontecimento num romance policial. Da mesma forma, não aceitará encontrar, na leitura de um romance histórico, contradições flagrantes com a História oficial. (Jouve, 2002, p.67)

Pautando-se nas informações concretas que o texto proporciona, o leitor irá ter uma base sobre a qual poderá jogar com texto através de suas expectativas nele impostas, que a seguir serão comprovadas ou rejeitadas pelo próprio texto. Cria-se assim um jogo no qual leitor e autor escrevem juntos a obra.

3.2 A RECEPÇÃO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA EM SUA ÉPOCA

A recepção é um ponto deveras importante ao analisarmos determinada obra ou escritor. Sendo ela parte tão crucial, traremos a seguir uma breve investigação sobre como a escritora Júlia Lopes de Almeida era percebida pela crítica literária e população de sua época.

Para isto, contamos com o artigo *Recepção das Obras de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) na Primeira República*, de Jussara Parada Amed. Após expor as ideias da autora, que visavam promover a emancipação feminina, incentivando-as a estudarem, profissionalizarem-se, envolverem-se em causas sociais, em resumo, reivindicarem para si um lugar de ação na sociedade, Jussara propõe o seguinte questionamento:

Por outro lado, como foi a recepção das ideias de Júlia Lopes de Almeida junto a seu público de leitoras? O que estas leitoras pensavam? Que dúvidas elas tinham e qual o retorno que a escritora tinha de seu público? Fomos buscar tais respostas nos jornais, revistas e críticos literários contemporâneos a Júlia. Verificamos que o jornal O Estado de São Paulo e Jornal do Comércio do Rio de Janeiro faziam muitas menções as obras de Júlia Lopes, principalmente na divulgação de seus romances, anúncios de livrarias onde se poderiam adquirir as obras da autora e comentários elogiosos acerca das mesmas. (Amed, 2019, p. 19)

De acordo com as investigações, a escritora era bem recebida em sua época, inclusive por autores renomados e internacionais:

As críticas em grande parte eram positivas, escritores como Coelho Neto, Olavo Bilac, João Luso e a escritora portuguesa Guimar Torrezão, faziam artigos em jornais e revistas que estimulavam os leitores a lerem as obras de Júlia, apresentando parte do enredo das obras, suas intrigas, estimulando e valorizando a escrita da autora e a leitura em si. (Amed, 2019, p. 20)

Além disso, a pesquisa de Jussara nos permite conhecer um pouco sobre como era a interação entre a escritora e as leitoras da época, mulheres de vida doméstica, não literatas.

Convocar as leitoras para a prática da leitura e da escrita era uma constante das revistas voltadas ao público feminino, mas a tarefa ainda se mostrava árdua, pois dentro dos lares ainda se resistia a motivação da leitura de romances e nas escolas femininas a leitura contemplava a alfabetização e as operações matemáticas mais pragmáticas que filosóficas, amarras de uma mentalidade de longa duração. (Amed, 2019, p. 21)

Comprova-se, portanto, que não era uma tarefa fácil propor que as mulheres lessem e escrevessem, já que não era esse o foco principal das escolas femininas. Porém, apesar destas dificuldades, a escritora obteve uma boa recepção, sendo lida e recebida com críticas positivas. Uma hipótese bastante interessante proposta por Amed, da qual compartilhamos, é a seguinte:

Apesar da ausência de fontes mais precisas, uma de nossas hipóteses é de que vários fatores convergiram para a aceitação e penetração das obras da escritora Júlia Lopes. Além de ser mulher, utiliza-se de recursos linguísticos simples ao abordar temas comuns em seus romances, bem como apresentava uma grande variedade de temas para diferentes faixas etárias. A autora escrevia desde contos infantis para crianças em fase escolar, como romances intrincados, com dilemas amorosos e ruínas familiares, passando por discussões da política, abolição e rumos republicanos. Para as noivas, dava aconselhamentos sobre a maternidade, cuidados com a economia doméstica, produzindo desde livros que forneciam rudimentos para a organização de uma horta ou jardim a temas mais complexos como o aproveitamento das terras, utilização de técnicas modernas para rendimento do solo, neste caso, sempre para um público feminino adulto. (Amed, 2019, p.22)

É como se ela falasse diretamente às mulheres, de modo a propor uma conversa amistosa, instruindo e aconselhando, abordando diversos temas que faziam parte do cotidiano.

Sobre o gosto literário da população, Amed aponta alguns comentários feitos por João do Rio na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro ao observar e conversar com vendedores de livros, em seguida conclui que:

Pelo gosto popular, os livros que mais circulavam não eram as obras consagradas pela literatura clássica ou erudita, mas, ao contrário – conforme se leu acima – eram livros de orações, modinhas, que agradavam pelo exagero, fantasia e mesmo pela crueldade. (Amed, 2019, p. 27)

Este fato nos chama bastante atenção ao compararmos o conteúdo dos contos de *Ânsia Eterna* com o que fazia parte do gosto popular, pois destaca-se nas narrativas o grotesco, a violência, a crueldade.

Entretanto, tomava-se muito cuidado com o que as poucas moças e mulheres que eram alfabetizadas e tinham acesso à leitura liam, já que a educação feminina possuía um objetivo diverso da educação masculina, como nos explica Amed ao citar Lacerda:

Nesse processo de preparação das meninas os manuais de etiqueta eram muito utilizados, uma vez que traziam prescrições e orientações sobre os costumes, a moda, os hábitos e as práticas de sociabilidade em voga na Europa e, particularmente, na França, cuja influência fazia-se presente desde o Brasil Colônia. Nesse modelo de formação feminina, educar cumpre as vezes de escolarizar. Para os homens, isso nem sempre é equivalente. (Lacerda, 2003, p. 170 *apud* Amed, 2019, p. 27)

Contudo, a imprensa passou a ver o público feminino como um investimento que poderia alavancar as publicações no mercado editorial de romances e revistas, como comentado por Amed (2019, p. 29): “Almejando o público feminino, os jornais e as editoras investiam na ideia de que esse era um segmento da sociedade brasileira relevante. Investir nesse grupo poderia significar o aumento da publicação de romances e revistas no mercado editorial”.

Amed nos traz uma importante reflexão a partir da citação de Brito Broca, em *A vida literária no Brasil de 1900*, no qual afirma que:

Quando Júlia Lopes de Almeida entrou nos jornais, por volta de 1885, encontrou ainda forte barreira de preconceitos com as mulheres escritoras. O surto da literatura feminina que se verificou na França na última década do século havia de ter influído, no entanto, para o descrédito deste preconceito no ambiente brasileiro. Por outro lado, com o desenvolvimento da literatura nos jornais, as colaborações pagas, as escritoras também se julgavam com o direito a retirar proveitos econômicos do trabalho intelectual. No começo do século, Júlia Lopes de Almeida prossegue a sua colaboração em crônicas assíduas em mais de um jornal [...]. (Broca, 1975, p. 240-241 apud Amed, 2019, p. 29)

Pautada nas influências europeias, dedicou-se mais espaço para textos dedicados às mulheres, como podemos perceber através do intenso trabalho de Júlia Lopes de Almeida em importantes jornais da época.

Houve também represálias às publicações de Júlia Lopes, algumas de suas obras foram consideradas não recomendadas aos católicos:

Mais tarde, em 1915, Júlia teve sua obra mapeada e criticada pelo franciscano alemão, Frei Pedro Sinzig. Rigoroso e conhecido como propugnador dos ideais cristão na tribuna e na imprensa cristã, Frei Pedro escreveu e criticou uma infinidade de livros não recomendados aos católicos praticantes. Foram analisados no *Guia para as consciências* mais de 11.8863 livros; destes, 237 eram brasileiros, com 92 autores nacionais dos quais 66 tinham restrições. (Santos, 2005, pp. 68-69). Segundo Margareth Santos, quase nenhuma obra literária era recomendada, incluindo, em sua imensa listagem, alguns dos principais romances de Júlia como: *Ânsia eterna*, *Cruel amor*, *Eles e elas*, *A falência*, *A intrusa*, *Silveirinha* e *Viúva Simões*. (Amed, 2019, p. 30)

Entretanto, apesar das críticas e represálias, falava-se, de modo geral, muito bem da escritora e de suas obras. Em *O momento Literário*, de João do Rio, por diversas vezes o nome de Júlia Lopes é citado, uma dessas menções parte do escritor e psiquiatra Júlio Afrânio, que ao abordar a produção literária afirma que:

Não, não me parece que no momento atual haja uma estagnação literária no Brasil. Ao invés, lembro que, à parte Alencar e Castro Alves, quase todos os nossos grandes engenhos literários vivem, e fecundos ainda. Se são precisos nomes, os de Machado de Assis e Aluísio Azevedo, Olavo Bilac e Raimundo Correia, José Veríssimo e Araripe Junior, Joaquim Nabuco e Rui Barbosa, João Ribeiro e Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto e Júlia Lopes, Graça Aranha e Domingos Olímpio, Afonso Arinos e Euclides da Cunha... e tantíssimos outros, romancistas, poetas, críticos, panfletários, polígrafos... deporiam favoravelmente. (Rio, 1994, p. 242)

Dentre uma infinidade de nomes masculinos, de renomados escritores que têm seu legado exaltado até os dias atuais, surge Júlia Lopes de Almeida como a única mulher da lista, o que nos leva a refletir sobre as grandes habilidades e talento da autora, que a fizeram estar ali. Porém, a falta de outros nomes femininos também é um ponto preocupante, que demonstra como as mulheres enfrentavam maiores dificuldades para terem suas obras consideradas de qualidade, já que havia outras escritoras produzindo literatura de qualidade na época.

Mencionamos também o comentário de Sousa Bandeira (1994, p. 229), quarto ocupante da cadeira 13 da Academia Brasileira de Letras “o romance de costumes é representado, e brilhantemente, por Júlia Lopes de Almeida, escritora fina e conscienciosa”.

Constatamos, a partir desta breve pesquisa, a importância e relevância que Júlia Lopes de Almeida obteve em sua época, sendo bem aceita pela crítica literária de modo geral, fazendo parte de um grupo de literatos privilegiados.

3.3 O DESPERTAR DA CRÍTICA LITERÁRIA: O QUE SE ESTUDA SOBRE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E *ÂNSIA ETERNA* ATUALMENTE

Júlia Lopes de Almeida, que em sua época ocupou um lugar de prestígio como artista, apesar das exclusões sofridas por questões de gênero, foi infelizmente silenciada durante muito tempo. Só recentemente houve um despertar da crítica especializada sobre a produção e aspectos da vida da autora.

Como citamos, a edição utilizada para a análise faz parte de uma coleção publicada em 2020 pelo Senado Federal. Esta coleção se intitula *Mulheres Escritoras do Brasil* e é composta por dois volumes, nos quais constam 11 obras de diferentes escritoras que foram por muito tempo esquecidas pela historiografia literária.

Celebramos a existência desses livros, pois isto demonstra um interesse em estimular que a população brasileira tome conhecimento das grandes mulheres escritoras que viveram e representam a literatura de nosso país, que merecem obter seu reconhecimento no cânone literário. Frisamos o fato de estas obras serem disponibilizadas de forma gratuita em versão digital no site do Senado Federal.

Sobre os estudos produzidos na academia, ao realizar uma busca sobre Júlia Lopes de Almeida no catálogo de teses e dissertações da CAPES obtivemos 86 resultados, dentre elas há 46 dissertações de mestrado e 31 teses de doutorado, o que demonstra um crescimento pela busca de resgatar a produção da escritora e promover o debate de suas obras.

Existe, na Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, um grupo de estudos intitulado “Literatura de autoria feminina na Belle Époque brasileira: memória, esquecimento e repertórios de exclusão” coordenado pela professora pós-doutora Anna Faedrich, no qual diversas escritoras silenciadas e esquecidas são lidas e debatidas, dentre elas Júlia Lopes de Almeida.

No ano de 2022, Anna Faedrich lançou um livro fruto de suas pesquisas, a obra *Escritoras silenciadas - Narcisa Amália, Julia Lopes de Almeida, Albertina Bertha e as adversidades da escrita literária de mulheres*, no qual nos apresenta estas autoras e propõe debates sobre o silenciamento sofrido por elas.

Em sua obra, Faedrich propõe um questionamento ao citar alguns nomes como Maria Firmina dos Reis, Amélia de Oliveira, Revocata Heloísa de Melo, Elisa Lispector, Júlia Lopes de Almeida e Madame Chrysanthème, dentre uma vasta lista, e afirmar que:

Voltando ao nosso questionamento inicial — o que aqueles nomes desconhecidos mencionados têm em comum? vemos que são nomes de escritoras que atuaram nos séculos XIX e XX e que constituem exemplos de uma lista muito maior. O que há em comum entre esses nomes é que eles não aparecem nas nossas histórias literárias. Essas escritoras, que participaram ativamente da vida intelectual e literária nos séculos precedentes, não tiveram suas obras compiladas em antologias nem em manuais de literatura. Foram excluídas do cânone literário. São livros e mais livros se deteriorando em bibliotecas particulares ou públicas, sobretudo em acervos de obras raras, que não foram reeditados nem lembrados pela historiografia e crítica literárias. Trata-se de uma literatura esquecida e, por consequência, de desconhecimento geral. (Faedrich, 2022, p. 36)

A partir desta reflexão, a autora inicia uma busca por explicações que possam justificar esta lamentável exclusão, pois não é ao acaso que as obras destas mulheres foram ocultadas. Um dos teóricos apresentados é David Perkins

De acordo com David Perkins (1999), uma história da literatura se constrói por meio de um enredo, que é o discurso feito sobre uma determinada produção. Assim, os historiadores da literatura podem condenar escritores e obras, podem defender estilos não apreciados e podem, também, ser motivados por um conjunto de emoções diferentes. (Faedrich, 2022, p. 42)

Sobre o silenciamento e sobre os temas presentes em *Ânsia Eterna*, convém mencionarmos o que disse Milena Ribeiro Martins, em seu artigo *Lar violento lar: contos nada singelos de Júlia Lopes de Almeida*:

O silenciamento traz dentro de si o desejo de ocultamento. Oculta-se o adultério, o sexo sem casamento e a consequente gravidez, o desejo, o estupro, o abandono, a negligência. São alguns dos temas que marcam com vincos fortes os contos do livro em questão. Temas tabus no Brasil de 1900, sem dúvida. Julia Lopes não se isenta de tratar desses temas agudos e suas consequências dolorosas usando para isso recursos estilísticos nem sutis, nem singelos. Tratados como segredos, as cenas de violência acontecem dentro e fora de ambientes domésticos, numa sociedade religiosa e moralmente controlada. A literatura realista, crítica quanto a hipocrisias sociais, reverbera a violência e os segredos que a envolvem. Paradoxalmente, a imagem equívoca que paira sobre a escrita feminina como sendo doméstica e, por isso, anódina, pouco expressiva e inócua, permite a tematização do horror, de segredos e interditos. (Martins, 2020, p. 189)

Oculta-se aquilo que deve permanecer ignorado, e assim como aponta Martins, os contos de *Ânsia Eterna* estão permeados de temas considerados tabu, tratados de uma forma nada sutil ou leve. Apesar deste silenciamento, felizmente tem crescido o interesse em conhecer o trabalho intelectual produzido por mulheres, que além de ser algo referente ao próprio interesse artístico reflete também uma busca por ocupar espaços, por igualdade e mudanças:

O interesse pela produção intelectual feminina não é exclusivamente literário, mas também uma luta política por mudanças socioculturais. Nosso país passou, nas últimas décadas, por mudanças sociais e culturais importantes. Por um lado, implementaram-se políticas para ampliar a incorporação de segmentos excluídos e fortalecer direitos sociais e individuais, o que inclui as mulheres. Por outro, vemos agora o ressurgimento de demandas e pautas extremamente conservadoras avançarem sobre conquistas que pensávamos estar consolidadas, como é o caso dos direitos reprodutivos e da liberdade sexual das mulheres. (Faedrich, 2022, p. 62)

Ao tratar mais especificamente sobre a obra a ser analisada, Viviane Arena Figueiredo, em sua tese de doutorado intitulada *Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia Eterna de Júlia Lopes de Almeida*, comenta sobre o teor desconhecido e misterioso da obra, chegando até mesmo a utilizar o termo grotesco:

É importante ressaltar a presença constante do inesperado, do grotesco e do elemento surpresa impressos nessas histórias. De certa forma, tal característica não foge muito das temáticas apresentadas por Júlia Lopes, anteriormente, em seus romances. Tanto em *A Viúva Simões* (1897), quanto em *A falência* (1901) são visualizadas cenas que surpreendem o leitor pelo determinismo contido em suas ideias [...] Porém, é preciso ter em mente, que mesmo lidando com tais recursos, em nenhum momento a autora emprega na composição de seus enredos, fatos que fujam da realidade conhecida. Na verdade, a grande transformação impressa nessa obra é a constante ligação existente entre as diferentes realidades vividas por cada uma de seus personagens e a presença de uma essência trágica que paira sobre suas vidas. (Figueiredo, 2014, p. 68)

Os contos de *Ânsia Eterna* possuem algo de misterioso, de macabro em seu desenvolvimento. Sobre os temas, Figueiredo constata a presença de três tópicos principais que por muitas vezes são separados de forma tênue:

Apesar da diversidade de conteúdo encontrada nas narrativas, foi visualizada a recorrência de três temáticas bastante específicas à composição dos contos: a morte, o amor e a maternidade. Ao proceder em uma análise mais profunda, percebe-se que os limites entre tais temáticas são bem tênues. Por vezes, eles confundem-se ao longo da narrativa, derivando um tipo de simbiose, que ganhará contornos específicos com o desenvolvimento do enredo. Não é por acaso que parte dos contos em que o amor configura-se como o elemento central da narrativa, terá como plano decisivo de atuação das personagens a presença da morte. Da mesma forma, as questões envolvendo a maternidade, além de se apresentarem sob a égide do sacrifício, por vezes, se confundem e esbarram nos temas do amor e, também, da morte. (Figueiredo, 2014, p.70)

Ou seja, como se faz possível perceber através da perspectiva do grotesco, há temas muitas vezes contrários que se mesclam, o amor se junta à morte e se confunde com ela. Como apontado por Kayser (1986), há uma mistura de sensações no grotesco que podem ser até mesmo contraditórias, sobre isto Figueiredo (2014, p. 73) menciona que “É interessante notar que, por vezes, a sensação de temor ante a morte se configura ora como um elemento de repulsa, ora como um sinônimo de atração”.

Outro trabalho bastante importante e que de certa forma pode dialogar de forma mais íntima com o que abordamos é o de Ana Paula Araujo dos Santos, que em sua tese de mestrado para a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, intitulada *O Gótico*

feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida também analisa alguns dos contos presentes neste trabalho, porém a partir da perspectiva do gótico feminino. Ao tratar desta questão, ela afirma que:

A predominância das transgressões humanas alerta para o fato de que o Gótico procura reproduzir ficcionalmente o lado sombrio de nossa vivência, os perigos “demasiadamente humanos” que encontram-se à espreita. Em verdade, a permanência dessa poética na história literária ocidental deve-se, entre outros motivos, à sua capacidade de adaptar suas formas e convenções aos novos males da existência humana. (Santos, 2017, p. 24)

A definição de que o gótico se relaciona aos perigos demasiadamente humanos pode ser comparada ao grotesco, já que no conceito proposto por Kayser (1986, p 15) “é o nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante”, o grotesco faz parte do nosso próprio mundo, ao mesmo tempo em que não o faz, porém é a possível desestruturação do real que causa horror. Outra definição importante sobre o Gótico dada por Santos é a de que:

O Gótico e o romance ascenderam no mesmo momento histórico. A nova forma literária surgiu também no século XVIII e dominou o âmbito ficcional com obras que procuraram reproduzir de forma realista o mundo contemporâneo, fatos do cotidiano, e, principalmente, as emoções humanas. Para David Punter (1996, p. 20), seu grande mérito foi estabelecer, na ficção setecentista, uma prosa que negava recursos fantásticos e imaginativos em busca de uma representação da vida real e de suas minúcias, das experiências do dia a dia e da moral de seu próprio tempo. (Santos, 2017, p. 26)

Esta fala também conversa com a ideia do grotesco, na qual o terror está em nosso próprio mundo, não havendo necessidade do uso de recursos fantásticos. Ao adentrar mais profundamente no conceito de gótico feminino, ela afirma que:

No Gótico feminino, as convenções góticas são utilizadas como um mecanismo para explorar, na ficção, as insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pela mulher em um mundo dominado por valores patriarcais. Para tal feito, essas narrativas apresentam uma série de características singulares, como i) a adoção de uma perspectiva feminina; ii) uma protagonista mulher; iii) um ambiente doméstico como principal espaço narrativo; iv) o homem como elemento transgressor; v) um enredo que revela segredos do passado e vi) uma trama que destaca a violência e a opressão da qual as mulheres são vítimas. (Santos, 2017, p. 36)

Portanto, ao utilizar-se da ficção gótica, Júlia Lopes de Almeida aborda em *Ânsia Eterna* diversos temas que abrangem insatisfações femininas. Tal como descrito por Santos, nos contos analisados há a presença de uma perspectiva feminina, um ambiente doméstico como ambientação da narrativa, um homem como elemento transgressor e principalmente uma trama que destaca a violência sofrida pelas mulheres.

