

# TRADIÇÃO E VANGUARDA NA ESCRITURA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Maria Beatriz Zanchet<sup>1</sup>

**RESUMO:** *A proposta deste estudo é discutir, com base na análise do conto “A caolha”, a literatura de Júlia Lopes de Almeida, evidenciando duas linhas de abordagem: a primeira diz respeito à recepção que a autora tem recebido por parte da crítica literária contemporânea, relegando-a a um papel subalterno, embora, a partir dos estudos relativos ao “gênero”, tenha saído do olvido a que foi submetida durante muitos anos; a segunda abordagem, valendo-se dos estudos sobre a descrição, propõe a aplicabilidade destes em relação ao conto “A caolha”.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Júlia Lopes de Almeida; A caolha; olhar feminino*

**ABSTRACT:** *This study aims at discussing, based on the short story “A caolha”, the literature by Júlia Lopes Almeida, demonstrating two approaches: the first refers to the reception the author has received by contemporary literary criticism, conferring it a subaltern role, although, from the studies about “genre”, it has come out from the forgetfulness it was undergone during many years; the second approach, taking into account the studies about description, proposes the applicability of those in relation to the short story “A caolha”.*

**KEYWORDS:** *Júlia Lopes de Almeida; A caolha; female look*

## A RECEPÇÃO DA AUTORA NO QUADRO DA CRÍTICA CONTEMPORÂNEA

Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida – nascida e falecida no Rio de Janeiro (1862-1934) – autora de vários romances, contos e peças teatrais, além da intensa atividade jornalística nos periódicos da época, é um exemplo de intelectual preterido pela crítica. Entretanto, no contexto de sua produção literária, nas primeiras décadas do século XX, a escritora era conhecida e respeitada como uma das romancistas mais populares, representante e porta-voz das questões femininas. Talvez, a forma equilibrada e pouco agressiva de discutir temas polêmicos tenha contribuído para granjear-lhe posição de destaque nos círculos literários oficiais da época, indiscutivelmente sob o forte monopólio masculino. Júlia Lopes de Almeida teve papel de destacada relevância na defesa de questões ligadas às oportunidades educacionais e profissionais da mulher fora do circuito doméstico, quer em seus romances, quer em seus artigos jornalísticos ou em suas conferências. Causa estranheza, contudo, que os manuais de crítica

---

<sup>1</sup> Professora de Teoria da Literatura na Unioeste, Campus de Marechal Cândido Rondon – PR.

literária tenham praticamente omitido o seu nome na galeria dos autores dignos de estudo. Somente com as recentes abordagens referentes ao estudo do gênero, as obras da autora foram resgatadas do olvido público.

Consagrados manuais de história literária, notadamente, *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho; *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi e *História da literatura brasileira: romantismo e realismo*, de Massaud Moisés, passam ao largo sobre a obra da autora. Em rápidas pinceladas, Nelson Werneck Sodré (1964, p. 513) faz menção à “gratuidade da ficção” de Júlia Lopes de Almeida, elucidando, em pequena nota de capítulo, que a romancista “teve destaque nos primeiros decênios do século XX, escrevendo particularmente para o público feminino”.

Embora seja bastante conhecido o elogio que, ainda em vida, lhe fez o crítico José Veríssimo (apud MIGUEL-PEREIRA, 1973), dizendo preferir seus romances aos de Coelho Neto, foi somente com a obra de Lúcia Miguel-Pereira que o nome de Júlia Lopes de Almeida foi retirado do anonimato em que há muito estava submerso. No capítulo intitulado “Sorriso da Sociedade”, a crítica reúne escritores que, não se congregando em torno de uma escola, não chegaram, por outro lado, a formar um grupo. Inteligentes e sensíveis, a literatura foi-lhes um complemento prazeroso, desprovido dos tormentos e angústias advindos da criação, enfim, o próprio “sorriso da sociedade”, conforme a feliz expressão cunhada por Afrânio Peixoto e da qual se apropriou Lúcia Miguel-Pereira ao intitular o capítulo de sua obra:

Formados antes da guerra de 1914, numa época de paz, eles próprios em regra contentes da sua sorte, pertencentes à classe dominante, escreveram para distrair-se, e distrair os leitores. Uma palavra os explica: diletantismo. Mesmo os que, como Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Artur Azevedo, Afrânio Peixoto, Xavier Marques e João do Rio foram sobretudo escritores, possuíram a mentalidade do diletante, de quem não se deixa empolgar nem possuir pelas idéias e prefere brincar com elas, borboletear entre todas, não se fixando em nenhuma. (MIGUEL-PEREIRA, 1973, p. 256).

