

ÂNSIA ETERNA: DESDOBRAMENTOS DO INSÓLITO NA NARRATIVA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Doutorando Viviane Arena Figueiredoⁱ (UFF)

Resumo:

O final do século XIX foi pontuado por narrativas que procuraram expressar o lado imaginário, englobando elementos que, por vezes, fugiam do sentido de realidade presentes nos trabalhos literários considerados “tradicionais”. Seguindo essa linha, encontra-se Júlia Lopes de Almeida, escritora de grande sucesso na virada do século XIX e XX, sendo considerada uma das primeiras ficcionistas a viver de literatura. Em *Ânsia eterna* (1914), livro que reúne vários contos, a autora trabalha com perspectivas que englobam não só o suspense mas, principalmente, o grotesco, enfatizando questões trágicas que invadem o senso de realidade. Apesar de criticado na época em que foi publicado, a coletânea de contos *Ânsia eterna*, mostra um lado mais ousado da escrita produzida por Júlia Lopes de Almeida, sem desviar o foco, entretanto, das questões sociais e morais sempre presentes em grande parte de sua obra. Vale, pois, ressaltar a importância dos contos *Os porcos*, *A caolha* e *O coração tem razões...* que sintetizam tais características.

Palavras-chave: sobrenatural – realidade – ficção – suspense

1 Introdução

“... Quem poderá conter a palavra concebida?”
Livro de Jó, capítulo IV, v.2

A citação apresentada na abertura da coletânea de contos *Ânsia eterna* descreve com precisão a temática da série de narrativas construídas por Júlia Lopes de Almeida. Ao citar uma passagem da Bíblia, retirada do Livro de Jó, a autora transmite ao leitor a noção de liberdade existente na composição desse trabalho. Na verdade, melhor do que liberdade, *Ânsia eterna* é marcado pelo símbolo da libertação, demonstrando a ousadia da autora ao lidar com temas incomuns ao cotidiano da época.

Aliás, é mais uma vez pela ousadia, que Júlia Lopes quebra os paradigmas acadêmicos da virada do século XIX, ao tornar-se a única mulher de seu meio social, a viver de seu trabalho literário, sendo amplamente reconhecida no Brasil e no exterior. Mesmo com o imenso sucesso obtido durante sua vida, Júlia acabou sendo esquecida pelos estudos literários feitos ao longo do século XX. Somente, há pouco mais de uma década, com as recentes pesquisas de Literatura de autoria feminina, seu nome voltou a figurar no meio acadêmico, com a importância que lhe é devida.

Até então, fiel observadora dos costumes da sociedade da época, procurando transmitir através da construção de seus personagens, um retrato comportamental e atitudinal do ser humano, Júlia se dispõe a seguir outra linha temática em *Ânsia eterna*, criando enredos, figuras e espaços narrativos que fogem da descritividade presente em seus trabalhos anteriores.

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.

É importante ressaltar a presença constante do inesperado, do grotesco e do elemento surpresa impressos nessas histórias. Tal característica foge das narrativas apresentadas por Júlia Lopes, anteriormente, em seus romances. Porém, é preciso ter em mente, que mesmo lidando com recursos bastante incomuns à totalidade de sua obra, 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 um de seus personagens e a presença constante de uma essência trágica que paira sobre suas vidas.

Por vezes, essa face trágica pontuada através de ocorrências comuns na vida do indivíduo acaba por se caracterizar pelo prisma do infortúnio, do imutável, do destino, ou seja, a chamada “moira”, tão bem apresentada pelos gregos em suas narrativas. É justamente nesse ponto, que Júlia nos descreve acontecimentos e personagens que são apresentados ao acaso e que também, de certa forma, são colocados ao sabor desse mesmo acaso, como vítimas das circunstâncias.