O grotesco entra aqui como um outro elemento importante, pois provoca um grande impacto pela estranheza das situações que buscam romper com o mundo tido como seguro. Outro importante fator apontado por Santos é o seguinte:

A adoção de uma nova perspectiva acarretou uma série de modificações nas obras góticas: se antes o enredo conferia maior importância às transgressões cometidas por personagens masculinos, na tradição feminina do Gótico o foco passa a ser a experiência de uma protagonista mulher, e a trama procura retratar as ameaças e os maus tratos a ela infligidos. (Santos, 2017, p. 37)

Para explicitar a diferença entre o gótico masculino e o gótico feminino, Ana Paula Araújo dos Santos demonstra que:

O Gótico masculino acompanha uma tradição ficcional ligada ao horror e à violência, que podem ser encontrados tanto nos romances do Marquês de Sade quanto nos filmes de porn horror contemporâneos, por exemplo. Essa tradição explora atração e subversão, e permite ao leitor a possibilidade de agir como um voyeur das perversões sexuais apresentadas em seus respectivos enredos. O mesmo não ocorre com o Gótico feminino: assumindo uma perspectiva que privilegia os interesses da mulher, esta tradição confere um caráter de denúncia à perseguição sofrida por elas. Os leitores são encorajados a simpatizar com a vítima, e, assim, atentar aos perigos relacionados à condição da mulher em sociedade.

Como percebemos em *Ânsia Eterna*, o foco da narrativa é causar certa comoção e empatia com as histórias das personagens femininas, o que nos leva a refletir sobre os males e abusos causados pelas estruturas patriarcais.

Mais adiante analisaremos como a violência presente na literatura pode ser um recurso importante e impactante para gerar reflexões e empatia, a partir da leitura do texto de Ginzburg (2017).

3.4 O GROTESCO E O FEMININO

Para tentar organizar uma ideia do que seria o grotesco, o autor enumera as semelhanças entre as obras analisadas buscando enfatizar os temas que se repetem.

Através de suas análises, concluímos que há uma ligação do grotesco com o deformado, o monstruoso, há uma afinidade também com os animais, dentre os quais os noturnos e rastejantes são os mais comuns. Porém, pode-se pensar em um conceito um pouco mais amplo, como apresentado por Kayser a seguir:

O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. (Kayser, 1986, p. 159)

Percebemos, portanto, o grotesco como um estranhamento provocado nas estruturas do nosso mundo, nossa realidade apresentada de forma sinistra, monstruosa. Há uma quebra do que se consideraria o familiar, o comum, rotineiro, nos é apresentada uma verdade que nos assusta, que nos aterroriza. Sobre estas sensações, Kayser comenta que:

O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. (Kayser, 1986, p. 159)

Este horror se dá justamente por ser algo relacionado ao nosso mundo, como se houvesse um desvelamento que mostrasse uma realidade angustiante, a qual não queremos enxergar, pois nos é agonizante demais para ser suportada. Outro modo de percebermos o grotesco é pensa-lo como uma espécie de id, de algo que se manifesta em nosso inconsciente:

Poderíamos usar uma nova expressão: o grotesco é a representação do “id”, esse id “fantasmal”, que, segundo Ammann, constitui a terceira significação do impessoal (ao lado do psicológico como em “alegra-me” e do cósmico, como em “chove”, “relampeja”) (Kayser, 1986, p.159)

Embora os temas do grotesco se relacionem com a deformidade, o monstruoso, o angustiante, isto não deve ser considerado necessariamente como algo negativo, segundo Kayser:

Apesar de todo o desconcerto e de todo o horror inspirado pelos poderes obscuros, que estão à espreita por trás de nosso mundo e nos podem torná-lo estranho, a plasmação verdadeiramente artística atua ao mesmo tempo como uma libertação secreta. O obscuro foi encarado, o sinistro descoberto e o inconcebível levado a falar. Daí somos conduzidos a uma última interpretação: a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo. (Kayser, 1986, p. 161)

Trazer à luz aquilo que nos assola, as coisas das quais tememos falar, é por si só, uma maneira de encarar o que se esconde, o vazio, o abismo. Portanto, consideramos muito positivo pensar em como o grotesco pode colocar em foco determinados problemas, medos e questionamentos.

Utilizamo-nos, portanto, do termo grotesco, para conceituar aquilo que é disforme, que causa um alheamento. Júlia Lopes de Almeida, em alguns de seus contos de *Ânsia Eterna* narra acontecimentos que provocam esta sensação de estranhamento do mundo, como será possível perceber nas análises detalhadas dos contos selecionados, podemos pensar como a ordem do mundo sai dos eixos através das ações das protagonistas, que não condizem com os valores e normas sociais esperados para uma mulher. São mulheres de certo modo grotescas, monstruosas, os contos de Júlia mostram o lado monstruoso de ser uma mulher, trazem à luz da realidade algumas experiências estranhas que podem fazer parte da vivência feminina, tratam das violências que atravessam as mulheres, representadas na literatura.

Trata-se também de certa desumanização das personagens femininas. A figura da mulher é comumente associada ao belo, às ideias de pureza, de algo limpo, intocável, porém nos contos de *Ânsia Eterna* apresenta-se uma outra face do que seria o feminino.

Ao tratar da maternidade em “Os porcos” por exemplo, o leitor não será apresentado a uma imagem idealizada de uma futura mãe, mas sim a uma mulher com o corpo deformado pela gestação, que é atacada por dores insuportáveis do parto, que a fazem ter atitudes animais como cravar as unhas no chão.

Podemos refletir sobre a noção de que na mulher tudo é grotesco, para deixar de ser grotesca ela precisa seguir diversos protocolos que a façam adequar-se ao padrão social. É como se fosse necessário neutralizar na mulher o que há de humano, pois o que há de humano nela é considerado animalesco. Neste contexto, consideramos relevante citar o que diz a personagem Orlando, de Virginia Woolf, após tornar-se mulher, sobre alguns destes padrões:

Relembrava como, quando era um rapaz, insistira em que as mulheres deviam ser obedientes, castas, cheirosas, e vestidas com requinte. “Agora, eu mesma tenho que pagar por esses desejos”, refletiu; “pois as mulheres não são (julgando por minha própria curta experiência do sexo) obedientes, castas, cheirosas e vestidas com requinte por natureza. Elas só podem alcançar esses encantos, sem os quais não desfrutam de nenhum dos deleites da vida, por meio da mais tediosa disciplina. (Woolf, 2022, p, 135)

Existe, no senso comum, este ideal feminino de recato e cuidado, que é considerado algo natural nas mulheres, porém como a personagem nos leva a refletir, este ideal não existe, é antinatural. Monique Wittig, em seu texto *Não se nasce mulher*, trata especificamente da questão corporal ao dizer que:

No caso das mulheres, a ideologia vai longe, uma vez que tanto nosso corpo quanto nossa mente são produto dessa manipulação. Em nosso corpo e em nossa mente, fomos obrigadas a corresponder, característica por característica, à ideia de natureza estabelecida para nós. Fomos desvirtuadas a tal ponto que nosso corpo deformado é o que eles chamam de “natural”, é o que deve existir como tal diante da opressão. (Wittig, 2022, p. 37)

As ideias exaltadas sobre o que seria uma mulher natural são, na verdade, uma farsa, o corpo deformado é o verdadeiro ideal. Esta deformação corpórea ocorre, na sociedade, tanto em níveis mais leves, ao pensarmos em cosméticos, maquiagem, procedimentos estéticos, como a níveis mais complexos tais como cirurgias plásticas.

A respeito das vestimentas, trazemos a debate o fato de que as roupas podem servir também como forma de aprisionamento e dominação patriarcal, seja pelo modelo, material, costura ou cores das peças. Segundo o sociólogo Pierre Bordieu, em *A Dominação Masculina*:

Enquanto, para os homens, a aparência e os trajes tendem a apagar o corpo em proveito de signos sociais de posição social (roupas, ornamentos, uniformes etc.), nas mulheres, eles tendem a exaltá-lo e dele fazer uma linguagem de sedução. O que explica que o investimento (em tempo, em dinheiro, em energia) no trabalho de apresentação seja muito maior na mulher (Bourdieu, 2012, p. 118).

A partir do que afirma Bordieu, podemos pensar nas roupas como um espaço de confinamento físico e também simbólico. Os trajes femininos possuem a função de exaltar certas partes do corpo feminino, assim como limitá-lo, uma mulher teria dificuldades em correr de saias, por exemplo, a peça também faria com que ela precisasse tomar cuidado com o modo como se senta, mantendo as pernas fechadas.

Ainda em *Orlando*, a personagem reflete sobre como as saias a atrapalhariam caso ela caísse no mar, o que faria com que ela precisasse ser resgatada por um marinheiro, ou seja, um homem:

Mas o que nós, jovens companheiros de bordo do Marie Rose, costumávamos dizer de uma mulher que se jogasse do navio pelo prazer de ser resgatada por um marinheiro?”, perguntou-se ela. “Tínhamos um nome para elas. Ah! Bem sei...” (Mas devemos omitir essa palavra; é extremamente desrespeitosa e soaria inadequada nos lábios de uma dama.) “Oh, Senhor! Oh, Senhor!”, exclamou novamente ao concluir seus pensamentos, “devo respeitar a opinião do outro sexo, independente de considera-la monstruosa? Se uso saias, se não posso nadar, se tenho de ser resgatada por um marinheiro, por Deus!”, gritou, “devo, sim!” E com isso toda uma tristeza recaiu sobre ela. (Woolf, 2022, p, 135)

Há, portanto, diversas ferramentas que agem como forma de controle sobre os corpos das mulheres, que buscam enfatizar aspectos considerados belos e femininos e extirpar o que possa fugir disso.

Júlia Lopes trata, em *Ânsia Eterna*, da questão dos corpos propriamente ditos das mulheres, sobre o corpo verdadeiramente humano de uma mulher, que sangra, que é fecundado, que dá à luz, que sente as dores do parto, que se decompõe. Porém o que a escritora propõe vai além do físico, a autora aborda como as ideias das mulheres são silenciadas e suas subjetividades são tolhidas para que elas alcancem um padrão de comportamento considerado adequado a elas, de acordo com a sociedade patriarcal.

O grotesco, neste caso, quebra alguns padrões do que se têm como o comum, atitudes consideradas como inatas, instintivas às mulheres e ao quebrar esses paradigmas nos provoca uma série de questionamentos sobre os papéis dados a diferentes tipos de sujeitos.

Júlia Lopes apresenta uma mistura de elementos que se estranham, que não deveriam estar juntos, trata-se de um devir monstruoso, a distorção da figura estética feminina, das idealizações de uma boa mulher.

Seus contos apresentam uma série de absurdos, porém é importante destacarmos a diferença entre como são desenvolvidos os absurdos no trágico e no grotesco, pois há uma finalidade diferente:

O mundo estranhado não nos permite uma orientação, aparece como absurdo. Vemos a diferença em relação ao trágico, pois também o trágico agasalha inicialmente o absurdo. Depreendemo-lo das células germinais trágicas da tragédia grega: É absurdo, quando uma mãe mata os filhos,

quando um filho mata a sua mãe, quando um pai mata o filho, quando a carne dos filhos serve de comida para alguém – a lenda dos Átridas está crivada de absurdos. Mas de início se trata de “ações” isoladas. Além do mais, são ações que parecem ameaçar de destruição os princípios da ordem moral de nosso mundo. No caso do grotesco não se trata de ações que, como tais, estejam isoladas, nem da destruição da ordem moral do universo (esta pode constituir um elemento parcial): primordialmente a questão é do fracasso da própria orientação física do mundo. E, por fim, o trágico não permanece no todo inconcebível. Ora, a tragédia como forma de arte abre precisamente no absurdo sem sentido o vislumbre da possibilidade de um sentido – no destino preparado na mansão dos deuses e na grandeza do herói trágico, que só no sofrimento se torna manifesto. (Kayser, 1986, p. 161)

Não se trata aqui, portanto, do enredo clássico trágico em que o personagem é colocado em face de diversas atribuições que o causam sofrimento, mas ao superá-las torna-se um herói, fica aqui um absurdo vazio de sentido, que é apenas estranho e mórbido.

Nos contos estudados, há situações desconcertantes, absurdas, tais como as mencionadas na última citação, há em “Os Porcos” a carne do filho que serve de alimento para estes animais, assim como um desejo da mãe de vingar-se do amante, de livrar-se do filho matando-o, assim como também preocupação e medo de o amar, uma mistura de inúmeras sensações, como apresentado anteriormente. Porém não há aqui nenhum herói ou heroína, o leitor se depara com situações bizarras e sinistras, com a confusão, os medos, os anseios da grávida, com o desenrolar mórbido da história, sem que haja uma moral, um enobrecimento da alma ocasionado pela experiência dos sofrimentos. As situações apresentadas nos contos de Júlia Lopes de Almeida não permitem uma possibilidade de redenção.

Tudo acontece ao mesmo tempo, tem-se uma imagem de um mundo tal qual uma pintura de Hieronymus Bosch, em que se apresenta o amor e empatia da mãe, as dores da grávida, o ódio pelo filho, o desejo de vingança, o desejo de reconciliação, o desejo da morte do filho ao mesmo tempo em que se deseja protegê-lo.

Cada uma dessas emoções surge tão intensamente que pode ocasionar em uma estaticidade do leitor, que fica atônito com o turbilhão de informações, muitas vezes contraditórias, que lhe são apresentadas.

Estudaremos, desta maneira, como Júlia Lopes de Almeida utiliza o grotesco para criar um estranhamento de mundo ao desvelar e abordar situações vivenciadas por mulheres, ou que se relacionem com temas considerados femininos e qual a importância disso para dar luz aos possíveis horrores como uma tentativa de dominar e conjurar esses elementos demoníacos do mundo.

3.5 O BELO E O ESTÉTICO NA ARTE

Para tratar sobre as personagens femininas e a questão do estético relacionado às mulheres, assim como as situações envolvendo-as, convém apresentarmos uma breve discussão sobre o que seria o belo e o estético na arte. Jouve se dedica a responder diversas questões relacionadas ao tema em seu texto *Por que estudar literatura?*, para dar início a este subcapítulo, iniciamos com uma de suas citações sobre o que seria considerado arte

Historicamente, a palavra “arte” vem designando há muito tempo os artefatos que suscitam o sentimento do belo. Aliás, é o sentido que ainda encontramos na maioria dos dicionários. Assim, para o Dicionário Houaiss da língua portuguesa, a arte é a “produção consciente de obras, formas ou objetos voltada para a concretização de um ideal de beleza e harmonia ou para a expressão da subjetividade humana”. Se a arte evolui, é simplesmente porque já não concebemos o belo da mesma maneira. A historicidade afetaria, assim, bem mais nossa ideia do belo do que nossa ideia da arte. (Jouve, 2012, p. 15)

Quando pensamos em arte, comumente assimilamos este conceito a ideia de algo que cumpra com os preceitos do que se considera belo, porém ao seguirmos esta linha de raciocínio nos deparamos com outra questão, pois quem define o que é o belo? O que faz com que um objeto seja esteticamente agradável? Jouve propõe este questionamento ao dizer que:

Quando se vincula a identidade artística ao sentimento do belo, a discussão gira em torno da seguinte questão: o belo se deve a propriedades manifestas da obra ou a apreciação subjetiva de cada um? Conforme a primeira concepção, existiriam obras objetivamente belas. Conforme a segunda, o belo é uma questão de juízo pessoal. (Jouve, 2012, p. 15)

Surge, então, um impasse, pois ao dizer que algumas obras são belas de maneira inata, o que ou quem definiria os padrões para que se possa julgar uma obra? No segundo caso, há uma liberdade maior para o expectador da obra.

Porém, é necessário fazer uma distinção entre o valor estético e o juízo estético, pois o valor estético se relaciona com a apreciação de aspectos estéticos, uma validação de certas características presentes na obra. Já o juízo estético diz respeito à liberdade do sujeito enquanto expectador de gostar ou não de determinada obra.

Durante muito tempo a arte foi vista como uma figuração dos valores estéticos gerais ou de uma época/sociedade em específico, porém, esta ideia de belo foi se

afastando, surge uma desvinculação da arte com o belo, pois este não é o seu único intuito, como afirma Jouve (2012, p. 18) “A arte já não é somente para nós o que visa ao belo; é também aquilo que pode emocionar ou fazer pensar”. Ou seja, a partir do sentido estético, a arte seria aquilo que provoca uma experiência sensorial e/ou mental naqueles que a consomem.

A arte é uma forma poderosa de se experienciar situações sem sofrer as possíveis consequências, assim como acontecimentos tais como a morte, o sofrimento, a dor. Existe o afastamento da necessidade do belo, do que é agradável e prazeroso. Outros sentimentos para além da alegria são úteis para a constituição dos sujeitos.

Convém desassociarmos a forma do conteúdo, pois na literatura podemos nos deparar com cenas escritas de modo sublimemente belo, porém com um conteúdo que narre coisas terríveis.

Nos contos de Júlia Lopes de Almeida a serem analisados trataremos de duas possibilidades, pois em alguns momentos há uma narração mais crua dos acontecimentos, entretanto, também há fragmentos que podem ser considerados belos com teor assustador. Esta maneira de organizar os fatos é um de seus recursos mais importantes, pois imprime certa naturalidade a fatos assombrosos. Essa suposta naturalidade pode impactar ainda mais os leitores.

4 LITERATURA, VIOLÊNCIA E MELANCOLIA: ANÁLISE DOS CONTOS

A violência é um aspecto bastante forte nos contos que apresentaremos, para abordarmos este tema recorreremos a Jaime Ginzburg, que em seu livro *Literatura, violência e melancolia*, nos apresenta diversos momentos nos quais a violência surge em importantes textos literários, como nas tragédias de Shakespeare ou em *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Antes de iniciar a discussão, ele nos dá uma definição de violência:

Neste livro, vou tratar de violência dentro de uma delimitação específica. Aqui a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outro grupo de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou levá-lo à morte. Este livro parte de duas perspectivas. A primeira é a de que a violência é constante no campo da experiência humana. É um fenômeno comum pessoas provocarem danos físicos em outras pessoas. A segunda, de que essa constância deve ser submetida a uma percepção pautada pelo estranhamento. Aqui, na “Introdução”, este livro deve converter a afirmativa em pergunta: por que isso é um fenômeno comum? (Ginzburg, 2017, p. 23)

Atemo-nos, portanto, à violência como condição humana, algo cotidiano, ao mesmo tempo em que procuraremos observá-la a partir de um estranhamento. Muitas coisas cotidianas, sejam elas consideradas boas ou más eticamente, acabam caindo na banalidade, no comum. A literatura pode ser utilizada para tirar certas situações do banal e trazê-las para debate, principalmente aquelas que tratam da experiência de grupos socialmente excluídos:

Como fazer com que a vida cultural não seja dominada por instâncias hegemônicas interessadas em compactuar com a continuidade da violência. Nesse sentido, ganha enorme interesse o estudo da literatura. A leitura de textos literários, sabemos há muito tempo, é capaz de romper com percepções automatizadas da realidade. Se estamos habituados a ver as coisas de modo pautado por parâmetros opressores, em razão de circunstâncias hostis, a leitura pode deslocar os modos de percepção. (Ginzburg, 2017, p. 39)

As mulheres, que sempre foram constituídas como o outro, são dominadas pelas ideologias do patriarcado, uma grande instância hegemônica. Ao tratar de situações vividas por mulheres, Júlia Lopes ajuda seus leitores a romperem sua visão

da realidade, principalmente por seus contos estarem permeados de violências que são impostas às mulheres.

Ao expor determinadas situações, a literatura de Júlia Lopes funciona como uma maneira de denúncia, pois faz com que os leitores se questionem sobre o conteúdo dos textos. Estas reflexões são muito importantes, de acordo com Ginzburg:

O acesso a questionamentos sobre a violência por meio da literatura permite romper com a apatia, o torpor, de um modo importante. Textos literários podem motivar empatia por parte do leitor para situações importantes em termos éticos. E isso ocorre fora do circuito neurótico do ritmo imediatista da indústria cultural. (Ginzburg, 2017, p. 39)

Neste sentido, também enfatizamos uma das citações anteriores de Jouve (2002), na qual o teórico comenta sobre o aspecto emocional da leitura, pois é ele que permitirá que o leitor se sinta envolto na narrativa, que experimente as emoções presentes nela, que desenvolva empatia pelos personagens.

A literatura faz parte do campo ficcional, mas as emoções que podemos experimentar através dela não o são. É possível vivenciarmos uma ampla gama de sensações ao entrarmos em contato com uma obra artística, elas também podem ser percebidas em diferentes níveis de intensidade. O leitor pode, por exemplo, indignar-se perante os fatos narrados no livro, o que pode fazê-lo repensar sobre acontecimentos análogos que possam ocorrer na vida real e indignar-se também com eles.

Ao associar o conceito de violência e melancolia com sua estética, percebemos um conjunto que está centrado na perda, como afirma Jaime:

Violência e melancolia articulam o campo da estética em torno da perda, da dissociação e, muito frequentemente, da morte. A figura exemplar desse campo é o corpo cadavérico. A estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque. (Ginzburg, 2017, p. 44)

O uso do grotesco, através das definições que encontramos em Kayser, se une à violência e à melancolia também presentes intensificando a sensação de estranhamento, de rompimento de mundo. O grotesco nos apresenta a perda do mundo tal qual o conhecemos, perda que também é ponto principal na violência e melancolia.

Este estranhamento pode não possuir possibilidade de solução, entretanto, as reflexões produzidas ao relacionar tais temas são muito produtivas, como abordado pelo autor:

As relações entre literatura, violência e melancolia permitem estabelecer uma trama de relações complexas, que levam a questões abertas. Essas questões podem não ter uma solução última, final, mas provavelmente têm condições de suscitar um debate de alto nível sobre problemas de interesse de várias disciplinas. (Ginzburg, 2017, p. 70)

A violência, a melancolia e o sofrimento são temas recorrentes em grandes clássicos da literatura universal, tal fato também se aplica à literatura nacional. Ginzburg apresenta e analisa alguns romances da literatura brasileira nos quais há um padrão de violência sofrido pelas mulheres, as obras analisadas em questão são *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Além destes, Ginzburg apresenta outros casos de violência contra as mulheres na literatura:

Observando os três livros como uma série literária, eles sugerem uma insistência. As mulheres mortas e seus narradores. Cabe perguntar por que é assim. Por que alguns de nossos escritores se dedicaram a construir histórias em que mulheres morrem, homens ficam impactados com sua morte e põem-se a narrar o que ocorreu? Essa tópica se estende na literatura brasileira, de modo assustador. Com algumas variações, o padrão já está arquitetado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e vai prosperar, por exemplo, no livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós. Se deixamos de lado o critério do vínculo amoroso necessário entre o narrador e a personagem, uma mulher morta e um narrador masculino em um relacionamento com alguns traços próximos aparecem em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. (Ginzburg, 2017, p. 77)

Da seleção de contos a serem analisados, dois apresentam a morte de mulheres. Em “Incógnita” há o falecimento de uma mulher por suicídio, narrada por um homem que se sente traumatizado após vê-la, em “As Rosas” há o assassinato de uma mulher por seu próprio pai, que conta à dona da propriedade onde trabalha como cometeu o crime e quais foram as suas motivações. Pensando em como essas narrativas se desenvolvem cabe mencionar a reflexão feita por Ginzburg:

É como se fosse necessário que uma mulher morresse para que um Homem contasse uma história. Antropologicamente, tomando essa situação como um ritual, é uma cena sacrificial que se constitui. É preciso que, de tempos em tempos, uma personagem feminina seja levada à destruição para que seja alavancada uma reflexão sobre o passado. (Ginzburg, 2017, p. 78)

Portanto, há uma violência que além de física é simbólica, uma experiência ritualística. A incidência deste tema nos causa muitas dúvidas e gera diferentes reflexões. Por que seria tão comum a violência contra as mulheres na literatura brasileira? E, ao estudar Júlia Lopes de Almeida, por que uma mulher escreveria contos que tratam sobre situações de violência vividas por personagens mulheres?

Uma possível resposta nos é dada por Ginzburg, que baseando-se em Theodor Adorno e Edson Teles especula que:

Nos termos de Theodor Adorno, essa série literária configura uma historiografia inconsciente do Brasil (1988, p. 217). A insistência em reconstituir essa cena diz alguma coisa sobre nossa sociedade. “Encontramos”, para usar palavras de Edson Teles, “diante do problema de como conviver com um passado doloroso” lidando com “conflitos que não se encerraram” (2010, p. 315). Um rito fúnebre, uma encenação de morte, de violência constitutiva não superada e não conciliada. Seríamos um país em que é necessário que, de tempos em tempos, morra uma mulher para que um homem conte sua história? O que significaria, alegoricamente, essa imagem? A literatura brasileira seria, ela mesma, espaço de realização de uma cena sacrificial, de um ritual fúnebre. Os escritores, sem combinarem entre si, professam um compromisso comum, dar visibilidade a um movimento melancólico. De tempos em tempos, em nossa ficção, uma figura feminina entrega-se para que a narração se constitua. (Ginzburg, 2017, p. 78)

Infere-se, por conseguinte, no uso da violência na literatura brasileira como forma de revelar como ela está e sempre esteve presente em nossa sociedade, o que diz muito sobre toda a constituição de nosso país, da colonização, dos genocídios, da escravidão, dos estupros, dos feminicídios e dos mais diversos tipos de violência e discriminações:

Para uma das linhas de interpretação possíveis, essa imagem pode ser lida como uma metonímia. E o que está em pauta nessa fantasmagoria é uma série histórica. As mortes da formação deste país, silenciadas, sem voz, sem narração. Por massacres, por genocídios, por ocupações, perseguições políticas, machismo, racismo, interesses econômicos. (Ginzburg, 2017, p. 79)

Tratando desta temática, faz-se relevante mencionar o conto “Os porcos”, de Júlia Lopes, que também será analisado posteriormente, no qual há uma visão clara desta violência do colonizador com o colonizado. O conto aborda a história de Umbelina, uma cabocla que, como descrito pelo narrador, “apareceu grávida” (o uso da voz passiva é aqui um elemento importante na maneira de se dizer o que houve).

Seu amante era o filho do patrão, que a havia deixado, apesar de sua notável beleza, ressaltamos como as descrições da aparência da moça baseiam-se em trazer ao texto uma ideia exótica de beleza indígena.

Depreendemos que a violência narrada em nossa literatura, de certo modo faz parte também da nossa história. Trabalhar com história e literatura pode ser um pouco complexo, por isso trazemos a seguinte citação de Sandra Pesavento, que em *História & literatura: uma velha-nova história* comenta que:

A literatura é, no caso, um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas. No enunciado célebre de Aristóteles, em sua “Poética”, ela é o discurso sobre o que poderia ter acontecido, ficando a história como a narrativa dos fatos verídicos. Mas o que vemos hoje, nesta nossa contemporaneidade, são historiadores que trabalham com o imaginário e que discutem não só o uso da literatura como acesso privilegiado ao passado — logo, tomando o não-acontecido para recuperar o que aconteceu! — como colocam em pauta a discussão do próprio caráter da história como uma forma de literatura, ou seja, como narrativa portadora de ficção! (Pesavento, 2006).

A literatura não possui o compromisso de relatar a história, de tratar de acontecimentos reais com veracidade, porém os conteúdos apresentados nela muitas vezes são temas que também estavam presentes na sociedade da época. História e literatura se entrecruzam em diversas ocasiões.

Uma reflexão seguida por uma resposta da qual compartilhamos é dada por Ginzburg para concluir seu pensamento sobre a função da violência na literatura:

Pode a literatura fazer alguma coisa contra a violência? Este livro defende que sim. Enfaticamente, na verdade. A convivência com a literatura permite criar um repertório de elementos — imagens, ideias, posições, relatos, exemplos — que interessa para a constituição de orientações éticas individuais e coletivas. Esse repertório, em sua variedade, contribui para um aberto e diversificado debate. A qualidade desse debate é única, porque sua matéria são textos polissêmicos, abertos, cujas possibilidades de interpretação são renovadas constantemente. (Ginzburg, 2017, p. 129)

A literatura nos oferece a oportunidade de entrar em contato com diferentes perspectivas, nos faz ouvir as vozes silenciadas, esquecidas, caso queiramos ouvi-las. Uma importante forma de denúncia, a literatura pode ser um grito de socorro, uma maneira de trazer à luz aquilo que os detentores do poder hegemônico querem manter na obscuridade, de desbanalizar o banal, para que a violência que nos assombra nos livros possa nos assombrar também na realidade e a partir deste assombramento possamos agir.

Em *Júlia Do Rio Crônicas da Belle Époque carioca*, livro organizado por Anna Faedrich, que apresenta diversas crônicas publicadas a sua maioria no jornal *O Paiz*, encontramos posicionamentos e opiniões importantes da escritora. Em uma destas crônicas, publicada em 23 de abril de 1912, ela comenta sobre suicídios e crimes cometidos à mulheres por seus companheiros:

Precisamos decididamente desprezar a glória de sermos um povo de suicidas e procurar os meios de curar o sentimentalismo doentio das meninas que se matam por amor dos namorados, ou dos meninos que matam as namoradas, com ferocidade e escândalo, por despeitos amorosos. Afinal de contas, a humanidade tem responsabilidades a que não deve se furtar sem mais nem menos; e essas soluções definitivas por causas remediáveis sucedem-se tão frequentemente entre nós, que estão mesmo a pedir um corretivo enérgico. (Almeida, 2024, p. 325)

Após debater sobre estas violências ela sugere que os jornais e a literatura podem ser um importante meio de buscar minimizar este problema, ela frisa que as leitoras se informem e aprendam maneiras de resistir a essas dores. Júlia Lopes de Almeida também faz uma represália aos homens que através de violência feroz tiram a vida de suas amadas por ciúme ou por não serem correspondidos:

Caberá a imprensa e à literatura começar o combate. Nas suas seções mundanas os jornais ensinarão os seus leitores, e principalmente as suas leitoras, a resistir às grandes dores morais e a pôr carmin na lividez das almas com o mesmo garbo com que o distendem sobre a palidez das faces; e nos livros e poemas se cobrirá de epítetos pouco amáveis todo o amante que se julgar com o direito de matar uma mulher porque ela lhe nega um beijo ou o dá a outro... (Almeida, 2024, p. 326)

Através da literatura, podemos vivenciar um processo de estranhamento que nos força a confrontar a realidade de maneira crítica. Ao nos depararmos com a violência presente em obras literárias, não apenas somos convidados a reconhecer sua presença na sociedade, mas também a questionar os mecanismos que a perpetuam. Esse confronto, por sua vez, pode nos levar a repensar nossas próprias atitudes e valores em relação ao que consideramos normal ou aceitável. A literatura, nesse sentido, atua como um espelho, refletindo aspectos sombrios da condição humana que muitas vezes preferimos ignorar.

Além disso, a literatura tem o potencial de gerar empatia e ampliar nossa compreensão sobre as experiências alheias. Ao lermos sobre a dor, o sofrimento e a violência sofridos por outros, especialmente grupos marginalizados, somos forçados

a nos colocar no lugar do outro. Esse exercício pode ser transformador, pois, ao sairmos de nossa zona de conforto, somos desafiados a reconsiderar as estruturas de poder e dominação que regem nossas relações sociais. Através desse deslocamento emocional e intelectual, a literatura nos permite imaginar novos caminhos, nos tornando mais conscientes e engajados na luta contra as injustiças do mundo real.

4.1 SELEÇÃO DOS CONTOS

Como mencionamos, a maioria dos contos apresentados em *Ânsia Eterna* apresentam mulheres como personagens protagonistas, ou histórias de mulheres vistas pela perspectiva de personagens masculinas. Para a seleção dos contos a serem analisados um critério importante foi refletir sobre a figuração de cada mulher no conto e o que há de comum em todos eles.

Viviane Arena Figueiredo, em sua tese de doutorado intitulada *Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia eterna de Júlia Lopes de Almeida*, propõe algumas maneiras de se pensar o título da coletânea de contos:

Primeiramente é preciso analisar o nome desse trabalho: *Ânsia eterna* não é apenas a metáfora presente para descrever a expectativa da autora em relação à construção de temáticas que fogem ao lugar comum, mas também, a descrição exata de enredos que pontuam uma íntima relação entre o real e o trágico, na qual a palavra *ânsia* se constitui como um tipo de adjetivação a ser cultivada no leitor, como resultado das conclusões impressas nos enredos de seus contos (Figueiredo, 2014, p. 68).

Como nos faz saber a autora, esta coletânea de contos está marcada pela presença de elementos obscuros, que também fazem parte do real, causando um choque de realidades.

Os contos selecionados foram “Incógnita”, “A caolha”, “Os porcos”, “Ânsia Eterna” e “As Rosas”. Todos eles apresentam o grotesco de modo semelhante, pois todas as personagens femininas são descritas de uma maneira desfigurada, de modo a desumanizá-las, como é uma característica deste estilo.

Todos os contos apresentam situações traumáticas com desfechos que provocam um estranhamento de mundo, outra forte característica do grotesco. Há temas como o suicídio, a solidão feminina, a maternidade, a deformação da gravidez

e as dores que a acompanham, o parto, o infanticídio, as relações turbulentas entre mãe e filho, as expectativas projetadas sobre as mulheres, o feminicídio, entre outros.

Ao tratar destes temas, Júlia Lopes propõe diversos questionamentos e críticas à sociedade patriarcal, de acordo com Anna Faedrich:

O modo como a escritora critica a sociedade patriarcal e o comportamento machista dos homens no Brasil às vezes é sutil, outras vezes nem tanto. A leitura crítica do mundo é feita em seus romances e contos literários, por meio de variadas protagonistas femininas e de refinadas estratégias literárias, linguísticas e sociais, ficcionalizando diferentes perfis de mulheres; mas também nas crônicas, espaço de reivindicação dos direitos das mulheres brasileiras. (Faedrich, 2022, p. 141)

Outro aspecto importante a ser mencionado é a ambientação destes contos, que se passam geralmente em um meio doméstico. É através das relações domésticas que surgirão os conflitos e os desenlaces trágicos.

Em “Ânsia Eterna” pouco se sabe sobre a personagem feminina principal, já que ela está pouco presente no conto, porém tudo gira em torno das percepções e idealizações que o protagonista masculino faz sobre ela após vê-la em um parque e apaixonar-se. A idealização feita pelo protagonista demonstra muito sobre qual era o papel esperado das jovens, das esposas. Seu desfecho acaba por apresentar uma comicidade um pouco mórbida, já que tal mulher por quem o protagonista se apaixonara era cega, portanto as trocas de olhares haviam sido meras ilusões.

Em “Incógnita”, temos como personagem principal uma suicida, é importante mencionar que ela não tem falas no conto, dela sabe-se quase nada, porém toda a narrativa está centrada na experiência catártica de um homem após ver tal mulher, já morta. Esta mulher pode representar um arquétipo de mulher solitária, melancólica, abandonada, sem família, solteira. O teor sombrio deste conto dá-se pelas descrições de seu suicídio, da putrefação de seu corpo que é detalhadamente relatado como algo desagradável, que causa horror.

Em “A caolha”, a protagonista é uma mãe que representa o ideal materno, o exemplo de mãe que se sacrifica em detrimento do bem estar de seu filho, que se revela como um ingrato. Porém, esta mulher possui uma descrição que a torna desagradável, há a menção de que o seu aspecto infundia terror às crianças, principalmente pela sua característica mais marcante, que nomeia o conto, o fato de ser caolha. Sobre sua ferida menciona-se que havia uma destilação incessante de pus. Sua aparência monstruosa torna-se algo que subverte a ideia dos estereótipos

de uma mãe, pois em vez de acolhimento, sua aparência disforme provoca medo e riso.

A personagem principal de “Os porcos” representa uma cabocla enganada pelo companheiro, que foi abandonada grávida e experiencia as sensações da gravidez e o tornar-se mãe de uma maneira bastante crua e sem romantizações. Há diversas descrições sobre seu corpo, por exemplo: O corpo mostrou-se disforme, também sobre as dores do parto menciona-se que o corpo esmagado de dores, que lhe parecia esgarçarem-lhe as carnes, não obedecia à sua vontade. Todas essas sensações e dores se misturam, fazem com que ela ao mesmo tempo ame e odeie o seu futuro filho, com que queira matá-lo para vingar-se do amante, que teme apegar-se a ele, mas também que tente protegê-lo.

“As Rosas” trata de um feminicídio cometido pelo próprio pai da moça, que a mata para que ela não volte para seu amante, que a batia. Tratam-se sobre questões de honra e dignidade. Há o grotesco na aparência deste homem, que é descrito como estranho e assustador, porém isto também ocorre na aparência de sua filha, que causa uma sensação de estranhamento, pois após morta, seu pai a acha linda e a enfeita com rosas, o que mistura elementos conflitantes, a beleza e a morte.

Há um forte teor de violência nos contos, que apresentam muitas descrições gráficas fortes e bastante diretas dos acontecimentos, que evocam algo de obscuro, de sinistro. Isto nos leva a refletir sobre os diferentes tipos de violências aos quais as mulheres estão sujeitas, sendo elas físicas, emocionais, ou que ataquem à sua subjetividade como seres humanos.

Porém, Martins (2020, p. 182), em seu artigo *Lar violento lar: contos nada singelos de Julia Lopes de Almeida*, afirma que: “Não há apenas infelicidade nos contos de Ânsia eterna; há também beleza, cores, natureza, cenas de rua, música. Predominam, no entanto, frustração, tristeza e amargor — remoídos dia após dia”.

O estudo destes contos a partir da perspectiva do grotesco e da violência não é feito somente com o intuito de tentar classificar estas obras em um estilo literário, mas sim para que seja observado como a autora utilizou-se destes recursos marcantes, que podem causar uma espécie de choque e quebra de paradigmas para abordar questões de vivências femininas e o modo como a mulher sempre é vista de maneira grotesca na sociedade, não somente tratando-se do grotesco físico, visual, mas como isso se reflete nas camadas mais profundas da constituição de mulheres como sujeitos no patriarcado.

Os contos selecionados para análise foram escolhidos devido à representação singular das personagens femininas e à forma como estas figuras são descritas e exploradas sob a lente do grotesco. As protagonistas, ou mulheres vistas pelos homens, são frequentemente desfiguradas, desumanizadas e tratadas de forma a provocar estranhamento, características que tornam o grotesco um tema central. Além disso, os contos abordam temas como o suicídio, a maternidade, a solidão, o feminicídio e as expectativas sociais sobre as mulheres. A escolha desses contos permite explorar a profundidade dessas temáticas, refletindo sobre o papel da mulher na sociedade e como sua figura é muitas vezes distorcida, tanto fisicamente quanto emocionalmente, para enfatizar as violências a que elas estão sujeitas.

4.2 ÂNSIA ETERNA

Começamos as análises pelo conto que dá nome ao livro e também que o inicia. Para isto, utilizamos como base alguns dos conceitos apresentados por Vincent Jouve, em seu livro *A Leitura* (2002). Partimos do princípio de que o texto se constrói a partir de sua interação com os leitores, como sumariza Jouve (2002, p.13) “Assim, entender uma obra não se limita a destacar a estrutura ou relacioná-la com seu autor. É a relação mútua entre escritor e leitor que é necessário analisar.”. Como será descrito a seguir, este conto apresenta algumas questões de metaliteratura, principalmente no que diz respeito a esta interação do escritor com seus leitores.

O conto é formado por duas partes distintas que são narradas de maneira muito interessante. Em um primeiro momento apresenta-se uma conversa entre o narrador, um homem, escritor, e seu amigo Rogério Dias, que o questiona sobre a publicação de um livro. A partir deste questionamento, o narrador personagem propõe muitas reflexões sobre o modo de se escrever literatura, entre os quais é importante destacar o seguinte fragmento, conforme o texto de Almeida (2020, p. 20) : “Quero escrever um livro novo, arrancado do meu sangue e do meu sonho, vivo, palpitante, com todos os retalhos de céu e de inferno que sinto dentro de mim; livre rebelde, sem adulações, digno de um homem”.

É interessante perceber como o narrador utiliza-se do termo “digno de um homem”, apesar de ser um homem. Neste caso pode-se refletir sobre os estereótipos de gênero que indicariam o que seria digno para um homem, porém esta citação também pode levar o leitor a pensar na própria escritora, como se em sua condição

de mulher fosse digna, não por escrever de modo esteticamente semelhante ao de um homem, mas por apresentar uma obra que tivesse tanto valor quanto.

O que eu quero não é escrever meramente; não penso em deliciar o leitor escorrendo-lhe na alma o mel do sentimento, nem em dar-lhe comoções de espanto e imprevisto. Pouco me importo de florir a frase, fazê-la cantante ou rude, recortá-la a buril ou golpeá-la a machado; o que eu quero é achar um engaste novo onde encrave as minhas ideias, seguras e claras como diamantes; o que eu quero é criar todo o meu livro, pensamento e forma, fazê-lo fora desta arte de escrever já tão banalizada, onde me embaraço com a raiva de não saber fazer nada de melhor. (Almeida, 2020, p. 20)

Neste fragmento nota-se como o narrador reflete sobre a questão estética e o belo presentes na arte, tema que até os dias atuais é bastante controverso, pois há muitos embates no que diz respeito a forma e ao conteúdo presentes em uma obra de arte. Vincent Jouve, em seu texto *Por que estudar literatura?* (2012) comenta sobre a ideia de a literatura passar a ser definida como uma “arte da linguagem” a partir do século XVIII, o que segundo ele acaba por “limitar a literatura ao campo da criação estética”.

Ao pensarmos no contexto literário da época, as palavras do narrador ecoam como um manifesto antiparnasiano, já que esta escola literária prezava pela forma. De acordo com Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*:

É na convergência de ideais antirromânticos, como a objetividade no trato dos temas e o culto da forma, que se situa a poética do Parnasianismo. O nome da escola vinha de Paris e remontava a antologias publicadas a partir de 1866, sob o título de Parnasse Contemporain, que incluíam poemas de Gautier, Banville e Leconte de Lisle. Seus traços de relevo: o gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre metro, ritmo e rima e, no fundo, o ideal da impessoalidade que partilhavam com os realistas do tempo. (Bosi, 2015, p. 172)

Alguns nomes que se destacaram foram Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac e Francisca Júlia, escritores que viveram na mesma época de Júlia Lopes de Almeida. Para ilustrar essa grande preocupação do parnasianismo com a perfeição, expomos a seguir o poema de Olavo Bilac:

Torce, aprimora, alteia, lima
A frase, e enfim,
No verso de ouro engasta a rima.
Como um rubi.
Quero que a estrofe cristalina,
Dobrada ao jeito
Do ourives, saia da oficina

Sem um defeito.