É revelador, entretanto, que apesar das conclusões de suas histórias ressaltarem fatos desencadeadores da tragédia, não são todas as narrativas que apresentam o elemento catártico como um perfil soberano dentro da construção do enredo. Também é preciso deixar claro, que apesar do contexto se fixar no paradigma realidade versus tragédia, não se encontra em *Ânsia eterna* espaço para epifanias e divagações finais dos personagens nas conclusões desses contos. Por vezes, é constatada uma crueza nas finalizações, como se fosse um recurso utilizado pela autora para marcar, de forma definitiva, a situação trágica.

Também se faz necessário chamar atenção para a postura das personagens presentes ao longo da apresentação das narrativas. Júlia não constrói perfis de heróis ou anti-heróis, fato que, num primeiro momento, daria mais força à caracterização do trágico dentro da história. A composição de cada personagem se faz de maneira individual, cada um se comportando segundo as próprias situações em que se encontram inseridos e, no momento da tragédia, aceitando a fatalidade, com pura e simples resignação.

Nessa série de vinte e oito contos, três narrativas, em especial, delimitam o a fronteira limite entre o real e o trágico, procurando descrever ao longo do enredo situações representativas que delinearão um universo temático no qual o suspense passa a se configurar como a personagem principal de sua obra.

Nos três contos escolhidos, a conclusão dos textos é construída de modo a apontar três situações diferenciadas, na qual a tragédia toma o seu lugar como o elemento finalizador do contexto. Assim, essas narrativas concluem-se, respectivamente, com uma morte (*Os porcos*), um suicídio (*O coração tem razões...*) e uma mutilação (*A caolha*).

É, pois, uma finalização de amplo espectro, não apenas dando conclusões aos fatos apresentados, mas também, atingindo a todos os personagens presentes na narrativa. Nesse caso, há uma preocupação por parte da autora em envolver figuras que se encontram não somente presentes na organização do discurso, mas também aqueles que são apenas citados dentro deste.

2. Medo e maternidade: o universo insólito de Os porcos

Os porcos, segundo conto apresentado na sequência de *Ânsia eterna*, pode ser tomado como exemplo dessa finalização trágica que envolve personagens presentes e ausentes dentro do espaço do discurso. Na verdade, em Os porcos há apenas a presença de uma personagem – Umbalina – que, por meio de um narrador onisciente, deixará transparecer, ao leitor, todos os sentimentos presentes em seu íntimo.

Na verdade, as primeiras linhas desse conto, já se configuram por uma intriga, uma situação crítica que, de certa forma, já constituem as bases do elemento trágico, que se consagra absoluto, ao final do texto. É fato que a situação apresentada no início da narrativa é tratada com a veracidade necessária, a fim de que a sensação de realidade não se constitua apenas como um perfil secundário do texto.

É assim, pois, que Júlia abre seu conto, colocando como situação decisiva a gravidez de Umbalina e, conseqüentemente, o embate entre tal personagem e seu pai. O narrador consegue transmitir com extrema precisão o sentimento de ira e revolta despertados no pai de Umbalina, pela gravidez da filha. É por meio dessa ira, que o elemento surpresa, aliado ao viés da crueldade,

começa a fazer parte do enredo, revelando sentimentos de mal-estar que estarão presentes até o final do texto: “Quando a cabocla Umbelina apareceu grávida, o pai moeu-a de surras, afirmando que daria o neto aos porcos para que o comessem” (ALMEIDA, 1938, p. 17)

O comportamento do pai de Umbelina remete a uma época de nossa sociedade em que a virgindade da mulher é colocada como um bem precioso, sendo equivalente a uma moeda de troca, levando em consideração a união matrimonial que poderia ser obtida no futuro. Assim, a importância da virtude feminina era exaltada tal qual um autocontrole feminino a fim de manter a virgindade, já que era “raro o homem que se permitia casar com uma moça já deflorada por outro” (PRIORE, 2000, p. 321).

Apesar da cruel promessa do pai de Umbelina parecer vaga, selada no calor da emoção e do desespero por constatar a desonra de uma filha, tem-se logo nos parágrafos posteriores, a confirmação, por parte da própria protagonista, de que tal juramento poderia realmente se realizar, visto que a personagem já havia presenciado, anteriormente, uma cena na qual, ficara evidente que uma criança havia sido devorada pelos porcos.