.....
 Assim procedo. Minha pena
 Segue esta norma,
 Por te servir, Deusa serena,
 Serena forma.
 (Bilac apud Bosi, 2015, p. 178)

O escritor apresentado neste conto demonstra buscar uma nova forma de se escrever, que não siga os critérios estéticos clássicos estabelecidos, mas que seja algo claro que privilegie os conteúdos. Neste sentido, é interessante pensar sobre quando Jouve (2012, p.18) diz que: “A arte já não é somente, para nós, o que visa o belo; é também aquilo que pode emocionar ou fazer pensar.” Portanto, as reflexões deste narrador suscitam, talvez, uma nova ideia de arte, uma nova ideia de literatura que fuja do banal, com o qual já não é capaz de operar.

O narrador explora e reflete sobre o valor estético da chamada "arte pela arte", ideal defendido pelos Parnasianos e Simbolistas, que priorizavam a beleza e a forma em detrimento de outros aspectos. No entanto, essa perspectiva evolui ao longo da narrativa, voltando-se para uma estética modernista, que rompe com os padrões clássicos e propõe uma abordagem mais dinâmica, subjetiva e comprometida com a realidade social e os anseios do indivíduo contemporâneo.

Nos fragmentos da obra supracitados também é possível perceber o modo como o escritor pensa em relacionar-se com o leitor. Ele afirma não estar preocupado em provocar-lhe emoções, porém ao fazer isto, já lhe causa certas emoções. Para Jouve, as emoções são parte crucial de um texto literário, pois:

O papel das emoções no ato de leitura é fácil de se entender: prender-se a uma personagem é interessar-se pelo que lhe acontece, isto é, pela narrativa que a coloca em cena. [...] Assim, querer expulsar a identificação – e consequentemente o emocional – da experiência estética parece algo condenado ao fracasso. (Jouve, 2002, p. 20)

Portanto, este jogo que a escritora faz, ao apresentar um narrador escritor que pensa sobre o ato de escrever literatura, sobre os critérios estéticos e formais, e sobre o modo como interage com seu leitor é algo bastante engenhoso e admirável e parece ser o drama vivido por ela mesma na sua identificação autoral.

Tratando-se agora mais especificamente sobre esta interação autor-leitor, ou narrador-narratário, como apresenta Jouve (2002), é interessante observar o seguinte fragmento, no qual o escritor descreve sua percepção de leitor:

És inteligente, vê se entendes isto: embora eu não me preocupe com o leitor, há sempre diante de mim, quando escrevo, um desconhecido, sombra no vácuo, indecisa, impalpável, mas que basta para enregelar-me os dedos quando a frase quer cair despida e franca na brancura do papel. Ah! o preconceito! o preconceito! (Almeida, 2020, p. 22)

É como se este possível leitor fosse caracterizado como um personagem dentro da narrativa, que fosse capaz de causar terror ao narrador. Estabelece-se assim esta relação de estranhamento entre leitor e autor. Ressalta-se a última frase citada, em que o narrador expressa seu temor ao preconceito.

Pode-se pensar no medo deste narrador por não saber como seu texto será recebido pelo leitor. Este tema é também abordado por Jouve (2002, p. 37), que menciona: “Na condição de indivíduo concreto, o leitor dificilmente é teorizável: reage ao texto em razão de parâmetros psicológicos e socioculturais extremamente diversificados”. Infere-se que o narrador do conto, por não saber como será lido, teme que o leitor adentre sua obra movido por preconceitos presentes no seu meio.

Todas estas reflexões sobre literatura e a relação autor-leitor presentes no conto são muito relevantes, pois surgem no campo da teoria literária através dos estudos da teoria da recepção, como apresenta Jouve.

Viviane Figueiredo, ao tratar deste personagem, comenta sua relação com a escrita e a profissão de escritor:

Primeiramente, há de se analisar o perfil da personagem Rogerio Dias, protagonista desta narrativa. Aspirante a escritor, Rogerio persegue o ideal de uma escrita singular, capaz de defini-lo não somente como artista, mas principalmente, como ser único. Na verdade, no desejo de conseguir elaborar um texto diferente, há nele a ânsia em ser aceito, perpetuando o seu nome na história. Porém, como ser um autor, sem colocar em suas páginas sua experiência de vida? E era exatamente isso que faltava ao jovem sonhador Rogerio Dias. Percebe-se que sua vivência ao lado da mãe, a qual considerava como a sua “torre de fé, iluminada!” (ALMEIDA, 1903, p. 4), o manteve alheio à sua inclusão em um projeto de vida social, de modo que em suas conclusões, o jovem nega-se a casar por acreditar que as mulheres não admitem preterições. (Figueiredo, 2014, p. 101)

Na segunda parte, há a apresentação de uma outra estória dentro do conto. Rogério Dias, após ouvir as inseguranças de seu amigo escritor, sugere que ele deveria se casar, porém o narrador afirma ter medo das mulheres, e se justifica contando um caso em que se apaixonou por uma mulher.

Seu conto tem como ambientação o Passeio Público, onde encontra-se com um amigo para discutir a colaboração em um drama. Entretanto, ele não consegue manter sua atenção na conversa por muito tempo, pois ao observar duas moças com duas crianças, começa a imaginar como seria ser pai de crianças semelhantes àquelas.

Ao observá-las, ele nota que uma das mulheres é mãe das crianças, a partir disso, fixa seus pensamentos na outra moça, por quem logo se apaixona. Ao descrevê-la, ele dá ênfase aos seus olhos:

Todos os seus traços eram regulares; mas, de tudo, o que mais me impressionou, viva e extraordinariamente, foram os seus olhos, de um azul escuro, triste, onde me pareceu sentir uma alma grande, séria, capaz de todas as lutas e de todos os sacrifícios. Nunca vi uns olhos assim. Num instante, desviando-se da companheira, eles voltaram-se para os meus... e não te posso explicar a sensação deliciosa que me agitou. (Almeida, 2020, p. 24)

Portanto, seus olhos são o principal motivo que fez com que ele se apaixonasse perdidamente pela moça. Junto a isto, é interessante refletir sobre as expectativas que ele coloca nela, que é imaginada como uma criatura discreta, recatada e servil, que seria uma terna esposa e mãe, capaz de oferecer a ele uma real felicidade, requisitos que seriam necessários a uma boa moça:

Os olhos azuis da moça diziam-me no seu brilho discreto e sagrado: – Eu farei a tua felicidade. Sou educada, sou ativa, sou modesta; compreendo e amo as artes e tenho o coração aberto para as ternuras conjugais e maternas. Vê como sou simples. Fixamo-nos longamente. Aqueles olhos não se desviaram dos meus com o pudor pretencioso das moças, nem tampouco tiveram arrogância ou malícia: continuaram serenos e claros, tristes sem afetação, com uma franqueza de alma limpa. (Almeida, 2020, p. 24)

Neste mesmo dia, ao voltar para casa ele menciona o fato de sua mãe não estar lá. É curioso observar o modo como ele nota a sua ausência, através da falta de asseio em seu quarto:

Nesse tempo minha mãe estava fora, tinha ido fazer a sua estação em Caldas, de modo que ao meu quarto faltava o apuro a que me acostumara. Pela primeira vez vi pó no espaldar da minha cama, e encontrei gelhas nos lençóis. No dia seguinte, a minha mesa de trabalho, com o tinteiro transbordante e o cálice de conhaque sujo, irritou-me; e ao almoço, mal servido, lamentei a falta de uma salinha de jantar, alegre, onde os olhos azuis da minha esposa tivessem observado e prevenido tudo... (Almeida, 2020, p. 24)

Há ainda a menção do desejo de uma esposa, mais especificamente a moça dos olhos azuis que ele havia visto no Passeio Público. Porém, o motivo de seu desejo por uma esposa parece, na verdade, ser o desejo de alguém que pudesse cuidar de suas coisas, ser responsável pela limpeza e organização de sua casa e pela preparação de um almoço que fosse bem servido. Sobre as expectativas do rapaz sobre o casamento, Figueiredo afirma que:

Aliás, as opiniões de Rogerio Dias sobre o casamento, a família e a postura da esposa traduzem um pensamento não só peculiar, mas amplamente desenvolvido na época em que o conto foi escrito. Ao se deparar com a casa desarrumada, em uma das viagens de sua mãe a Poços de Caldas, o rapaz ressentia-se por não ter ao seu lado uma esposa disposta a providenciar a administração do lar, e, naturalmente, fazer-lhe as vontades. (Figueiredo, 2014, p. 101)

Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, comenta sobre este mito da mulher ter sido criada para servir ao homem, para ser seu complemento, cuidar dele e livrá-lo da solidão:

Todos os mitos da criação exprimem essa convicção preciosa do macho e, entre outras, a lenda do Gênese que, através do cristianismo, se perpetuou na civilização ocidental. Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada com uma substância diferente, nem como o mesmo barro que serviu para moldar Adão: ela foi tirada do flanco do primeiro macho. Seu nascimento não foi autônomo; Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorado em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que êle lhe deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial. E assim ela surge como uma presa privilegiada. É a natureza elevada à transparência da consciência, uma consciência naturalmente submissa. E é essa maravilhosa esperança que muitas vezes o homem põs na mulher. Ele espera realizar-se como ser possuindo carnalmente um ser e ao mesmo tempo que consegue confirmar-se em sua liberdade através de uma liberdade dócil. (Beauvoir, 1970, p. 181)

O protagonista enxerga na moça de olhos azuis a possibilidade de realizar-se tomando-a como sua criatura dócil, que será submissa a ele e o completará, é esta a esperança que faz com que ele se sinta apaixonado por ela.

Após este primeiro encontro, ele passa a frequentar o Passeio Público todos os dias, em busca de revê-la. Depois de várias tentativas, já bastante desanimado, ele finalmente reencontra as duas mulheres com as crianças. Por um acaso, uma das

crianças cai e começa a chorar, o personagem toma isto como uma oportunidade para aproximar-se das moças, ele conta que:

Tomei-a imediatamente nos braços e levei-a, depois de a acariciar, às duas moças. A mãe ergueu-se, e veio apressadamente ao meu encontro, agradecendo muito; a outra ficou sentada. Cumprimentei-a timidamente; não me respondeu. Corei, interdito. A mamãe então murmurou com tristeza, indicando-a com um gesto, num tom de desculpa: – É cega.. (Almeida, 2020, p. 25)

O desfecho do conto apresenta certa tristeza cômica, pois todas as expectativas do personagem foram quebradas ao descobrir que os olhos azuis da moça, motivo de sua paixão, não haviam sido capazes de vê-lo, que a suposta troca de olhares nunca havia acontecido e que ela não lhe transmitira nada, tudo não havia passado de sua própria imaginação. Sua fixação com os olhos da amada acabou por se tornar sua ruína.

Vale pensar como este conto é um tapa de luva de pelica no ego masculino; por um lado o rapaz precisa aceitar que sua presença (visão) não provocou impacto nenhum, pois a moça é cega; e todas as atribuições que ele imagina que a moça poderia assumir: limpar sua casa, arrumar sua mesa e comida, etc., seriam impossíveis, pois a moça é cega e, pelo menos no contexto do conto, está impedido de cumprir esse papel de servilismo eficiente com que ele – futuro esposo – sonha.

A cegueira da mulher amada apresenta-se como algo grotesco na narrativa, a personagem feminina, por ser cega, não cumpriu aos propósitos do protagonista, não pode ser sua esposa dócil e servil, pois nem ao menos sabe da existência deste homem. Esta descoberta provoca uma quebra no mundo do protagonista.

Há neste conto, uma sensação de estranhamento por não se saber como interpretar o desfecho. Para o protagonista, descobrir sua amada como uma moça cega lhe causa um efeito trágico, mas para o leitor, que conhece sua índole, também pode gerar algo de cômico ver frustradas as suas intenções, porém não há como definir o que se sente. Esta interpretação que mistura o trágico e o cômico relaciona-se com a descrição apresentada por Kayser:

...à medida que a atmosfera se tornava cada vez mais tensa, o riso se converteu em sorriso angustiado e, finalmente, desapareceu de todo. Ficamos perplexos; sobretudo diante dos fracassos, não sabemos como devemos entendê-los. Aqui não há comicidade nem sátira, mas tampouco tragicidade – a maneira de ser destes homens e do desenrolar da estória

exclui tais categorias de interpretação. Não temos aqui, porventura, diante de nós, o grotesco? (Kayser, 1986, p. 13)

Pensamos, a partir desta citação, como em “Ânsia Eterna” há a presença deste tipo de grotesco, que é uma mescla indefinida que torna confusa a categorização do texto literário.

Kayser cita alguns exemplos e faz análises de *Der Sandmann* nos quais enfatiza o modo como os olhos e olhares aparecem na narrativa e como é possível interpretar sua simbologia, ele afirma que:

Já o próprio isolamento dos olhos atua de modo sinistro e estranhador. Obriga-nos, com isso, a reconhecer todo o conteúdo significativo que os olhos aqui recebem; os olhos como expressão da alma, os olhos como vinculação com o mundo, os olhos como “força vital propriamente dita”. (Kayser, 1986, p. 71)

Os olhos da moça não permitem a sua vinculação com o mundo, é como se o protagonista ao olhar em seus olhos pensasse estar olhando para sua alma, para dentro de si, porém ao descobrir sua cegueira percebe esta impossibilidade.

O conto nos traz uma crítica ao preconceito adotado pelo protagonista, pois apesar de a troca de olhares ter existido somente do ponto de vista dele, não há uma impossibilidade real de que ele conhecesse a moça e demonstrasse seu interesse por ela, Viviane Figueiredo argumenta que:

Como se pode notar não existe uma barreira para se vivenciar esse sentimento. O interdito, tão bem marcado nos contos anteriormente descritos, não se configura por nenhuma barreira construída pelas convenções sociais. Em “Ânsia eterna”, o limite ao amor é criado pelo próprio Rogerio Dias, ao se ver perplexo ante a cegueira de sua amada. A idealização do amor, presente na imagem dos olhos azuis da moça, se destrói ao ser descoberto que aquele azul profundo nada mais era do que marcas da própria deficiência da moça. Há, na conclusão desse conto, mais do que uma epifania e uma desilusão amorosa; reside na atitude de Rogerio Dias o preconceito daquele que esperava de uma mulher todos os sacrifícios em prol de sua felicidade e bem-estar. Através do comportamento de seu protagonista, Júlia descortina as convenções de uma sociedade que desvalorizava a mulher portadora de alguma deficiência. (Figueiredo, 2014, p. 102)

A deficiência da mulher a torna não apta para o protagonista, apesar da visível beleza da moça. Esta narrativa nos remonta, de certa forma, ao romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, publicado originalmente em 1881.

O personagem Brás Cubas adota uma atitude parecida à do protagonista de “Ânsia Eterna” ao apaixonar-se por Eugênia, uma moça que possuía uma deficiência

em sua perna. Ao comentar sobre ela, percebe-se o tom de indignação e incredulidade, como se o fato de ser coxa anulasse a beleza e demais qualidades da moça:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro. Fiquei aliviado e fui dormir. Mas o sonho, que é uma fresta do espírito, deixou novamente entrar o bichinho, e aí fiquei eu a noite toda a cavar o mistério, sem explicá-lo. (Assis, 1994, p. 44)

Nota-se, portanto, a presença na literatura deste ideal feminino, permeado por preconceitos, que pode ser interpretado como uma crítica à esta perspectiva masculina.

Depreendemos que o grotesco neste conto é utilizado como forma de zombar do personagem masculino que ao buscar uma esposa espera alguém que lhe sirva, o que pode ser visto como uma crítica geral aos homens. Há uma quebra de expectativas quando a mulher por ele idealizada não corresponde aos seus sentimentos, o que é um ataque ao seu ego de maneira não intencional pela moça, visto que ela nem ao menos sabe da existência do seu pretendente.

Isto leva os leitores a refletirem sobre os papéis exigidos pela sociedade às mulheres, que espera que elas sejam sempre modestas, dóceis e maternais, que correspondam aos desejos masculinos. Há ainda a exposição do preconceito do protagonista, que se frustra ao perceber a cegueira da mulher, o que faz com que ele desista de tentar cortejá-la.

Essa desconstrução das expectativas do narrador pode ser lida como uma crítica social, que expõe a fragilidade do imaginário masculino tradicional e as idealizações que recaem sobre as mulheres. A cegueira da moça serve como uma metáfora poderosa, sinalizando a falência do modelo de submissão e de servidão esperada. O narrador, ao projetar suas fantasias sobre uma mulher que desconhece, demonstra uma visão limitada e distorcida da realidade, incapaz de ver a mulher como um ser autônomo, com subjetividade própria.

O conto, ao subverter essa idealização romântica e apresentar uma mulher que não pode cumprir as expectativas que lhe são impostas, revela um questionamento

profundo sobre os papéis de gênero e as relações de poder na sociedade. Assim, o grotesco emerge como uma ferramenta de denúncia, destacando os equívocos de uma visão patriarcal que reduz a mulher a um mero objeto de desejo e cuidado.

A cegueira da mulher, como metáfora, evoca a complexidade da alma feminina que permanece velada ao olhar superficial e limitado do homem. Esse simbolismo denuncia a incapacidade histórica e cultural de compreender a mulher em sua totalidade, reduzindo-a frequentemente a um ideal moldado por convenções e expectativas que não lhe pertencem. A mulher, enquanto portadora de subjetividades ricas e contraditórias, resiste à uniformidade imposta pela idealização masculina, que tenta encaixá-la em padrões previsíveis e controláveis.

Essa ruptura com o ideal projetado não apenas frustra, mas frequentemente desestabiliza aquele que a idealiza, gerando uma reação de desamparo que, paradoxalmente, recai sobre a figura feminina como culpa. Assim, o fracasso em entender a mulher em sua essência multifacetada transforma-se em pretexto para demonizá-la, como se sua autonomia e complexidade fossem um ataque direto à fragilidade masculina. O sofrimento masculino, nesse cenário, surge não da mulher em si, mas da resistência dela em conformar-se ao papel que lhe foi atribuído. Dessa forma, a cegueira não está na mulher, mas no olhar que não consegue abarcar a profundidade de sua existência.

4.3 INCÓGNITA

O conto “Incógnita” revolve em torno das experiências e impressões de um personagem masculino após observar uma suicida por afogamento. Este personagem, após deparar-se com tal cena entra em estado de choque e passa a pensar obsessivamente na moça.

O primeiro espaço no qual se dá a narrativa é em um necrotério, nota-se a presença de elementos que evocam uma atmosfera sombria e melancólica, conforme o texto de Almeida (2020, p. 105): “Tudo triste, tudo cor da neve, tudo frio!”, porém também está presente, como uma figura de grande importância, a Pietà: “No seu nicho, sobre fundo azul, a Virgem da Piedade, sustendo nos joelhos o corpo inerte do Cristo morto, evocava, como um exemplo de profunda agonia, a sua grande dor”.

Apesar da descrição da angústia da morte representada pela Pietà, também podemos entendê-la como uma possibilidade de redenção, de acolhimento em meio ao sofrimento. Os elementos se mesclam e criam certo equilíbrio.

Notamos como o grotesco se manifesta na descrição da figura da suicida, que se encontra já em certo estado de decomposição. Dá-se uma descrição pormenorizada sobre o estado da moça:

O cadáver estava inchado pela absorção de água e já manchado da gangrena. Os cabelos enovelados empastavam-se sobre as clavículas, numa madeixa preta, curta, áspera, suja de areia e de partículas de algas. Os olhos, entreabertos, pareciam, na sua névoa sinistra e glacial, feitos da água que os havia apagado e que se tivesse coagulado em dois grandes glóbulos gelatinosos e opacos. Expressão medonha, feita pelo terror da onda e pelo terror da morte! (Almeida, 2020, p. 106)

A aparência desta mulher evoca algo de monstruoso, de desumano. Também destacamos o fato de ser denominada na maior parte do conto como “cadáver”, a personagem não possui nome e não se sabe praticamente nada sobre ela.

Na sala, segundo Almeida (2020, p. 116), o protagonista conversa com outro homem, que parece mais habituado à esta situação, ao perceber seu estado de comoção diz-lhe: “Se estivesse, como eu, habituado a olhar para isto, já se não impressionaria assim. Vá-se embora... está pálido e não convém abusar da impressão nervosa”. Neste ponto, chamamos a atenção para a importância da literatura em desbanalizar algumas situações, nos provocando a pensar sobre elas a partir de uma nova perspectiva, como aponta Jouve (2012).