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 idéia da “mulher Eva”, causadora dos infortúnios humanos pela sua desobediência às leis do Pai. Assim, a mulher fica “condenada a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca” (ARAÚJO In: PRIORE, 2000, p. 46).

Outro ponto que permite uma análise profunda da gravidez de Umbelina como um fato insólito para a época em questão é afirmação de que a mulher havia não só experimentado o contato sexual, mas também havia dado vazão a sua feminilidade.

O sexo será santificado se estiver a serviço da procriação, livre dos desejos da carne, vivido dentro de um clima de castidade. E a virgindade será associada à castidade, que santificará a maternidade da mulher (CAVALCANTI, 1987, p. 105).

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:

Todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão cruelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto de um banquete delicado, que a torpe voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfartamento” (ALMEIDA, 1938, p. 7)

É importante chamar atenção para a série de adjetivações construídas nesse trecho em especial; elas demonstram, com clareza, a lembrança de uma tragédia pré anunciada, que desencadeia em Umbelina um sentido de repulsa e desespero, por uma antiga e cruel lembrança do que poderia ser o destino de seu filho. As qualificações dadas ao bebê que, outrora vira ser devorado pelos porcos, mostram um dualismo entre a fragilidade da criança e a soberania do animal, que se coloca apenas disposto a saciar seu instinto.

Dentro deste prenúncio trágico, Júlia constrói parágrafos que remontam um universo insólito, no qual o simples temor de Umbelina toma um vulto de pavor, pela intuição construída com base na observação diária do comportamento dos porcos em relação a si mesma:

Os leitões vinham por vezes, barulhentos e às cambalhotas, envolveram-se na sua saia, e ela sacudia-os de nojo, batendo-lhes com os pés, dando-lhes com força. Os porcos não a temiam, andavam perto, fazendo desaparecer tudo diante da

sufreguidão dos seus focinhos rombudos e móveis, que iam e vinham grunhindo, babosos, hediondos, sujos de lama em que se deleitavam, ou alourados pelo pó do milho, que estava para ali aos montes, flavescendo ao sol. (ALMEIDA: 1938, p. 18)

Por outro lado, percebe-se que apesar do pavor em que o filho venha a ser devorado pelos porcos, o medo de uma possível morte do bebê, não se constitui como o sentimento que mais assusta Umbelina. Na verdade, a “paura” da personagem jaz, justamente, na imaginação torturante de que o filho teria um destino cruel, sendo oferecido como comida àqueles animais. Nesse ponto, fica presente a imagem da mutilação, do sofrimento, da dor que o nascituro sentiria no momento da morte.

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.

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. Mata-lo-ia, esmagá-lo-ia mesmo, mas lançá-lo aos porcos... isso nunca! (ALMEIDA, 1938, p. 20)

A questão do destino também é ressaltada pela autora como um ponto base para a construção dessa tragédia. Júlia deixa transparecer em um dos parágrafos da narrativa a mesma sensação da “moira”, bastante difundida pelos escritores clássicos. E esse sentimento é descrito pelo narrador, como também fazendo parte dos crescentes questionamentos da cabocla. “Ninguém pode fugir ao seu destino, diziam todos; estaria então escrito que a sua sorte fosse essa que o pai lhe prometia – de matar a fome dos porcos com a carne da sua carne, o sangue do seu sangue?!” (ALMEIDA, 1938, p. 20)

Ao final da narrativa, fica evidente a consolidação da “moira”, do destino a quem todos são marcados. Apesar de fugir, a fim de preservar a criança da ira paterna e, conseqüentemente, de um ataque voraz dos porcos, Umbelina acaba por perder o filho da forma como mais temia. Assim, fica bem marcada a dualidade de sentimentos presentes na personagem o que segundo Badinter define como “a frieza do pai e da mãe serviria de couraça sentimental contra os riscos de ver desaparecer o objeto de sua ternura. Valia mais a pena não se apegar para não sofrer depois” (BADINTER, 1985, p. 85).

É importante, pois, notar, que apesar de não ter desejado tal gravidez, é no momento do parto em que a cabocla acaba por ser tomada pelo sentimento crucial da maternidade: “Com medo de o amar!... No seu coração de selvagem desabrochava timidamente a flor da maternidade.” (ALMEIDA, 1938, p. 27)

Esse ocorrido torna o perfil da tragédia, presente nesse texto, ainda mais doloroso, pois é o momento em que a epifania, consagrada pela aceitação do papel da maternidade, se faz presente.

Ao mesmo tempo em que epifania consolida o sentimento final da personagem, a catarse acaba por tomar vulto nos últimos dois parágrafos do texto:

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! (...) 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 naquela vastidão cor de rosa (ALMEIDA, 1938, p. 27)

Tal catarse acaba por mostrar a purgação da personagem não só, por meio da própria morte, mas também, por não livrá-la de presenciar a morte do filho da maneira hedionda que sempre a causara repulsa.

3. Realidade ou loucura? o insólito amor em O coração tem razões...

Outro conto que também lida com a questão do mito do amor materno é O coração tem razões. Nesse texto, é preciso ser observado o comportamento da mulher da época, sempre relegada aos afazeres domésticos e extremamente devotada ao bem-estar familiar.

O conto começa com a visita de uma distinta senhora, apresentada sob a alcunha de Emiliana Serpa a um escritor da época. É importante notar que esse autor, em momento algum, é nomeado, colocando sobre a história contada pela senhora, o grau de importância a que é devido ao seu papel enquanto personagem dessa narrativa.

Cabe observar que apesar de viver uma situação real, Emiliana se coloca como personagem de um romance, como se tentasse negar a experiência pela qual passava, naquele momento: “Preciso de uma solução para um romance: o meu. Meu, mas não feito por mim. Sou apenas uma personagem inerte que à força de sofrer quer ver o enredo em que se sente presa terminado de uma vez” (ALMEIDA, 1938, p. 73).

Decerto, que a senhora não se via somente enredada naquele romance mas, sobretudo, ela, por suas palavras, denunciava que tal romance denunciava também seus sentimentos dentro daquela situação amorosa.

Ela se apresenta como viúva, mulher extremamente distinta, mãe de família, porém, todo o seu discurso parece esconder uma culpabilidade que a fazem sucumbir ao desejo da morte no final do texto:

Sou viúva, tenho trinta e sete anos e uma filha vinte, casada por amor com um rapaz superiormente inteligente e culto. Ela é linda, de uma alegria cristalina, uma dessas alegrias inocentes que enchem de ar e luz o ambiente em que se irradiam. Eu nunca fui bonita e tendo sido casada com um homem ciumento tive sempre a preocupação de apagar o que ainda pudesse haver de interessante na minha pessoa (ALMEIDA, 1938, p. 74)

Toda a análise do discurso proferido pela senhora Emiliana Serpa, leva o leitor a perceber a relação existente entre mãe e filha. Essa mãe coloca-se numa situação de inferioridade em relação à filha, procurando ressaltá-la todos os adjetivos de beleza que lhe aprazem. E, ainda, coloca o casamento da filha ante ao seu, como divinizado, ao cobrir de elogios o genro e confirmar que a filha se casara por amor.

Ainda levando em consideração as palavras de Emiliana Serpa, nota-se um discurso que descreve o comportamento de muitas mulheres da virada do século XX, sempre preocupadas com a realização familiar acima de seus próprios interesses pessoais ou mesmo em relação a construção de uma própria individualidade.

A mulher procurava se apagar para vida, esquecendo de ouvir e sentir os apelos de seu próprio corpo. Muitas vezes, estrapar os limites da beleza significava um estilo exótico de viver em família, e sendo assim, tal comportamento passa a ser reprimido de forma a não tomar um vulto incontrolável a guiar os destinos das atitudes femininas (FIGUEIREDO, 2006, p. 47)

Nessa narrativa, a tragédia parece se anunciar no momento em que a senhora Emiliana Serpa percebe o suposto interesse do genro por ela. Cabe, porém, chamar atenção do leitor, que pelo texto ser construído em primeira pessoa, e a senhora Emiliana ser a única a produzir seu discurso, não pode ser ter absoluta certeza se os sentimentos do genro são tratados de maneira real, ou são frutos apenas dos devaneios da personagem.