Experienciar tal situação causa um profundo estranhamento no personagem, como se tivesse se deparado com algo muito assustador, que rompeu com as supostas seguranças que antes possuía:

O outro ao contrário, tremia; sentia as palmas das mãos úmidas e gélidas, como se as tivesse passado sobre a carne mole da defunta; olhava com raiva para o mar azul franjado de espuma alvinitente e semeado aqui e além por umas velas brancas como asas de cisne; sentia um cheiro de cadáver e de ácido fênico em tudo, na rua, no próprio fato, no chapéu, no lenço, nas mãos... (Almeida, 2020, p. 106)

Podemos relacionar este sentimento com o estranhamento provocado pelo grotesco e o horror que ele nos causa justamente por ser algo presente em nosso próprio mundo, como demonstra Kayser:

O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém de angústia de viver. (Kayser, 1986, p. 159)

O homem é tomado por uma terrível angústia existencial que o leva a perguntar-se sobre quem havia sido aquela moça e quais haveriam de ser os motivos que a levaram a suicidar-se. O horror de deparar-se com a morte e com a ideia de que somos seres mortais tira-lhe a sua segurança. Ele sente, ainda, uma espécie de culpa:

Todo esse dia, foi para ele de sofrimento; numa obsessão doentia, cismava continuamente nessa morta desconhecida, por quem talvez tivesse passado e a quem talvez tivesse podido socorrer ou aconselhar. A sua responsabilidade de ente humano ofendia-se àquela revelação de padecimento sem consolo. A felicidade depende às vezes de tão pouco! (Almeida, 2020, p. 106)

Podemos pensar, neste momento, sobre as questões existencialistas que envolvem o ser humano e o peso da liberdade e das responsabilidades que carregamos, não somente as individuais, mas o ato de ser responsável por toda a humanidade ao tomar determinadas decisões. Jean Paul Sartre, em *O existencialismo é um humanismo* afirma que:

Se a existência, por outro lado, precede a essência e se quisermos existir, ao mesmo tempo que construímos a nossa imagem, esta imagem é válida para todos e para toda a nossa época. Assim, a nossa responsabilidade é muito maior do que poderíamos supor, porque ela envolve toda a humanidade. Se sou operário e se prefiro aderir a um sindicato cristão a ser comunista, se por esta adesão quero eu indicar que a resignação é no fundo a solução que convém ao homem, que o reino do homem não é na terra, não abranjo somente o meu caso: pretendo ser o representante de todos, e por conseguinte a minha decisão ligou a si a humanidade inteira. E se quero, fato mais individual, casar-me, ter filhos, ainda que este casamento dependa unicamente da minha situação, ou da minha paixão, ou do meu desejo, tal ato implica-me não somente a mim, mas a toda a humanidade na escolha desse caminho: a monogamia. Assim sou responsável por mim e por todos, e crio uma certa imagem do homem por mim escolhida; escolhendo-me, escolho o homem. (Sartre, 1978, p. 3)

O protagonista sente-se, de certa forma, responsável pela morte daquela mulher, pois presume que talvez ele poderia ter evitado tal acontecimento. Nota-se também como ele projeta na suicida a imagem por ele escolhida, por ser casado e ter

uma filha, mais adiante na narrativa ele supõe que o que faltava à moça era uma família, um esposo, um amigo.

Ainda sobre a desbanalização de situações tidas como rotineiras para alguns, provocada pela arte, outro exemplo ainda mais claro disso encontra-se no seguinte fragmento:

Querendo reagir, procurou em vão entreter o espírito, arejá-lo com outras ideias. Afinal, não fora por causa dele que aquela mulher se matara! Depois, não lia ele todas as manhãs, já sem abalo à força do costume, tantas notícias de crimes, tão dolorosas revelações nos jornais? Por que haveria agora este fato de o impressionar mais que tantos outros? Então, só porque os seus olhos tinham visto aquele corpo imundo, já a sua impassibilidade dava lugar a uma tamanha vibração de nervos? (Almeida, 2020, p. 106)

Ter diante dos seus olhos a visão da afogada fez com que ele se impressionasse de maneira a não conseguir enxergar esta situação como algo banal, diferentemente de quando lia as notícias no jornal, estar vivendo aquilo em sua própria pele o deixou em estado de choque, o fez parar e refletir sobre aquele acontecimento, sobre sua vida e também sobre a morte.

Percebemos neste conto um fenômeno apresentado por Jaime Ginzburg (2017) em *Literatura, violência e melancolia*, quando comenta sobre ser comum na literatura brasileira a morte de personagens femininas como um acontecimento que provoca um personagem masculino a narrar tal história.

Ao tratar dos romances citados anteriormente, Ginzburg (2017, p. 76) aponta que: “A leitura dos romances leva a observar que é, em cada um deles, a morte da personagem feminina o acontecimento de impacto que motiva, como alavanca incontornável, o ato de narrar”. Expandindo sua análise sobre os romances, o autor comenta que:

Paulo Honório tem dificuldades de lidar consigo mesmo, de entender os próprios sentimentos, após o suicídio de Madalena. Casado com Otacília, e tendo passado por um envolvimento com Nhorinhá, Riobaldo tem dúvidas quanto à como entender o que significava seu amor por Diadorim. André lamenta, diante do golpe do pai sobre Ana, que os socorros tenham sido inúteis. Há um elemento de inconclusão, de incompletude, nessas perdas. O suicídio de Madalena, a visão do cadáver de Diadorim e a visão do golpe em Ana têm componentes de impacto não superados, que constituem perspectivas melancólicas nas condições de narração dos romances. (Ginzburg, 2017, p. 76)

No conto, a visão do cadáver da suicida afogada provoca no protagonista um impacto que lhe causa grande angústia e desespero, uma aflição melancólica toma parte de seu ser justamente por esta inconclusão, pois a razão de sua morte é uma incógnita, assim como a sua identidade. Esta violência e desfiguração se misturam ao grotesco provocando um estranhamento de mundo.

É interessante como essa indefinição dos fatos abre espaço para que o protagonista faça suas suposições, através delas é possível conhecer mais sobre o seu pensamento, seus posicionamentos e relacionar isto com as ideias da sociedade da época no geral.

Um dos motivos que mais fazem com que este homem pense sobre a suicida é a sua aparência decomposta, tomado pelo horror de sua figura, pergunta-se constantemente se ela fora bonita quando estava viva.

Ao pensarmos sobre o caráter estético da obra, a maioria das descrições possui um aspecto mais direto e visceral, porém em um dos momentos da narrativa há algo de poético ao descrever seu suicídio, segundo Almeida (2020, p. 108): “Pobre rapariga! Fascinou-a naturalmente a cor misteriosa do oceano, ora verde, ora azul... Supôs poder dormir entre os corais e as conchas nacaradas, enquanto as ondas rolassem sobre o seu corpo marulhosamente!”.

Percebemos, neste fragmento, a morte descrita de uma forma estética/bela através da literatura. Forma e conteúdo se desassociam de certo modo, pois a forma é bela apesar do conteúdo ser macabro.

No *Livro do Desassossego*, assinado por Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, há comentários sobre esta possibilidade que a literatura nos oferece de retirar o horror de alguma coisa ou acontecimento e descrevê-la de tal forma virtuosa que ultrapassa os limites do mundo real:

A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite. (Pessoa, 2003, p. 398)

Ou seja, tira-se o terror do que é a morte, e dela conserva-se uma virtude, ela torna-se esteticamente bela no curto fragmento citado, no qual o ato de suicidar-se é

tratado como se ela quisesse dormir entre os corais e conchas. O conteúdo é sobre algo considerado terrível, um tabu, mas a forma é algo que o transforma em belo, estético. Entretanto, o teor geral do conto apresenta descrições mais grotescas e violentas sobre a morte da moça.

Como mencionado, temos um personagem masculino que reflete e faz suposições sobre a vida de uma personagem feminina sobre a qual nada sabe. Nós, leitores, tampouco sabemos algo sobre ela, portanto, também podemos pensar em como este protagonista projeta sobre esta mulher as suas ideias, os seus valores. Ao organizar suas hipóteses sobre as motivações da moça, comenta que:

Talvez se tivesse matado por ser sozinha. A mulher é uma eterna criança, precisa sempre que a conduzam pela mão... Sem lar, sem amor, sem amparo e sem conselhos, como poderia resistir e viver neste mundo? Faltou-lhe talvez o esposo... um amigo dedicado... talvez a mãe... um braço salvador, enfim, que a sustivesse em um outro nível. (Almeida, 2020, p. 108)

A solidão é apontada pelo personagem como o principal motivo hipotético para o suicídio da mulher, pois ela não suportaria a solidão, precisaria de alguém que a cuidasse, que a guiasse. O personagem também apresenta a hipótese de que ela teria cometido tal ato por alguma desilusão amorosa. Sobre as declarações do homem, Viviane Figueiredo argumenta que:

Nota-se através de tal declaração que, o rapaz monta suas concepções a partir de sua própria visão sobre o sexo feminino. Tal postura não deixa de ser o resultado de um pensamento influenciado pela própria época em que vive, visto que as mulheres eram consideradas dependentes da figura masculina e, sendo assim, o resultado de uma quebra de paradigma em relação a este ponto, teria como resultado possível uma morte de caráter suspeito. Sendo assim, em “Incógnita”, a construção narrativa adquire ares aparentemente simples, visto que todo o desenrolar do enredo encontra-se focado nos questionamentos do rapaz a respeito das causas que poderiam ter levado à morte, uma moça tão jovem. Fica bem demarcada, então, a impressão que a situação da morte nos causa, nos levando a exteriorizar não só os nossos medos, mas também expectativas inconscientes advindas da presença desta. (Figueiredo, 2014, p. 80)

Apesar do horror que sua imagem lhe causou, e das angústias da morte, em dado momento o suicídio da moça é descrito talvez não como uma fuga, mas como uma realização, uma maneira de salvação, um voto de esperança, de acordo com Almeida (2020, p. 109): “Incógnita! Passando pela terra sem deixar ninho nem vestígio, afundou-se no mar repentinamente, com todas as suas desilusões, ou, quem sabe? Com todas as suas esperanças!”.

A mulher do conto é uma incógnita, um mistério, neste momento, é interessante observarmos o que disse Simone de Beauvoir sobre o mito da mulher misteriosa e como isso beneficia os homens:

De todos esses mitos nenhum se acha mais enraizado nos corações masculinos do que o do "mistério" feminino. Tem numerosas vantagens. E primeiramente permite explicar sem dificuldades o que parece inexplicável; o homem que não "compreende" uma mulher sente-se feliz em substituir uma resistência objetiva a uma insuficiência subjetiva; ao invés de admitir sua ignorância, reconhece a presença de um mistério fora de si: é um álibi que lisonjeia a um tempo a preguiça e a vaidade. Um coração apaixonado evita, assim, muitas decepções; se as condutas da bem-amada são caprichosas, suas reflexões, estúpidas, o mistério serve de desculpa. Enfim, graças ao mistério, perpetua-se essa relação negativa que se afigurava a Kierkegaard infinitamente preferível a uma posse positiva; em face de um enigma vivo, o homem permanece só: só com seus sonhos, esperanças, temores, amor e vaidade; esse jogo subjetivo que pode ir do vício ao êxtase místico é para muitos uma experiência mais atraente do que uma relação autêntica com um ser humano. Em que bases assenta, pois, uma ilusão tão proveitosa? (Beauvoir, 1970, p. 302)

Tratar a mulher como um mistério é também uma forma de a desumanizar, pois ela é tratada como um enigma impossível de ser decifrado, uma criatura enigmática que não cabe ser estudada, já que não seria possível decifrar este ser.

Podemos fazer uma comparação entre a situação da personagem de "Incógnita" com a cegueira da moça de "Ânsia Eterna", já que em ambos os casos há uma incapacidade dos personagens masculinos de compreenderem estas mulheres, tudo se passa a partir de idealizações e suposições pautadas em ideias com vieses patriarcais. Pela falta de compreensão elas se tornam enigmas.

Em seguida, Beauvoir aponta outras importantes considerações sobre a relação da mulher com o mistério, pois isto está diretamente relacionado com a comunicação e como as mulheres são ouvidas:

Mas o que se chama mistério não é a solidão subjetiva da consciência, nem o segredo da vida orgânica. É ao nível da comunicação que a palavra assume seu sentido verdadeiro: não se reduz ao puro silêncio, à noite, à ausência; implica uma presença balbuciante que malogra em se manifestar. Dizer que a mulher é mistério não é dizer que ela se cala e sim que sua linguagem não é compreendida; ela está presente, mas escondida sob véus; existe além dessas incertas aparições. Quem é ela? Um anjo, um demônio, uma inspirada, uma comediante? Ou se supõe que existem para essas perguntas respostas impossíveis de descobrir, ou antes, que nenhuma é adequada porque uma ambigüidade fundamental afeta o ser feminino; em seu coração, ela é para si mesma indefinível: uma esfinge. (Beauvoir, 1970, p. 303)

Transformar a mulher em um mistério é uma maneira de evitar tentar compreendê-la, de desvalorizar o que ela tem a dizer. No conto trata-se de uma mulher já morta, que não pode manifestar-se por si própria, mas podemos refletir sobre como essa imagem da mulher misteriosa atua de forma negativa na sociedade.

O protagonista fica fascinado pelo mistério que ela lhe traz. É como se, a partir do momento em que viu o cadáver da mulher, o homem sentisse uma quebra em seu mundo cotidiano, como se lhe fosse permitido ver além, uma realidade que difere da sua, que rompe com sua vida comum e lhe causa um grande estranhamento e angústia existencial. Não conseguindo se livrar da sua obsessão, chega às seguintes reflexões:

Por que se obstinava em pensar nela? Que estranho poder era esse, prendendo-o de tal forma a uma desconhecida? Vira-a pela primeira vez já morta, já putrefata e asquerosa. Acabou-se; a vida é bem pouca coisa para que a gente se ocupe tanto dela!... (Almeida, 2020, p. 109)

Tem-se, no conto, uma certa ideia de *Memento Mori*, ditado popular do latim que apresenta a ideia de nos lembrarmos de que vamos todos morrer. Em um dia comum, o protagonista se depara com a morte, o que faz com que ele repense algumas questões da sua vida e também da vida da falecida.

Milena Martins comenta sobre a forma como a escritora trata a morte no conto, nos deixando sem respostas, mas abrindo espaços para diversas reflexões, há ainda a ideia de relacionar esta morte com outras mortes presentes nos demais contos da coletânea:

Suicídio ou assassinato? Loucura ou abandono? Não há respostas nesse conto: o narrador caracteriza o efeito da morte sobre um estranho, mas não narra os fatos que levaram a essa morte. O corpo já deteriorado da mulher incógnita vincula-se de algum modo a várias outras mortes de que o livro se compõe, cujas causas são bem conhecidas, como veremos a seguir. (Martins, 2020, p. 181)

No desfecho da narrativa, entretanto, há uma espécie de redenção quando o homem retorna para casa e ali encontra sua esposa e filha:

Entrando em casa, a esposa correu a recebê-lo com a filhinha; ele beijou-as com ternura, demoradamente, sentindo como nunca a alegria inefável de proteger alguém. Depois contou-lhes tudo, a sua dolorosa impressão, diante da mesa inclinada do Necrotério, onde um cadáver de mulher mostrava o

rosto amarelo e os cabelos ásperos, sujos de areia e de algas secas. (Almeida, 2020, p. 109)

Após este rompimento de mundo, é como se o homem pudesse voltar para um lugar de segurança, perto de sua família. Porém, após ter passado pela experiência de vivenciar a morte de perto o seu modo de agir com a família parece tornar-se mais cuidadoso, pois sente uma alegria como nunca antes havia sentido.

Argumentamos, portanto, que no conto *Incógnita*, há a representação do grotesco através da visão do corpo desfigurado, inumano da suicida, que causa um estranhamento no mundo do protagonista masculino que a vê. Através deste rompimento, são provocadas muitas reflexões sobre a morte, a vida, o suicídio, seus motivos e justificativas e qual é a parcela de responsabilidade de cada indivíduo nisto.

Há ainda as questões sobre a solidão feminina e este debate sobre a necessidade da mulher de ser cuidada, de ser dependente de outros seres que a acolham. Colocam-se em debate os pensamentos que a sociedade teria sobre a família, sobre qual seria o papel e a importância desta instituição.

“Incógnita” oferece um olhar profundo sobre as reflexões provocadas pela morte e a solidão feminina, destacando como o grotesco se manifesta na narrativa. A figura do cadáver feminino, desprovida de identidade, representa mais do que apenas a mortalidade; simboliza também o mistério e o vazio que cercam a vida de muitas mulheres que são tratadas como incógnitas em uma sociedade que as define por suas relações ou falta delas. O impacto dessa visão no protagonista abre um espaço para a exploração das angústias existenciais e da responsabilidade humana em relação ao sofrimento alheio.

Além disso, a obra explora a projeção de valores e estereótipos de gênero sobre a personagem feminina, cuja solidão é interpretada pelo protagonista como resultado de uma falta de proteção masculina. Essa perspectiva reflete a visão tradicional de que a mulher é uma figura dependente, reforçando os papéis de gênero que limitam sua autonomia. O conto, contudo, não oferece respostas definitivas, deixando uma sensação de incompletude que desafia o leitor a questionar o papel do homem e da sociedade na construção de tais narrativas e realidades.

Por fim, “Incógnita” não se limita a uma reflexão sobre a morte física, mas toca também na morte simbólica que as mulheres podem experimentar ao serem reduzidas a “mistérios” ou estereótipos. A conclusão do conto, com o protagonista voltando à segurança de sua família, sugere uma espécie de redenção pessoal, mas não resolve

as questões maiores sobre as relações humanas, a solidão e o significado da existência, deixando no ar uma reflexão crítica sobre a vida e as escolhas que fazemos.

4.4 A CAOLHA

Neste conto, a protagonista, tal como se infere pelo título, é uma mulher caolha, mais especificamente uma mãe caolha. O conto centra-se nas relações desta mulher com seu filho e os conflitos que ocorrem devido à sua aparência considerada monstruosa e aterrorizante.

Apontamos para o modo como nos é apresentada como protagonista uma mulher de imagem desfigurada, com uma aparência considerada medonha, assustadora, o que conflita com a ideia de mãe do senso comum. O primeiro parágrafo nos dá uma ideia geral da aparência da personagem:

A caolha era uma mulher magra, alta, macilenta, peito fundo, busto arqueado, braços compridos, delgados, largos nos cotovelos, grossos nos pulsos; mãos grandes, ossudas, estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho; unhas grossas, chatas e cinzentas, cabelo crespo, de uma cor indecisa entre o branco sujo e o loiro grisalho, desses cabelos cujo contato parece dever ser áspero e espinhento; boca descaída, numa expressão de desprezo, pescoço longo, engelhado, como o pescoço dos urubus; dentes falhos e cariados. (Almeida, 2020, p. 83)

Sua descrição é algo que se afasta completamente do padrão estético feminino, cada detalhe a desfigura, como se isto a afastasse da ideia do que seria uma mulher, pois a figura feminina é constantemente romantizada por sua beleza, diferentemente do que o que ocorre em “A caolha”. Entretanto, apesar de todas estas características sombrias, o que há de mais grotesco nela é mencionado no seguinte parágrafo:

O seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos; não tanto pela sua altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um defeito horrível: haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante. Era essa pinta amarela sobre o fundo denegrado da olheira, era essa destilação incessante de pus que a tornava repulsiva aos olhos de toda a gente. (Almeida, 2020, p. 83)

Ao pensarmos sobre seu aspecto monstruoso, convém citarmos o que disse Kayser (1986, p. 15) sobre este tipo de figuração, pois de acordo com ele “é o nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante.”

Figueiredo propõe uma comparação entre esta personagem e a personagem do conto “Ânsia Eterna”, também analisado nesta dissertação. Segundo ela:

Colocando em termos de comparação, a protagonista de “A caolha” assemelha-se à menina cega do conto de abertura dessa obra, “Ânsia eterna”. Sob o mesmo ponto de vista, o fato de serem deficientes faz com que ambas se tornem apagadas em um mundo em que a perfeição era considerada o traço essencial para a inserção no plano da chamada “normalidade”. 113 Nota-se, nesses dois diferentes contos, que ambas são apagadas a ponto de não serem nomeadas ao longo do discurso. No caso da personagem a “caolha”, a quem o conto se detém minuciosamente em caracterizações, as qualidades auferidas à mulher são todas relacionadas ao caráter pejorativo de sua deficiência física. Por vezes, seu aspecto horripilante parece um meio de expurgar o sofrimento que lhe é imposto através da cegueira, como se o fato de possuir um defeito físico fosse o bastante para que em si mesma lhe incutisse uma postura de desleixo, como se ela mesma a punisse por ter sido mutilada. (Figueiredo, 2014, p. 112)

Há uma série de regras que as mulheres precisam seguir, sejam elas ditas ou não ditas, no contexto social houve e há ainda muitas cobranças sobre as atitudes femininas com relação a sua aparência, casamento, maternidade, entre outros, para que elas sejam consideradas “mulheres de verdade”. Porém Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, enuncia que esta questão é ainda mais densa, pois:

“A mulher se perde. Onde estão as mulheres? As mulheres de hoje não são mulheres”, viu-se qual o sentido desses slogans misteriosos. Aos olhos dos homens – e da legião de mulheres que veem por esses olhos – não basta ter um corpo de mulher, nem assumir como amante, como mãe, a função de fêmea para ser uma “mulher de verdade”; através da sexualidade e da maternidade o sujeito pode reivindicar sua autonomia; “a verdadeira mulher” é a que se aceita como Outro. (Beauvoir, 1970, p. 307)

Assim como nos demais contos analisados, as mulheres sempre possuem algum elemento que as deforma, como se as desumanizasse, há uma fuga do estético idealizado da mulher. Nesta narrativa específica há a ideia da mãe relacionada com o monstruoso, o que seria algo não convencional de acordo com a lógica ocidental cristã, são elementos que se estranham.