Nesse caso, tem-se apenas como confirmação dessa situação, as atitudes do genro demonstradas através de um comportamento que provoca o estranhamento na protagonista mas, nunca, uma confissão plenamente irrestrita do rapaz:

Tinha devaneios, horas de silêncio, distrações inexplicáveis... Percebi por vezes o seu olhar pousado no meu rosto com tal concentração que sentia na pele um ardor físico, de queimadura (...) meu genro amava-me, não com o respeito carinhoso com que se pode amar uma mãe mas com a paixão brutal com que um homem desvairado ama uma mulher que lhe é vedado possuir (ALMEIDA, 1938, p. 75)

Fica aparente a total confiança que a senhora Emiliana depositava nesse amor pertencente ao genro. Seu discurso é marcado por um tom ao mesmo tempo de confirmação e confessional, pois ao se sentir incomodada com a atitude do genro, a personagem também mostra um desconforto em relação ao sentimento que poderia vir a nutrir pelo rapaz.

Em parte, percebemos que está em voga não só a felicidade familiar, como também o jogo de aparências a serem mantidas perante a sociedade. Torna-se evidente, através do discurso da personagem, que aquele “amor” que ela dizia existir do genro para com ela, lhe provocava também, uma certa vaidade, tanto que, ao longo da narrativa, ela não se recusa a contar que o envolvimento que poderia existir entre eles tornava-se, cada vez mais estreito, mesmo que ela, fizesse todos os sacrifícios para se furtar de uma possível confissão do rapaz.

Por vezes, nota-se que a personagem chega a confundir o papel do genro com o do falecido marido, ao acabar repetindo o mesmo comportamento da época de casada: Eu despoetizo-me. Volto ao martírio do tempo de casada, faço-me feia (...) Renunciei às minhas lindas toilettes, visto-me como uma freira e em casa chego a ter desmazelos com a minha pessoa. Pois nem assim ele dissuade. (ALMEIDA, 1938, p. 77)

Analisando o aspecto da solidão feminina, vale ressaltar que tal qual as mulheres solteiras, as viúvas também sofriam do mesmo tipo de pressão social que as assegurava uma reputação sólida perante a sociedade. Seus nomes continuavam ainda presos ao do marido falecido e, toda atitude tomada após a viuvez, configurava-se ainda como estritamente ligada ao nome da família.

Assim, uma viúva deve manter o respeito na sociedade a fim de preservar o nome da própria família e a integridade dos filhos. Mais uma vez, encontra-se a vitória da voz patriarcal: “Uma mulher jovem não pode viver desacompanhada da presença masculina, ainda que viúva, de modo que possa preservar a sua integridade junto à sociedade”. (FREYRE, 1951, p. 342)

É, com extrema lucidez, que Emiliana Serpa termina a sua conversa confirmando que a única situação para aplacar o possível amor de seu genro seria a morte. O discurso trágico se faz presente na intenção da personagem que, de certa forma, se coloca como a heroína da situação.

Ao suicidar-se, procurando não deixar rastros de sua atitude para a família, Emiliana embarca no elemento catártico, expurgando uma possível culpa por suscitar no genro o provável amor. Porém, Júlia Lopes deixa em suspense se tal suicídio ocorrera pelo amor materno, num sentido de preservação do casamento da filha ou pelo próprio amor que, sem confessar, estava nutrindo pelo genro.

4. A caolha: o culto à maternidade insólita

Concluindo a análise dessa interessante coletânea de contos, faz-se importante citar uma das mais conhecidas e eloquentes narrativas de Júlia Lopes de Almeida: *A caolha*. Mais uma vez, há a presença da figura da mãe, configurando-se como aquela, que através dos seus atos e exemplos, se dispõe a anular-se, a fim de se entregar inteiramente à família.