Para tratar de maneira mais pormenorizada sobre a questão dos estereótipos de mães, trazemos as seguintes informações de Chevalier e Gheerbrant em seu *Dicionário de símbolos*, sobre o simbolismo materno:

Encontra-se nesse símbolo da mãe a mesma ambivalência que nos da terra e do mar: a vida e a morte são correlatas. Nascer é sair do ventre; morrer é retornar à terra. A mãe é a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função alimentadora e guia: a genitora devorando o futuro genitor, a generosidade transformando-se em captadora e castradora. (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 580)

Há no conto um jogo entre estes dois papéis desempenhados pela figura da mãe, o carinho dado por ela acalenta, porém também oprime, principalmente quando seu filho sofre zombarias por conta do aspecto físico de sua mãe.

Ainda tratando da simbologia materna, Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 580) comentam sobre a idealização do amor da mãe para o cristianismo: “A mãe divina simboliza, ao contrário, a sublimação mais perfeita do instinto e a harmonia mais profunda do amor. A mãe de Deus, na tradição cristã, é a Virgem Maria, que concebe Jesus por obra do espírito santo.”

Diferentemente do estereótipo de mãe que causa ternura e aconchego, a mãe caolha desperta horror, vergonha e em muitos momentos é motivo de riso. Antonico, ao ser visto com a mãe quando criança vivenciava as seguintes experiências:

Quando em criança entrou para a escola pública da freguesia, começaram logo os colegas, que o viam ir e vir com a mãe, a chama-lo — o filho da caolha. Aquilo exasperava-o; respondia sempre:
— Eu tenho nome!
Os outros riam-se e chacoteavam-no; ele queixava-se aos mestres, os mestres ralhavam com os discípulos, chegavam mesmo a castiga-los — mas a alcunha pegou. Já não era só na escola que o chamavam assim. Na rua, muitas vezes, ele ouvia de uma ou de outra janela dizerem: Olha o filho da caolha! Lá vai o filho da caolha! Lá vem o filho da caolha! (Almeida, 2020, p. 84)

Há aqui, portanto, um certo grotesco cômico, a figura da mulher assustadora também se torna, de certa forma, risível, por causa de sua estranheza. Outro ponto importante mencionado por Kayser (1986, p. 33) que podemos relacionar com a narrativa é o de que há uma mistura de várias sensações, o que é monstruoso causa asco, mas também se ri das deformidades: “várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si.”

Entretanto, apesar de sua aparência considerada grotesca, a Caolha, personagem sem nome próprio, é um exemplo de mãe que se sacrifica por seu filho, como dito por Figueiredo:

Seguindo esse mesmo padrão onde se inscreve a importância do sacrifício materno na condução dos valores familiares, encontra-se um dos contos mais conhecidos e aclamados de Júlia Lopes de Almeida: “A caolha”. Dessa vez, a presença da figura da mãe configura-se como aquela, que através dos seus atos e exemplos, se dispõe a se anular, a fim de se entregar inteiramente à família, resumida na figura do filho. (Figueiredo, 2014, p. 112)

Ela busca cuidar de seu filho com zelo, muitas vezes sentindo-se culpada pela própria aparência, que é o que faz com que ele se afaste. Ao reconhecer o tratamento que recebia por ter tal mulher por sua mãe, o filho passa a tentar afastar-se cada vez mais dela à medida em que cresce, sua mãe percebe suas tentativas de afastamento, porém, conforme o texto de Almeida (2020, p. 57) “ela fingiu não perceber a verdade e resignou-se. Daquele filho vinha-lhe todo o bem e todo o mal” (Almeida, 2020, p. 83)

Sobre esta dualidade nos cabe também citar o que disse Simone de Beauvoir sobre a relação da maternidade: “a ligação íntima da mãe com o filho será para ela fonte de dignidade ou de indignidade, segundo o valor, que é muito variável, concedido à criança; essa própria ligação, disseram-no, será reconhecida, ou não, segundo os preconceitos sociais”.

O filho passa a ser alvo de zombarias constantes que se perpetuam desde a infância até a adolescência, sente dificuldades em participar do convívio social e precisa até mesmo deixar o trabalho de marceneiro que havia conseguido. Conta-se que:

Depois disso passou um tempo em casa, ocioso, magro, amarelo, deitado pelos cantos, dormindo às moscas, sempre zangado e sempre bocejante! Evitava sair de dia e nunca, mas nunca, acompanhava a mãe; esta poupava-o: tinha medo que o rapaz, num dos desmaios, lhe morresse nos braços, e por isso nem sequer o repreendia! Aos dezesseis anos, vendo-o mais forte, pediu e obteve-lhe a caolha um lugar numa oficina de alfaiata. A infeliz mulher contou ao mestre toda a história do filho e suplicou-lhe que não deixasse os aprendizes humilhá-lo; que os fizesse terem caridade! (Almeida, 2020, p. 85)

Podem ser provocadas diversas discussões a respeito do relacionamento entre mãe e filho e seus conflitos a partir da relação ficcional representada no conto. Tem-se o cuidado da mãe, a vergonha do filho, os sentimentos e emoções confusos

vivenciados por cada personagem. A mãe sente a ingratidão ao perceber que seu próprio filho tem vergonha dela, mas isto não faz com que ela deixe de amá-lo.

Ao tratar sobre os relacionamentos dos meninos adolescentes com as mulheres de sua família, com ênfase na figura da mãe, Simone de Beauvoir indica que:

Um adolescente perturba-se, enrubesce, se, passeando com seus colegas, encontra a mãe, as irmãs, mulheres de sua família; é que a presença delas impele-o para as regiões da imanência de onde desejaria sair; elas revelam as raízes de que gostaria de se libertar. A irritação do meninote quanto a mãe o acarinha e beija tem o mesmo sentido; ele renega a família, a mãe, o seio materno. Desejaria, como Atená, ter surgido no mundo adulto, armado dos pés à invulnerável cabeça. Ter sido concebido e parido é a maldição que pesa sobre seu destino, a impureza que se cola a seu ser. E é o sinal de sua morte. (Beauvoir, 1970, p 187)

Há, como descrito na citação de Chevalier e Gheerbrant, duas forças que guiam os acontecimentos dessa relação, aquela que protege o filho também é quem causa, de acordo com os sentimentos de Antonico, as suas desventuras. De formas diversas um causa mal ao outro, o que nos leva a pensar sobre a complexidade das relações familiares.

Esta ambiguidade de sentidos que se contradizem, segundo Beauvoir, permeia grande parte das descrições que definem, criticam ou avaliam os papéis femininos:

Como as representações coletivas e, entre outros, os tipos sociais definem-se geralmente por pares de termos opostos, a ambivalência parecerá uma propriedade intrínseca do Eterno Feminino. A mãe santa tem como correlativo a madrasta cruel; a moça angélica, a virgem perversa: por isso ora se dirá que a Mãe é igual à Vida, ora que é igual à Morte, que toda virgem é puro espírito ou carne votada ao diabo. (Beauvoir, 1970, p. 300)

Como uma mulher grotesca pode ser uma mãe? As deformidades da mulher destoam de certo modo da imagem estética associada à ideia de aconchego, de maternidade, de cuidado. Os elementos inumanos, as características físicas da personagem contrastam com os sentimentos de amor, de carinho, são os fatores que causam também um estranhamento.

As tensões entre mãe e filho crescem conforme a narrativa prossegue, até o momento em que Antonico apaixona-se pela vizinha e envia-lhe uma declaração de amor. A moça consente em tornar-se sua esposa, contanto que eles se mudem para

longe de sua mãe, pois não gostaria de receber a alcunha de nora da caolha. Tais declarações despertam um grande ódio no filho por sua mãe:

Depois o seu rancor voltou-se para a mãe. Ela era a causadora de toda a sua desgraça! Aquela mulher perturbara a sua infância, quebrava-lhe todas as carreiras e agora o seu mais brilhante sonho de futuro sumia-se diante dela! Lamentava-se por ter nascido de mulher tão feia, e resolveu procurar meio de separar-se dela; considerar-se-ia humilhado continuando sob o mesmo teto; havia de protegê-la e longe, vindo de vez em quando vê-la, à noite, furtivamente... (Almeida, 2020, p. 86)

A mãe passa também a nutrir sentimentos agressivos contra seu filho ingrato, e em meio a uma discussão tem-se o seguinte acontecimento:

A caolha levantou-se, e, fixando o filho com uma expressão terrível, respondeu com doloroso desdém:
— Embusteiro! O que você tem é vergonha de ser meu filho! Saia! Que eu também sinto vergonha de ser mãe de semelhante ingrato!
O rapaz saiu cabisbaixo, humilde, surpreso da atitude que assumira a mãe, até então sempre paciente e cordata. (Almeida, 2020, p. 87)

Sobre este fragmento, Figueiredo comenta sobre o fato da personagem expressar diante do filho que sabia da vergonha e nojo que causava na sociedade, incluindo seu próprio filho, que procurava desvencilhar-se dela:

De certo modo, ao demonstrar a sua irritação e descontentamento com o comportamento do rapaz, a mulher acaba por encarar uma realidade que nunca ousara pronunciar: o fato de saber que suscitava vergonha e nojo em seu filho. Socialmente, pode-se dizer que nessa atitude estão impressas outras questões, como a própria consciência de ter falhado na educação do menino, fingindo ignorar tal sentimento. (Figueiredo, 2014, p. 114)

O rompimento de mundo que caracterizaria o grotesco neste conto estaria em seu desfecho, quando ao filho lhe é revelado pela tia o que havia acontecido à sua mãe para que ela ficasse caolha:

— Não me calo tal! Essa pieguice é que te tem prejudicado! Olha, rapaz! quem cegou tua mãe... foste tu!
O afilhado tornou-se lívido; e ela concluiu:
— Ah, não tiveste culpa! eras muito pequeno quando, um dia, ao almoço, levantaste na mãozinha um garfo; ela estava distraída, e antes que eu pudesse evitar a catástrofe, tu enterraste-lho pelo olho esquerdo! Ainda tenho no ouvido o grito de dor que ela deu! (Almeida, 2020, p. 89)

Neste momento, Antonico desmaia, sua mãe, preocupada, busca consolá-lo, assim encerra-se a narrativa. Ocorre este estranhamento quando ele descobre que

fora ele o causador da ferida. Inferimos que Antonico, ao ser tomado por demasiadas sensações, uma mistura de surpresa, arrependimento, ódio, asco, pena, etc., acaba desmaiando por não suportar a revelação.

Frisamos a descrição gráfica do incidente, o garfo sendo enterrado no olho, o grito de desespero da mãe, que são narrados de forma clara e direta, bastante visceral, o que também provoca horror.

O grotesco está presente, portanto, em “A Caolha” nas descrições deformadas da protagonista, que justamente por ser ao mesmo tempo uma mãe e uma criatura monstruosa provoca diferentes sentimentos ao mesmo tempo, como é típico do grotesco. Há ainda um maior rompimento de mundo no final do conto, quando a verdade é revelada ao filho.

A revelação final do conto provoca uma reviravolta emocional para o personagem e para o leitor. O grotesco, que até então estava focado na aparência física da mãe, é intensificado pela revelação do acidente que causou sua deformidade. Antonico, que sentia vergonha e rancor de sua mãe, descobre que ele próprio foi o responsável pelo sofrimento dela, o que gera uma mistura de culpa e horror. A narrativa expõe de forma crua a vulnerabilidade dos laços familiares, onde o amor e a dor estão entrelaçados de maneira inescapável.

Esse momento de virada na trama aprofunda a análise da complexidade das relações entre mãe e filho. Até então, Antonico via sua mãe como uma fonte de vergonha, mas a revelação de sua própria responsabilidade muda completamente sua perspectiva. O conto sugere que muitas das tensões familiares, que podem parecer fruto de conflitos externos, estão enraizadas em traumas e histórias compartilhadas que moldam as interações entre os personagens. Essa dinâmica faz o leitor refletir sobre a ideia de responsabilidade e culpa nas relações familiares.

A dualidade entre o grotesco e o maternal se intensifica quando, mesmo depois de descobrir a verdade, a mãe continua a proteger e cuidar de Antonico, em uma demonstração do amor incondicional materno. Essa relação ambígua entre o amor e a dor é uma das características mais marcantes do grotesco no conto. A mãe é vista como uma figura que, ao mesmo tempo em que é fisicamente repulsiva e causa sofrimento, também é a fonte de consolo e proteção, desafiando as concepções tradicionais de maternidade.

Outro aspecto interessante é a maneira como o conto lida com a ideia de destino e inevitabilidade. Antonico tenta se afastar de sua mãe, mas está preso a ela

de maneira irremediável, não só emocionalmente, mas também fisicamente, devido ao acidente que ele mesmo causou. Isso coloca em discussão a noção de que os personagens não podem escapar de suas histórias compartilhadas, de suas culpas e traumas. A narrativa parece sugerir que a verdadeira monstruosidade não está na aparência física da mãe, mas nos sentimentos complexos e ambíguos que essas relações geram.

Por fim, o conto nos faz questionar até que ponto os estigmas sociais moldam as percepções das pessoas sobre os outros e sobre si mesmas. Antonico é consumido pela vergonha e pelo desejo de se afastar de sua mãe, mas no fundo essa repulsa não é apenas por sua aparência, mas pelo que ela representa. Ao confrontar o leitor com esses dilemas, o conto desafia as normas sociais e os conceitos preestabelecidos de beleza, maternidade e moralidade, propondo uma reflexão sobre as muitas formas de grotesco que existem nas relações humanas.

4.5 OS PORCOS

Em “Os porcos”, acompanhamos a experiência angustiante de Umbelina com a maternidade. Diferentemente das personagens femininas dos outros contos aqui selecionados, esta protagonista tem nome. Diz-se que ela era uma cabocla, que ao ter aparecido grávida, sofre ameaças de seu pai que promete dar a criança de comer aos porcos, segundo Almeida (2020, p. 41) “quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto para que o comessem”.

Ressaltamos o uso da voz passiva na descrição “apareceu grávida”, que pode ser uma maneira de desresponsabilizar o pai da criança, deixando a culpa nas mãos da mulher. O pai seria o filho do patrão, o que causa uma relação interessante a ser observada de abuso e controle de poder entre a mulher indígena e o homem branco, também há a relação de poder exercida pelo pai sobre a filha.

Viviane Arena Figueiredo, ao analisar este conto em sua tese de doutorado enfatiza que:

Ao longo desse conto, a autora coloca em voga diversas divagações não só em relação ao sentimento de maternidade, mas também, quanto a desestruturação familiar que aquela gravidez indesejada e inconcebível, segundo os moldes sociais da época, poderia causar na vida daquelas personagens. Tal pensamento vai ao encontro da ideia da “mulher Eva”,

causadora dos infortúnios humanos pela sua desobediência às leis do Pai.
(Figueiredo, 2014, p. 81)

Surgem então reflexões sobre os comportamentos esperados das mulheres da época. Umbelina havia cometido uma transgressão ao engravidar sem contrair matrimônio, e por isso haveria de ser punida por sua desobediência.

Wolfgang Kayser, ao analisar o grotesco, menciona, em determinado momento, como alguns animais comumente aparecem neste tipo de narrativa, ele descreve que:

Pudemos observar à saciedade repetições de elementos de conteúdos; assim parece justificada a tentativa de apresentar aqui, em continuação, alguns motivos importantes. A seu rol pertence tudo o que é “monstruoso”. Animais fabulosos, como W. Scott, mais tarde, os enumeraria em sua definição do conceito de grotesco, já se encontravam na arte ornamental. Se Benvenuto Cellini quis substituir a designação de “grotesco” por “monstruosidade”, isto mostra até que ponto era predominante, para ele, tal elemento de conteúdo. De acordo com a tradição, o monstruoso dominava também as Tentações de Santo Antônio, dos séculos XIV a XVI, que serviam de estímulo aos artistas posteriores. Outra fonte brotava do Apocalipse bíblico; os animais emergentes do abismo já traziam consigo o seu conteúdo, como as caretas à volta de Santo Antônio. Mas tornamos também a nos deparar sempre de novo com os animais da realidade. Mesmo o homem moderno ainda pode sentir, e até no tocante a animais que lhe são familiares, a estranheza do que é inteiramente outro e de um fundo sinistro. Há animais preferidos pelo grotesco, como serpentes, corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem. O grotesco gosta, ademais, de todas as sevandijas. (Kayser, 1986, p 157)

Neste fragmento não são mencionados os porcos, porém podemos considerá-los como animais desta ordem, grotescos, já que evocam no senso comum uma imagem de sujeira, de impureza, imundície. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu Dicionário de símbolos, trazem as seguintes definições sobre o que simbolizam os porcos:

Quase que universalmente, o porco simboliza a comilança, a voracidade: ele devora e engole tudo o que se apresenta. Em muitos mitos, é esse papel de sorvedouro que lhe é atribuído. O porco é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo. Pois, escreve São Clemente de Alexandria citando Heráclito, o porco tira o seu prazer da lama e do esterco (Estrômato. 2). (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 734)

Tal como descrito no texto literário, é justamente a voracidade dos porcos que causa medo, por serem tidos como uma espécie de sumidouro àquilo que se deseja omitir. Portanto, neste conto os porcos compõem parte da estrutura do grotesco. A

personagem passa a reparar no comportamento desses animais, buscando evitá-los, como se eles a causassem certa angústia:

Umbelina sentava-se horas inteiras na soleira da porta, alisando com um pente vermelho de celuloide o cabelo negro e escorregadio. Seguia assim preguiçosamente, com olhar agudo e vagaroso as linhas do horizonte, fugindo de fixar os porcos, aqueles porcos malditos, que lhe rodeavam a casa desde manhã até a noite. (Almeida, 2020, p. 41)

A seguir, narra-se um momento em que ela observa os porcos comerem e chama a atenção para seus olhares gulosos. Desconcertada com a ideia de seu pai, ela pensa em uma solução alternativa. Segundo Almeida (2020, p. 42) “Ah! os porcos eram um bom sumidouro para os vícios do caboclo! Umbelina execrava-os e ia pensando no modo de acabar com o filho de uma maneira menos degradante e menos cruel”.

Esta expressão nos passa a impressão de que o ato de dar bebês de comer aos porcos era um hábito comum para se livrar das gravidezes indesejadas. O tema aqui apresentado é desconcertante e perturbador, pois se trata de um grande tabu.

De fato, tal situação descrita no conto é verídica. Em seu ensaio “*Os homens do mato são em geral maus*”: *Expressões da violência em “Os porcos”, de Júlia Lopes de Almeida*, Anna Faedrich (2024, p. 157) inicia com um relato de Júlia Lopes como epígrafe: “O caso dos “Porcos” eu ouvi contar numa fazenda, quando ainda era solteira. Os homens do mato são, em geral maus. A narração era feita com indiferença, como se fosse um fato comum. Horrorizou-me.

Tomar conhecimento da veracidade de parte do enredo nos leva a reflexões mais profundas sobre o que se passava no campo e na cidade da época, como aponta a autora:

“Os porcos” é um dos contos mais impactantes de Júlia Lopes de Almeida, distinguindo-se pela ausência de eufemismos na narrativa da violência. A densidade da leitura nos transporta para a história de uma mulher miscigenada, grávida e desamparada, imersa em um ambiente cruel e bruto. A declaração de que o enredo não é mera ficção intensifica a perplexidade da experiência de leitura, levando-nos a refletir sobre as tensões entre o campo e a cidade, especialmente sobre a visão depreciativa que a sociedade urbana mantinha em relação às populações rurais, sujas imagens ainda ecoam nas clivagens políticas entre interior e litoral, entre Norte e Sul do país, e nas rixas ideológico-partidárias de hoje. (Faedrich, 2024, p.159)

A protagonista, como forma de livrar seu filho de destino pior, pensa em maneiras de se livrar da gravidez. O conto nos coloca diante do questionamento sobre o poder da mulher sobre seu próprio corpo, seja no início do conto, quando seu pai a surra ao descobrir a gravidez, seja ao ser ameaçada com o infanticídio de seu filho, que a leva a sentir-se obrigada a assassinar a criança ela mesma para evitar que ela fosse comida por porcos.

Outro aspecto importante é a relação entre a mulher indígena e o filho do patrão. Não há no conto a sua presença, porém nos é dada uma breve descrição de seu envolvimento com a cabocla:

O amante, filho do patrão, tinha-a posto de lado... diziam até que ia casar com outra! Entretanto achavam-na todos bonita, no seu tipo de índia, principalmente aos domingos, quando se enfeitava com as maravilhas vermelhas, que lhe davam colorido à pele bronzeada e a vestiam toda com um cheiro doce e modesto... (Almeida, 2020, p. 42)

Observamos como Umbelina é exaltada por sua beleza de índia, que é descrita de forma a criar uma certa áurea exótica, porém apesar de ser moça tão bonita, não seria adequado que ela se casasse com o filho do patrão, um homem branco.

A mulher indígena neste conto é tratada justamente dessa forma, é bonita para servir aos desejos do colonizador, mas não é uma mulher digna para o casamento, tampouco para ser mãe de seus filhos. Seu corpo é como um objeto a ser exibido e cobiçado por sua beleza e selvageria. Anna Faedrich aponta que:

Um aspecto marcante no conto é a violência em suas diferentes facetas: física, verbal, emocional, sexual, simbólica, institucional, social, racial, econômica e animal. Umbelina é uma cabocla, caracterizada como “bonita”, “tipo de índia”, pele bronzeada”, “cabelo negro e corredo”, seduzida e abandonada em sua gravidez pelo filho do patrão. Seu pai, quando soube da gestação “moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem” (Almeida [1903] 2013, p. 35). A reação do patriarca perpetua uma prática de violência física e psicológica contra as mulheres, que carregam a culpa pelo assédio e abuso sexuais, dos quais são vítimas, na verdade. Umbelina sofre diferentes tipos de violência e um duplo abandono, do amante e da própria família, que não é arrimo de carinho e amparo. (Faedrich, 2024, p.160)

Porém, apesar das diversas violências sofridas, Umbelina não adota para si um papel de passividade, com uma mistura de diversos sentimentos ela pensa em vingar-se, sente medo da gravidez, odeia o seu filho ao mesmo tempo em que deseja protegê-lo dos porcos, estes animais grotescos:

Ninguém podia fugir ao seu destino, diziam todos; estaria então escrito que a sua sorte fosse essa que o pai lhe prometia – de matar a fome aos porcos com a carne da sua carne, o sangue do seu sangue?! Essas coisas rolavam-lhe pelo espírito, indeterminadas e confusas. A raiva e o pavor do parto estrangulavam-na. Não queria bem ao filho, odiava nele o amor enganoso do homem que a seduzira. Matá-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca! (Almeida, 2020, p. 42)

Percebemos como a maternidade é tratada sob outro ponto de vista neste conto, pois não há aqui espaço para aquela maternidade romantizada, e sim uma mescla de sensações, inclusive o desejo da personagem de negar a maternidade, o que nos leva a refletir sobre se o desejo pela maternidade é ou não algo intrínseco às mulheres.

Anna Faedrich comenta sobre esta questão ao trazer para à debate como esta relação de mãe e filho foi tratada através de diferentes épocas, citando Elisabeth Badinter ela comenta que:

Para a feminista Elisabeth Badinter (1985), é compreensível e aceitável que uma mãe não ame o seu filho. Ao analisar o amor materno como uma construção social, em oposição à noção de instinto materno como uma realidade biológica inata e universal, a autora desmistifica a relação idealizada – prevalente hoje – entre mãe e filho. Ela observou, ao longo da história, a indiferença dos adultos em relação aos bebês e crianças, em classes sociais distintas. (Faedrich 2024, p. 161)

Ainda sobre a maternidade, também são importantes as descrições do corpo de Umbelina. A imagem da mulher grávida é apresentada como deformada, este processo de gestar que animaliza as mulheres, como se as tornasse selvagens:

O corpo mostrou-se disforme, mal resguardado por uma camisa de algodão e uma saia de chita. Pelos ombros estreitos agitavam-se as pontas do cabelo negro e lúcido; o ventre pesado, muito descaído, dificultava-lhe a marcha, que ela interrompia amiúde para respirar alto, ou para agachar-se, contorcendo-se toda. (Almeida, 2020, p. 43)

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, comenta sobre muitas questões biológicas femininas que subordinam as mulheres à lógica patriarcal. Dentre estas, uma das maiores razões é a reprodução. Enfatizamos seus apontamentos sobre a gravidez e o parto:

Vê-se que muitos desses traços provêm ainda da subordinação da mulher à espécie. Tal é a conclusão mais notável desse exame: é ela, entre todas as

fêmeas de mamíferos, a que se acha mais profundamente alienada e a que recusa mais violentamente esta alienação; em nenhuma, a escravização do organismo à função reprodutora é mais imperiosa nem mais dificilmente aceita: crises da puberdade e da menopausa, "maldição" mensal, gravidez prolongada e não raro difícil, parto doloroso e por vezes perigoso, doenças, acidentes são características da fêmea humana. (Beauvoir, 1970, p. 52)

Como podemos perceber no conto, a gravidez é motivo de grande sofrimento para a cabocla, todo o processo de gestar e parir está envolto em experiências angustiantes. Seu corpo pesado e disforme dificulta sua existência.

Entretanto, como elabora Beauvoir algumas páginas adiante, a questão biológica da mulher não é justificativa suficiente para defini-la como inferior, como o outro:

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vivida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana. (Beauvoir, 1970, p. 57)

Levanta-se, por conseguinte, esta reflexão sobre como a sociedade trata os corpos das mulheres, quais são os tabus estabelecidos sobre a gravidez, sobre a maternidade. Para resumir, apontamos o que diz Beauvoir:

Finalmente, uma sociedade não é uma espécie: nela, a espécie realiza-se como existência; transcende-se para o mundo e para o futuro; seus costumes não se deduzem da biologia; os indivíduos nunca são abandonados à sua natureza; obedecem a essa segunda natureza que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica. Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. (Beauvoir, 1970, p. 56)

Isto é, há que se pensar sobre o tipo de sociedade na qual os corpos femininos estão inseridos e o que se espera deles. A relação de Umbelina com a maternidade traz uma ideia distinta por estar envolta a sentimentos de raiva, medo, angústia, desejo de vingança e até mesmo amor, como nos é revelado em fragmentos mais à frente na narrativa. Ela planeja uma maneira de ter sua revanche, nos é revelado que:

A sua ideia era ir ter o filho na porta do amante, matá-lo ali, nos degraus de pedra, que o pai havia de pisar de manhã, quando descesse para o passeio costumeiro. Uma vingança doida e cruel aquela, que se fixara havia muito no seu coração selvagem. (Almeida, 2020, p. 43)

Determinada a fazer o que havia prometido, ela sai caminhando à noite, em direção à casa do patrão. Cabe ponderarmos sobre o que Jaime Ginzburg comenta acerca da vingança como pretexto para a violência:

Para justificar o ato de bater em outra pessoa ou matá-la, a criação de um contexto é considerada plausível em diversas circunstâncias. Há os que justificam a ação da violência falando em ciúme, e que agridem ou matam por se considerarem traídos. Justificativas econômicas são comuns, matar por dinheiro, em um roubo. Existe a assim chamada justiça pelas próprias mãos, o movimento de vingança, em que uma morte justificaria outra. (Ginzburg, 2017, p. 105)

Podemos pensar na justificativa de Umbelina para matar seu filho o fato de ter se sentido traída pelo amado, que após engravidá-la tomaria outra mulher como sua esposa. Há ainda a questão de que matar o filho seria também uma maneira de o salvar dos porcos. As justificativas e desejos acabam contradizendo-se, a vingança também é uma espécie de salvação macabra.

Logo, inicia-se o momento de Umbelina dar à luz, nos primeiros momentos, esta é a descrição de como ela se sente:

Toda a sua energia ia fugindo, espavorida com a dor física, que se aproximava em contrações violentas. A pouco e pouco os nervos distenderam-se, e o quase bem-estar da extenuação fê-la deixar-se ficar ali imóvel, com o corpo na terra e a cabeça erguida para o céu tranquilo. Uma onda de poesia invadiu-a toda: eram os primeiros enleios da maternidade, a pureza inolvidável da noite, a transparência lúcida dos astros, os sons quase imperceptíveis e misteriosos, que lhe pareciam vir de longe, de muito alto, como um eco fugitivo da música dos anjos, que diziam haver no céu sob o manto azul e flutuante da Virgem Mãe de Deus... (Almeida, 2020, p. 44)

. Porém esta sensação que parece trazer ao conto uma visão mais alegre e romântica da maternidade logo é desfeita, pois seguem-se as descrições das dores do parto, de uma maneira bastante visceral e violenta:

Súbito, sacudiu-a uma dor violenta, que a tomou de assalto, obrigando-a a cravar as unhas no chão. Aquela brutalidade fê-la praguejar e erguer-se depois raivosa e decidida. Tinha de atravessar todo o comprido pasto, a margem do lago e a orla do pomar, antes de cair na porta do amante. (Almeida, 2020, p. 44)

Tratando novamente sobre as questões das mudanças provocadas pela gestação, podemos analisar como o gestar desumaniza de certo modo aquele corpo que gesta, pois deforma-o, animaliza-o. Observamos aqui um aspecto brutal da maternidade, a dor que sente é tamanha que tal qual um animal ela sente necessidade de cravar as unhas no chão, de praguejar.

Alguns momentos depois, seu filho nasce, o que causa um grande conflito na protagonista, que tem à sua frente a opção da vingança e a do amor:

Um minuto depois a criança chorava sufocadamente. A cabocla então arrancou com os dentes o cordão da saia, soerguendo o corpo, atou com firmeza o umbigo do filho, e enrolou-o no xale, sem olhar quase para ele, com medo de o amar... Com medo de o amar...! No seu coração de selvagem desabrochava timidamente a flor da maternidade. Umbelina levantou-se a custo com o filho nos braços. O corpo esmagado de dores, que lhe parecia esgarçarem-lhe as carnes, não obedecia à sua vontade. Lá embaixo a mesma chapa de luz alvacenta acenava-lhe, chamando-a para a vingança ou para o amor. (Almeida, 2020, p. 45)

O modo como a experiência da maternidade é narrado em “Os porcos” causa um estranhamento de mundo, pois nos é mostrado um lado brutal, violento do que é tornar-se mãe. Diferentemente da narrativa do filho desejado e amado, há aqui uma certa negação da maternidade. Como aponta Figueiredo

É, com extrema relevância, que a autora propõe, em seu texto, questionar a mitificação presente na aceitação da maternidade. A construção de sentimentos contraditórios presentes em Umbelina leva o leitor a encará-la como o principal veículo da tragédia que se pré anuncia. Isso ocorre porque, apesar de tentar proteger o seu ventre e, conseqüentemente, seu filho, do ataque dos porcos, a personagem chega, por vezes, a desejar a morte de seu rebento, não só como uma maneira de se vingar do abandono do amante, mas também, buscando uma morte menos cruel para o filho. (Figueiredo, 2014, p. 83)

Há forte presença do grotesco através dos diferentes conjuntos de sensações experimentados pela protagonista, muitas vezes contraditórios, ao mesmo tempo em que sente raiva de seu filho e deseja matá-lo, ela também o beija e tem medo de acabar o amando. Figueiredo afirma que:

Fica evidente, entretanto, os sentimentos contraditórios presentes em Umbelina; uma mistura de medo, raiva, despeito, nojo, despertados não só pela visão de uma possível morte de seu bebê, mas também, pela desilusão por ter sido abandonada pelo responsável de sua gravidez. (Figueiredo, 2014, p. 82)

Exausta, ela acaba perdendo as forças e caindo no chão, neste momento percebe que se aproxima uma porca com um olhar fixo e guloso, assim o texto se encaminha para seu desfecho macabro:

Umbelina sentiu-a grunhir, viu confusamente os movimentos repetidos do seu focinho trombudo, gelatinoso, que se arregaçava, mostrando a dentuça amarelada, forte. Um sopro frio correu por todo o corpo da cabocla, e ela estremeceu ouvindo um gemido doloroso, dolorosíssimo, que se cravou no seu coração aflito. Era do filho! Quis erguer-se, apanhá-lo nos braços, defende-lo, salvá-lo..., mas continuava a esvair-se, os olhos mal se abriam, os membros lassos não tinham vigor, e o espírito mesmo perdia a noção de tudo. Entretanto, antes de morrer, ainda viu, vaga, indistintamente, o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne pendurado nos dentes, destacando-se isolada e medonha naquela imensa vastidão cor-de-rosa. (Almeida, 2020, p. 46)

Neste momento é como se ocorresse o rompimento de mundo final descrito no grotesco, o momento em que o sinistro se apresenta em nosso mundo e tira o chão debaixo de nossos pés.

Notamos como neste conto o grotesco se manifesta através dos porcos, animais com tendências obscuras; através da representação da gravidez, da gestação e do parir, pois o corpo deformado de Umbelina é um corpo grotesco. A mistura de elementos, de emoções e desejos também é característica do grotesco, como pudemos observar na seção que tratou deste tema.

O uso do grotesco gera esta sensação de estranhamento de mundo, que nos chama mais atenção para certos temas. Em “Os Porcos” somos chamados a refletir sobre a relação da mulher com a maternidade, sobre a relação entre mãe e filho, mãe e pai, também na questão dos abusos que as indígenas poderiam sofrer dos brancos, trazendo ainda para o questionamento as questões de raça.

A protagonista é uma mulher que está sujeita a diversos tipos de violências, o que pode funcionar como uma espécie de denúncia, a partir de sua narrativa passamos a observar o ambiente desconfortável que a cerca, que a violenta.

Neste contexto, é interessante observar as colocações da filósofa feminista Simone de Beauvoir sobre a gravidez e a questão biológica dos corpos das mulheres, que é usada como pretexto para sua subordinação, porém há toda uma questão social e histórica que deve ser observada sobre como esses temas são abordados.

A maternidade surge aqui como algo mais real, sem as romantizações do que seria ser mãe, percebemos como a personagem passa por um período conturbado, tomada por diversas sensações, a angústia de estar grávida, o medo das dores do

parto, a aflição de não saber qual será o destino de seu filho, o medo de que ele seja dado aos porcos, mas também a tentativa dela mesma de vingar-se cometendo um infanticídio.

4.6 AS ROSAS

Em “As Rosas”, o acontecimento principal que se revela no desfecho do conto é o assassinato de uma filha por seu próprio pai. Semelhante à situação de “Incógnita”, não há nenhuma fala ou manifestação da personagem feminina, tudo o que sabemos sobre ela é o que seu pai nos revela.

Quem narra o conto é a patroa deste homem, para quem ele prestava seus serviços como jardineiro, há uma diferença no modo como nos é permitido experienciar esta narrativa por ser, diferentemente das outras histórias analisadas, em primeira pessoa.

O primeiro parágrafo aborda a relação da narradora com o jardineiro, que é descrito com uma aparência grotesca, selvagem e até mesmo animalesca, cujos atos seriam um tanto incivilizados, o que traria certo perigo à patroa:

O meu jardineiro era um homem de feio aspecto, todo coberto de pelos eriçados, vermelhão de pele e de olhar desconfiado e sombrio.
Toda a gente me dizia:
— Olha que aquele sujeito compromete a tua casa! Põe-no fora!
Mas como ele era calado, metido consigo, e porque, principalmente, tratava muito bem das minhas flores, eu levantava os ombros:
— Não era tanto assim! O pobre homem! Aqueles modos de animal bravo, não os tinha decerto por culpa sua! (Almeida, 2020, p. 189)

Nos cabe apontar como é diferente o tratamento deste personagem deformado se o compararmos com o tratamento que recebe a personagem do conto “A caolha”, que também é uma pessoa com aspecto grotesco, que infunde medo, porém não há quem a defenda.

Frisamos aqui o fato de que apesar de estar em uma posição inferior hierarquicamente, pois ele é o jardineiro, o empregado, isso não o coíbe de exercer dominação em sua superior, sua patroa, através do medo e possíveis violências.

O jardineiro, por realizar tão bem seu trabalho, ainda que evoque sentimentos de angústia e medo, faz com que suas atitudes e aspectos sejam relevados, frisa-se o fato de que não é sua culpa ser assim.

Ana Paula Araújo dos Santos, ao tratar sobre a figura deste homem, que é o antagonista desta narrativa aponta que:

No conto “As rosas” também teremos uma figura paterna como vilão da narrativa. Seus atos irão corromper a sua condição de páter-famílias e demonstrar que, muitas vezes, a extensão de sua autoridade pode ter consequências desastrosas para os seus familiares. (Santos, 2017, p. 74)

Júlia Lopes, nos outros contos analisados tratou de ideias sobre a maternidade, em “As rosas” nos são apresentadas algumas questões sobre a paternidade e a autoridade do patriarca. Ginzburg, em *Literatura, violência e melancolia* trata da questão de os pais serem tidos em nossa sociedade como uma fonte de proteção, de amor e cuidados incondicionais:

Tradições históricas fazem supor, através de ideologias em circulação, que patriarcas são competentes para governar no campo privado e no campo público, como pais e como presidentes. Tradições míticas posicionam figuras paternas como bases seguras para a proteção, para garantir a ordem e constituir as referências para o entendimento da realidade. No entanto, não é sempre que pais de fato protegem os filhos que geram. (Ginzburg, 2017, p. 97)

Tem-se a ideia do pai como um protetor, uma figura imponente que está apta a tomar decisões que tragam os melhores resultados, porém isto nem sempre é verdade, inclusive pode ser totalmente o oposto.

Para argumentar contra o mito da figura paterna protetora, Ginzburg utiliza-se de doze exemplos reais contemporâneos de situações nas quais pais cometeram crimes hediondos contra seus próprios filhos. Para contextualizar, citamos abaixo:

Guaraciama, Minas Gerais. Maio de 2003. Homem esfaqueia e mata o filho de 6 anos e fere a filha de 4 anos. De acordo com o jornal, o crime teria sido motivado por ciúme da ex-mulher.

Gramado Xavier, Rio Grande do Sul. Fevereiro de 2008. Homem de 25 anos esfaqueia na nuca o filho mais novo, de 1 ano e 10 meses. Pega a cabeça do outro, Erik, de 4 anos, e bate contra pedras no chão. O menino morre na hora. São Paulo, São Paulo. Abril de 2009. Professor universitário mata o filho de 5 anos com um tiro na nuca e comete suicídio.

Sorocaba, São Paulo. Outubro de 2009. Advogado e jornalista de 47 anos bem-sucedido profissionalmente, Paulo Fernando Coelho Fleury, segundo a polícia, mata o filho de 20 anos com um tiro no peito e depois dispara contra si mesmo.

São Paulo, São Paulo. Novembro de 2009. Homem de 30 anos atira o filho de 2 anos do 18º andar de um prédio e depois se joga.

Artur Nogueira, São Paulo. Dezembro de 2009. Pai discute alcoolizado com o filho e o assassina a facadas. (Ginzburg, 2017, p. 98)

Os crimes mencionados pelo autor aconteceram em diferentes regiões do Brasil, cometidos por pais de diversas idades com distintos modos de serem efetivados, porém em todos nos chama atenção a grande violência.

Nesta seleção também é curioso perceber como a maioria das vítimas foram os meninos, sendo a única vítima do sexo feminino uma menina de 4 anos, que não sofreu homicídio, mas foi ferida. Após apresentar estes casos, Ginzburg conclui que:

As doze cenas aqui mencionadas fazem parte de uma lista muito mais numerosa, disponibilizada por informações jornalísticas de colunas policiais. Não são necessariamente uma amostra exemplar, nem mesmo suficiente. A escolha de casos no Brasil e apenas nos últimos dez anos ajuda a dar visibilidade ao problema, mas sem dúvida teria sido possível antecipar no tempo e estender no espaço. As cenas constituem um ponto de partida para formular uma questão. Elas configuram uma parte de um todo, a rigor, uma parte ínfima de um todo impensável. A presença em nossa vida social de pais que matam os próprios filhos exige atenção. Seriam esses pais perturbados mentalmente, anormais, exceções? E todos os outros, normais, capazes de cumprir o feito esperado? Não se trata apenas de explicar motivações caso a caso. Há pais que matam filhos adultos, crianças e bebês. (Ginzburg, 2017, p 98)

Apesar de chocantes, são crimes comuns, o que demonstra que a ideia da figura paterna como protetora muitas vezes é tão somente um mito que não se concretiza.

A descoberta do crime no conto acontece quando a patroa, ansiosa por colher suas rosas, que estavam tão bem cuidadas por seu jardineiro, simplesmente desaparecem. Ao deparar-se com a falta das rosas, que ela mesma havia pedido para colher, chama o seu funcionário para pedir que ele se justifique:

Gritei pelo jardineiro, e ele veio, como por encanto, num momento, mas com tal jeito e tão demudadas feições, que tive medo. Os olhos, de vermelhos, eram só sangue; a barba áspera, longa e ruiva estava revolvada como por um vento de loucura, e nos grossos braços tismados tinha sinais fundos de unhadas... (Almeida, 2020, p. 190)

Novamente sua aparência está permeada de características grotescas e disformes, há a menção de que seus cabelos e barba foram revoltos pela loucura, todas as suas expressões trazem uma ideia de insanidade, como se o personagem estivesse alheio à realidade.

Ao fazer uma leitura mais despreocupada, pode-se tomar como justificativa para o crime o fato de o homem ser louco, apresentar algum desvio, pois como nos apresenta Ginzburg:

Uma hipótese a examinar, muito constante no debate sobre o assunto, é considerar o comportamento agressivo como uma doença ou um desvio de comportamento. Nessa perspectiva, existiria uma diferença entre anormalidade e normalidade, pressuposta como certa e segura; a violência seria daí um caso de anormalidade, cabendo à sociedade identificar o sujeito agressivo e excluí-lo da convivência pelo seu componente ameaçador, mantendo a normalidade em ordem. (Ginzburg, 2017, p. 111)

Entretanto, é preciso ter cuidado com o tema da loucura, pois muitas vezes crimes são vistos como atos de insanidade, porém muito mais que um ato de loucura, o crime de feminicídio envolve uma complexa questão social.