Diferente dos outros dois contos analisados, aqui a tragédia já se encontra demarcada desde as primeiras linhas do texto; na verdade, o perfil trágico do texto já está escrito no próprio título que nomeia o conto – *A caolha*.

Há aqui a desconstrução da beleza feminina, de modo a colocar essa mulher e mãe como a verdadeira culpada pela sua desgraça.

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 (...) 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 mirada, deixando contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante. (ALMEIDA, 1938, p. 114)

Posteriormente, o conto vai traçando a vida daquela mulher que, mesmo pelo aspecto horripilante, acaba-se por se apagar, ao ponto de não ser nem nomeada ao longo do discurso. Esse apagamento se faz também junto ao filho que, ao ir crescendo e tomando conta das suas próprias responsabilidades, se coloca numa posição de desagravo junto à mãe, procurando afastá-la do seu convívio.

Nesse texto, em especial, o elemento trágico aparece pairando sobre todo o texto, pois é essa mulher, quem está expurgando o sofrimento mesmo que lhe é imposto, ou seja, a cegueira. Além disso, há o fato de que o próprio defeito físico vinha a lhe incutir uma postura de desleixo, de esquecimento para consigo mesma, como se ela mesma a punisse por ter sido mutilada.

Após aguentar anos calada às humilhações do filho, que por vergonha, tentava afastar-se da mãe, eis que é dado o primeiro momento de epifania do texto: a caolha enfim se revolta contra a postura fria do filho e coloca-se a sua posição de autoridade materna dentro do lar que sustentava:

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 já sinto vergonha de ser sua mãe!” (ALMEIDA, 1938, p. 123)

O momento de epifania da mãe, causando surpresa e horror ao filho, faz com que este, sem perceber, vá em busca de sua própria resposta. Descobre, então, ser o causador da cegueira da mãe, que tanto nojo e desgosto o provocava: “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” (ALMEIDA: 1938, p. 125)

Tal abnegação materna será enfatizada em *Maternidade*, no qual Júlia Lopes ressalta que “a maternidade sabe perdoar e transformar em flores os próprios espinhos com que dilacera a indiferença dos filhos” (ALMEIDA, 1925, p. 55). Este livro reforça o sentimento materno como natural a toda mulher – “o amor materno vive nas próprias virgens pela inconsciente aspiração da perpetuidade [sic]” (ALMEIDA, 1925, p. 89), e exalta também os sacrifícios maternos como um fator necessário à vida da mãe, desde o início da concepção: “Nove meses de angústia, nauseativos,

mal dormidos, mal vividos, de corpo pesado, cheia de apreensões aterradoras” (ALMEIDA, 1925, p. 19).

A caolha, pois, perpassa a idealização do sentimento materno pois, mesmo sendo contantemente rechaçada pelo filho, ela vive ao seu redor como se ela realmente se sentisse culpada pela fatalidade cometida pelo menino enquanto criança. Seu comportamento desleixado para com sua aparência parecem remeter a uma auto-punição pelo descuido com o menino no ato em que fora ferida.

Concluindo, então, a análise deste conto, tem-se na figura dessa mãe construída às avessas, personificando todo o universo insólito criado por Júlia Lopes de Almeida nessa obra.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Emanuel. “A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia”. In: PRIORE, Mary Del (Org.) *História das mulheres no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2000.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Maternidade*. Rio de Janeiro: Editora Olívia Herdy de Cabral Peixoto, 1925.

_____. *Ânsia eterna*. Rio de Janeiro: Editora S.A. A Noite, 1938.

BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CAVALCANTI, Raissa. *O casamento do sol com a lua: uma visão simbólica do masculino e do feminino*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.

FIGUEIREDO, Viviane Arena. *Júlia Lopes de Almeida: o adultério feminino em A falência*. 2006. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1951, 1 v.

PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2000.

i **Viviane FIGUEIREDO (Doutoranda)**
Universidade Federal Fluminense (UFF)
Literatura Comparada
thommasleo@yahoo.com.br