O texto literário possibilita uma ampla gama de interpretações, desde que todas elas estejam pautadas nos pontos de ancoragem da narrativa, sendo possível pensar-se sobre a loucura, porém acreditamos que aqui não seja este o caso.

Ao abordar um feminicídio, surgem diversas questões referentes ao comportamento das mulheres e também dos homens perante a sociedade, como se espera que cada um aja e o direito que os homens parecem possuir sobre os corpos das mulheres, sejam elas suas esposas, namoradas, amantes, filhas, irmãs, etc. Quem tem a posse do corpo da mulher? Quem decide se uma mulher deve viver ou não?

Simone de Beauvoir, ao tratar da questão do ciúme, comenta também sobre esta relação de posse dos homens em relação às mulheres, que implica em um cuidado especial com as condutas femininas, que devem ser constantemente vigiadas:

Eis por que igualmente o ciúme pode ser insaciável, já se disse que a posse nunca pode ser positivamente realizada; mesmo em se proibindo a quem quer que seja servir-se dela, não se possui a nascente em que a gente se dessedenta. O ciumento bem o sabe. Por essência, a mulher é inconstante, como fluida é a água; e nenhuma força humana pode contradizer uma verdade natural. Através de todas as literaturas, nas *Mil e Uma Noites*, como no *Decamerone*, vemos os ardis da mulher triunfarem sobre a prudência do homem. E, no entanto, não é somente pela vontade individualista que este é carcereiro; é a sociedade que o torna responsável pela conduta da mulher, na qualidade de pai, irmão ou esposo. A castidade é imposta à mulher por motivos de ordem econômica e religiosa, devendo cada cidadão ser autenticado como filho de seu pai. Mas é muito importante também obrigar a mulher a representar exatamente o papel que lhe atribui a sociedade. (Beauvoir, 1970, p. 234)

Em “*As Rosas*”, é como se o pai se sentisse no direito de assassinar sua própria filha para manter sua honra e dignidade. A mulher pertence sempre a um homem, seja

ao seu pai, irmão, ou ao seu marido que, como mencionado por Beauvoir, possui o papel de vigiar e cuidar de seus atos.

Ao ser inquirido pela patroa, ele diz que irá levá-la para o local onde estão as rosas, angustiada, ela acompanha o seu jardineiro de estranhas feições, que segue em direção ao seu quarto. Tem-se a seguinte descrição:

O quarto do jardineiro era ao fundo, entre a horta e o jardim, ao pé de dois limoeiros da Pérsia, de gostoso cheiro. Ensombrando a porta, havia uma latada de maracujás, e, à esquina, encostados à parede, estavam os utensílios de jardinagem. – Que quererá ele? – perguntava a mim mesma. De repente, estaquei: – Não entro – respondi, a um gesto que me fazia. – Então, olhe daí! – replicou o homem bruscamente, escancarando a porta. Encostei-me ao umbral para não cair. No meio do quarto, sob uma avalanche de rosas perfumadíssimas, entrevi o corpo de uma mulher

A imagem da mulher morta envolta em rosas parece se assemelhar a uma das primeiras ideias de grotesco descritas por Kayser, ao tratar de um tipo de arte ornamental renascentista:

Na palavra grotesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. (Kayser, 1986, p. 20)

Há uma mistura do humano com a natureza, a mulher morta coberta de rosas, como se as flores fizessem parte de si. É curioso pensar na simbologia da morte com as rosas, o odor e a beleza das flores se unem ao odor e ao horror da morte, como o próprio texto enfatiza que as rosas estavam perfumadíssimas.

Sem que a patroa houvesse perguntado, o jardineiro começa a contar-lhe quem era aquela mulher e qual havia sido o motivo que fez com que ele a matasse, em meio a ruídos descritos como uivos animais:

Era minha filha – disse o jardineiro, entre soluços que mais se aproximavam a uivos que a dor humana; — um dia abandonou-me, correu por esse mundo. Esta noite, veio bater ao portão, muito chorosa... que o amante lhe batera... Ouviu bem, senhora? Quis fazê-la jurar que desprezaria agora esse bandido, para viver só no meu carinho... só no meu carinho!... Eu havia de tratá-la com todo o mimo, como se fora uma criancinha... Fiz-lhe mil promessas, de joelhos, com lágrimas... Sabe o que me respondeu, a tudo?! Que amava ainda o outro! (Almeida, 2020, p. 191)

Refletimos sobre a ideia citada por Simone de Beauvoir, sobre a vigilância da conduta feminina. A mulher pertencia ao seu pai, porém fugiu com um amante, que tinha também a sua posse.

Utilizando-se da moralidade, ele confessa o crime com expressões de crueldade e da falta de arrependimento, pois segundo ele, esta era a melhor decisão que poderia ter tomado, pois ele era um pai honrado que queria proteger sua filha do amante que a batia:

Cego de raiva, matei-a; ah! Matei-a e não me arrependo... Antes morta por um pai honrado do que batida por um cão qualquer... Depois de morta... achei-a linda, linda! mas, coitadinha! vinha miserável, quase nua... tive pena, e para fazê-la aparecer bem a Nossa Senhora, vesti-a de rosas!... (Almeida, 2020, p. 191)

Apesar de já morta, há uma preocupação sinistra com a sua aparência que faz com que seu pai procure enfeitá-la cobrindo-a de rosas. Também é macabra a ideia de que ele a achou linda depois de a matar, isso talvez possa ser associado à ideia de que uma mulher morta não pode mais fazer nada, não pode indignar-se, expressar-se, decidir o que é melhor para si, está totalmente sob o controle alheio, como espera-se que sejam as mulheres.

A mulher apanha de seu companheiro e ao buscar refúgio em seu próprio pai é morta, pois não quis obedecer aos seus pedidos. É como se não houvesse saída para ela, está sempre à mercê dos desejos de um homem. Sobre as violências presentes no conto, Santos comenta que:

"As rosas" aborda duas situações de abuso contra a mulher no decorrer de seu enredo. A primeira é construída por meio do suspense existente na relação entre a senhora da casa e seu malquisto jardineiro; a segunda é o assassinato cometido pelo empregado. Ambas as situações posicionam a figura da mulher como sujeitas à violência física e psicológica de personagens masculinos dominadores. Este domínio é exercido por meio da violência: sejam empregados, pais ou maridos, eles fazem valer suas vontades por meio da força. Afinal, a filha do jardineiro não só foi alvo do crime pelo pai, mas, antes, fora vítima da violência conjugal cometida pelo amante. (Santos, 2017, p. 76)

Através de suas descrições grotescas, "As Rosas" levanta questões profundas sobre a violência, o controle patriarcal e a opressão feminina. O ato brutal do pai em assassinar a filha simboliza o controle absoluto que a figura paterna pode exercer sobre o corpo e a vida da mulher, seja como um protetor que decide sobre o destino

dela, ou como um carrasco que pune sua desobediência. Ao matar a filha, o jardineiro reafirma a ideia de que a mulher, em qualquer relação patriarcal, pertence sempre a um homem, seja ele o pai ou o amante.

Além disso, o conto reflete a fragilidade do mito do pai protetor. Enquanto a sociedade frequentemente associa o papel paterno ao cuidado e à proteção, o crime cometido no conto, bem como os exemplos mencionados por Ginzburg, desmantela essa expectativa. O pai, que deveria oferecer refúgio, se torna uma fonte de ameaça e destruição, ilustrando que a violência paterna, muitas vezes, vem disfarçada de uma noção distorcida de honra e controle.

O uso da figura grotesca do jardineiro, que evoca a loucura e o desespero, também abre espaço para a reflexão sobre o tratamento social da violência. A suposição de que atos como esse decorrem apenas de um desvio mental, como sugerido por Ginzburg, simplifica uma questão mais profunda e socialmente enraizada: o poder patriarcal e o direito que muitos homens acreditam ter sobre a vida das mulheres. No conto, o ato de vestir o corpo da filha morta com rosas reforça essa desconcertante noção de posse, mesmo após sua morte.

Outro ponto importante é a ausência da voz da filha ao longo da narrativa. Sua perspectiva é completamente silenciada, e tudo que o leitor sabe sobre ela vem da narrativa do pai e da patroa. Isso reforça o controle patriarcal não só sobre seu corpo, mas também sobre sua história. O silêncio da filha reflete a maneira como as mulheres são muitas vezes desumanizadas e reduzidas a meros objetos de controle e julgamento masculino.

Assim, "As Rosas" não só narra um feminicídio, mas também expõe a fragilidade das estruturas sociais que sustentam o poder masculino sobre a vida das mulheres. O conto nos desafia a refletir sobre como a violência patriarcal é naturalizada, ao ponto de ser justificada por aqueles que a praticam, e nos força a encarar a realidade perturbadora de que os piores algozes muitas vezes surgem de dentro do próprio lar.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa sobre a obra de Júlia Lopes de Almeida, especialmente sua coletânea *Ânsia Eterna*, busca resgatar uma escritora de relevância histórica e literária que, como tantas outras, foi relegada ao esquecimento em decorrência de um processo sistemático de apagamento das vozes femininas na literatura. Este trabalho evidencia a importância de revisitar essas produções literárias, não apenas para reconhecer suas contribuições artísticas, mas também para ampliar o cânone literário brasileiro, incluindo as perspectivas femininas que foram, por muito tempo, excluídas.

O estudo dos contos de *Ânsia Eterna* revela uma riqueza narrativa que vai além da simples construção estética, englobando questões sociais, políticas e culturais de sua época, as quais ainda dialogam com os desafios contemporâneos. A análise dos contos selecionados mostra que Júlia Lopes de Almeida utiliza-se do grotesco, da violência e de outros recursos estéticos para subverter os arquétipos femininos tradicionais, criando uma literatura que, embora pertencente ao seu tempo, carrega um forte potencial de crítica social.

O grotesco, conforme explorado através da obra de Wolfgang Kayser, é uma ferramenta central nos contos analisados, especialmente em personagens que, de maneiras diversas, fogem aos padrões esperados de beleza, comportamento ou moralidade. Essa quebra dos arquétipos femininos estabelecidos é não apenas uma forma de explorar a profundidade psicológica dessas personagens, mas também um método de questionar os papéis atribuídos às mulheres na sociedade do final do século XIX e início do século XX.

Os contos de *Ânsia Eterna*, como "Incógnita", "A Caolha" e "Os Porcos", por exemplo, trazem à tona temas considerados tabus, como o suicídio, o infanticídio, a rejeição materna, e a decadência física. Ao apresentar essas narrativas de forma crua e muitas vezes grotesca, Júlia Lopes de Almeida escapa à expectativa de que a mulher escritora deveria tratar de temas considerados "menores" ou que suas histórias fossem leves e compatíveis com a sensibilidade atribuída ao feminino. Pelo contrário, ela expõe a violência intrínseca às experiências femininas, seja no corpo, nas relações interpessoais ou nas dinâmicas de poder social.

Esses contos, ao escancarar a brutalidade, não são apenas chocantes, mas provocam o leitor a refletir sobre o papel da mulher em uma sociedade que, historicamente, tem silenciado essas narrativas.

Como destacado por Kayser, o grotesco tem o poder de desestruturar as ordens estabelecidas, e é justamente isso que a obra de Júlia faz: ao subverter as expectativas de sua época, ela desestabiliza o status quo e propõe novas formas de se pensar o papel da mulher, tanto na literatura quanto na sociedade.

Além disso, é fundamental considerar o diálogo entre a obra de Júlia Lopes de Almeida e os estudos teóricos feministas, como os de Simone de Beauvoir e Joan Scott, que proporcionam uma leitura mais aprofundada das relações de gênero presentes em sua narrativa.

O conceito de "Outro", desenvolvido por Beauvoir em *O Segundo Sexo*, é particularmente útil para entender como as personagens femininas de *Ânsia Eterna* são frequentemente definidas em relação aos homens e ao patriarcado. Essas mulheres, embora protagonistas em suas histórias, muitas vezes se veem subjugadas por uma sociedade que lhes nega o direito de existir por si mesmas, fora dos papéis de esposa, mãe ou objeto de desejo. Esse processo de "outrificação" da mulher é o que as torna inessenciais perante o olhar masculino, e é justamente esse mecanismo de desvalorização que Júlia expõe em suas narrativas.

Ademais, ao contrastar os contos de *Ânsia Eterna* com textos teóricos como *Um Teto Todo Seu* de Virginia Woolf e *A Crítica Feminista em Território Selvagem* de Elaine Showalter, percebemos como a obra de Júlia Lopes de Almeida se insere em um debate maior sobre o papel das mulheres na literatura. Woolf, ao afirmar que "uma mulher precisa de um teto todo seu e dinheiro suficiente para poder escrever", nos lembra das barreiras socioeconômicas que, por muito tempo, impediram as mulheres de se dedicarem plenamente à escrita.

Embora Júlia tenha conseguido superar algumas dessas barreiras, graças a seu acesso privilegiado à educação e ao apoio de sua família, sua trajetória ainda evidencia os desafios que enfrentou como mulher escritora em um ambiente culturalmente hostil.

Outro ponto relevante que emerge desta pesquisa é a discussão sobre o feminismo decolonial, levantada por teóricas como Carla Cristina Garcia. A reflexão sobre a condição da mulher latino-americana, que além de ser oprimida pelo patriarcado enfrenta as consequências do colonialismo e da desigualdade racial, traz novas camadas de entendimento sobre a obra de Júlia Lopes de Almeida. Embora muitas vezes situada em um contexto privilegiado, a autora aborda em sua obra temas que atravessam diferentes classes e grupos sociais, como a exploração do corpo

feminino, a maternidade forçada, e a hipocrisia moral da sociedade. As personagens de Júlia, ao desafiarem as normas sociais de sua época, refletem as tensões entre os valores tradicionais e as emergentes demandas por igualdade e emancipação.

Ao longo deste trabalho, também foi possível perceber como a recepção da obra de Júlia Lopes de Almeida ao longo do tempo sofreu com o preconceito de gênero. Sua exclusão da Academia Brasileira de Letras é um dos exemplos mais notórios de como o espaço literário era (e ainda é, em muitos aspectos) reservado aos homens. O veto à sua participação, apesar de seu notório talento e contribuição ao campo literário, simboliza um mecanismo institucional que perpetuou a exclusão das mulheres das esferas de poder.

A análise da recepção das obras de Júlia Lopes de Almeida, em particular *Ânsia Eterna*, revela a complexidade da sua posição no cenário literário brasileiro da época. Embora tenha enfrentado barreiras impostas pela sociedade patriarcal, a autora obteve reconhecimento significativo tanto da crítica quanto de leitores, destacando-se por sua habilidade em abordar questões como o amor, a morte e a maternidade, temas que permeiam sua obra.

Ao longo de sua carreira, foi bem recebida por escritores renomados, como Coelho Neto e Olavo Bilac, e suas obras circulavam com frequência nos jornais e revistas, refletindo uma aceitação crescente por parte do público. No entanto, a resistência às ideias femininas, que ela defendia, e as limitações do acesso à educação literária para as mulheres daquela época, tornam ainda mais impressionante a recepção positiva que suas obras conquistaram.

No entanto, a análise contemporânea, a partir de trabalhos de pesquisadores como Viviane Arena Figueiredo e Ana Paula Araujo dos Santos, revela uma perspectiva mais profunda e crítica. A obra *Ânsia Eterna* não apenas reflete os dilemas humanos universais, mas também se alinha a formas literárias como o grotesco e o gótico, que revelam as tensões e transgressões do ser humano em sua realidade mais sombria.

O uso do grotesco nas narrativas de Júlia Lopes de Almeida, especialmente a mistura entre amor, morte e maternidade, constrói uma representação trágica e complexa das personagens, abordando questões de forma visceral, como um espelho distorcido da realidade. É essa intensidade emocional e a forma como a autora transita entre o horror e a atração que capturam o interesse de críticos modernos e fazem com

que sua obra, embora silenciada por tanto tempo, seja redescoberta e valorizada na atualidade.

A crítica recente sobre *Ânsia Eterna* e sobre a própria autora reflete o movimento de resgatar e reivindicar o espaço das escritoras femininas na literatura brasileira. A exclusão histórica das autoras do cânone literário, como observado por Anna Faedrich, e o redescobrimento de suas obras na atualidade, por meio de edições e estudos acadêmicos, é uma tentativa de corrigir um erro do passado e, ao mesmo tempo, de repensar o papel da literatura feminina no contexto cultural brasileiro.

A autora se insere, assim, em um debate mais amplo sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres em sua trajetória literária, mas também sobre o impacto duradouro de sua obra, que, mesmo enfrentando silenciamentos, permanece um ponto de reflexão sobre a condição feminina e os dilemas humanos universais.

Em suma, o estudo de Júlia Lopes de Almeida e de sua obra *Ânsia Eterna* nos permite revisitar a história da literatura brasileira sob uma nova ótica, mais inclusiva e plural. Ao resgatar as vozes femininas que foram silenciadas, estamos não apenas corrigindo as lacunas históricas, mas também expandindo o horizonte de possibilidades para novas leituras e interpretações.

A obra de Júlia Lopes de Almeida, com sua combinação única de grotesco, violência e crítica social, permanece relevante para os debates contemporâneos sobre gênero, poder e literatura. Ao trazê-la de volta ao centro da discussão, estamos dando um passo importante para construir um espaço literário mais justo, onde as mulheres possam ser reconhecidas em sua totalidade e complexidade.

Deste modo, a pesquisa realizada contribui para o reconhecimento da literatura escrita por mulheres, promovendo a visibilidade de figuras como Júlia Lopes de Almeida, cujas obras são fundamentais para compreendermos o passado literário e cultural do Brasil. Espera-se que este trabalho inspire novos estudos e leituras que continuem a explorar a vasta produção literária feminina, para que essas vozes possam ser, enfim, ouvidas e apreciadas como merecem.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. L. de. **Ânsia eterna**. 2. ed. rev. Brasília: Senado Federal, 2020.
- ALMEIDA, J. L. de. **Júlia do Rio – Crônicas da Belle Époque carioca**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.
- AMED, J. P. **Escrita e experiência na obra de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934)**. 2010. 234 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08102010-163035/publico/2010_JussaraParadaAmed.pdf. Acesso em: 23 nov. 2024.
- AMED, J. P. Recepção das obras de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) na República. **Veredas: Revista Interdisciplinar de Humanidades**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 17-33, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unisa.br/index.php/veredas/article/view/79>. Acesso em: 5 jan. 2025.
- ASSIS, M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**. Vol. I e II. 4. ed. Trad. S. Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. V. da Costa e Silva et al. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- ELEUTERIO, M. de L. **Vidas de romance: as mulheres e o exercício de ler e escrever no entresséculos (1890-1930)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- FAEDRICH, A. **Belle Époque e o sertão: a linguagem em busca do Brasil**. São Paulo: Intermeios, 2024.
- FAEDRICH, A. **Escritoras silenciadas: Narcisa Amália, Júlia Lopes de Almeida, Albertina Bertra e as adversidades da escrita literária de mulheres**. Rio de Janeiro: Macabéa, 2022.
- FIGUEIREDO, V. A. **Resgatando a memória literária: uma edição crítica de Ânsia eterna de Júlia Lopes de Almeida**. 2014. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/10917/1/>. Acesso em: 23 nov. 2024.
- FISCHER, S. **Hieronymus Bosch: the complete works**. Colônia: Taschen, 2013.

GARCIA, C. C. Fronteiras do feminismo: teorias e práticas decoloniais. In: PEREIRA, B.; MELO, M. de. **Raça e gênero: discriminações, interseccionalidades e resistências**. São Paulo: EDUC, 2020.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2017.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L. C. (org.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JOUBE, V. **A leitura**. Trad. B. Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

JOUBE, V. **Por que estudar literatura?** São Paulo: Parábola, 2012.

KAYSER, W. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEMO, C. Apresentação. In: ALMEIDA, J. L. de. **Ânsia eterna**. 2. ed. rev. Brasília: Senado Federal, 2020.

MARTINS, M. R. Lar violento lar: contos nada singelos de Júlia Lopes de Almeida. In: **Mulheres na história: inovações de gênero entre o público e o privado**. Petrópolis: Literar, 2020. p. 172-193.

PESAVENTO, S. J. **História & literatura: uma velha-nova história**. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 8 jan. 2024.

PESSOA, F. **Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=24204. Acesso em: 11 set. 2024.

PRADO, M. L. C. **América Latina no século XIX: tramas, telas e textos**. São Paulo: EDUSP; Bauru: EDUSC, 1999.

RIO, J. do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Departamento Nacional do Livro, 1994.

SANTOS, A. P. A. dos. **O gótico feminino na literatura brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SARTRE, J. P. **O existencialismo é um humanismo**. Trad. V. Ferreira. São Paulo: Abril, 1978. p. 3-32.

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SHOWALTER, E. A crítica feminista em território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

WITTIG, M. **O pensamento hétero e outros ensaios.** Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOOLF, V. **Orlando.** São Paulo: DarkSide, 2020.

WOOLF, V. **Um teto todo seu.** São Paulo: Círculo do Livro, 1928.