Ao referir-se, especificamente, à Júlia Lopes de Almeida, a analista em questão acentua seus inegáveis dotes literários, enaltecendo-lhe a simplicidade como qualidade dominante. Destacando os romances *A família Medeiros* e *A falência* como aqueles em que houve maior apuro na organização de ambientes e personagens, Lúcia Miguel-Pereira (1973, p. 271) aponta, entretanto, o volume de contos *Ânsia eterna* como sua melhor obra: “aquela em que, sem nada perder da sua singeleza, ela aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente a sua sensibilidade”.

No quinto volume de sua instigante coleção, o crítico Wilson Martins (1977-8, p. 384) é bastante contundente em relação à necessidade de novos

estudos sobre a autora: “Júlia Lopes de Almeida (...) representa, talvez, o ponto mais alto do nosso romance realista e, apesar da língua algo lusitanizante, não perderia no confronto com Aluísio Azevedo (vítima do mesmo mal). É ela um dos nossos romancistas do passado a exigir urgente releitura e reavaliação”. Tal valorização também é encontrada no trabalho desenvolvido por Temístocles Linhares (1987) sobre o romance brasileiro, no capítulo intitulado “Sob o Signo de Vênus”. Com base em declaração da própria autora, Linhares destaca a influência do jornalismo em sua carreira literária, responsável por sua melhor qualidade de estilo: a simplicidade e a sobriedade. Acentua que, mesmo iniciando sua atividade literária por volta de 1880, em pleno vigor do naturalismo, Júlia Lopes de Almeida não se filiou a esta escola. A sua formação portuguesa possibilitou-lhe a leitura de Camilo, Júlio Diniz e Herculano, embora a conselho do marido (o também português e poeta Filinto de Almeida) tenha feito a leitura dos modernos daquele tempo: Zola, Flaubert, Maupassant e Eça de Queirós.

Para Linhares (1987, p. 351), os romances da autora seriam realistas, com um ou outro laivo de romantismo e, é a partir desse enfoque que o crítico se debruça por várias páginas sobre os três romances que considera os mais representativos da carreira literária de Júlia Lopes de Almeida: *A família Medeiros*; *A viúva Simões* e *A falência*.

Há, ainda, um outro viés, na literatura de Júlia Lopes de Almeida, que merece maior aprofundamento: sua trajetória pela literatura infanto-juvenil, destacando-se, nesse aspecto, a possibilidade de inseri-la como representante de seu contexto de época. Nos últimos anos do século XIX, a literatura brasileira conviveu com uma diversidade de tons. A prosa ora percorreu o submundo das moradias coletivas (*O cortiço*, de Aluísio Azevedo); ora trouxe à luz a imagem dessacralizada das instituições sociais (*O Ateneu*, de Raul Pompéia); ora enveredou pela vida suburbana, analisando problemas vitais da sociedade brasileira pós-escravista (as obras de Lima Barreto); ora – entre a literatura e a sociologia – denunciou as contradições da cultura brasileira (*Os sertões*, de Euclides da Cunha); ora registrou diversos brasis no regionalismo de Monteiro Lobato, Simões Lopes Neto ou Afonso Arinos. Apesar da diferença, em termos literários, entre os vários autores desse período, os decênios que vão de 1890 a 1920 assinalam um projeto de engajamento cultural, por parte dos escritores, comprometidos com a tarefa missionária de nacionalização da literatura infantil.

Além de o modelo econômico deste Brasil republicano favorecer o aparecimento de um contingente urbano virtualmente consumidor de bens culturais, é preciso não esquecer a grande importância – para a literatura infantil – que o saber passa a deter no novo modelo social que começa a se impor. (...) fica patente a concepção, bastante comum na época, da importância do hábito de ler para a formação do cidadão

(...). Intelectuais, jornalistas e professores arregaçaram as mangas e puseram mãos à obra; começaram a produzir livros infantis que tinham um endereço certo: o corpo discente das escolas igualmente reivindicadas como necessárias à consolidação do projeto de um Brasil moderno. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1984, p. 28).

É dentro desse contexto que se deve entender o trabalho e a produção literária de Júlia Lopes de Almeida, destinada à infância. Os próprios títulos das obras, bem como os temas e conteúdos veiculados através das mesmas, remetem ao comprometimento ideológico com a formação infantil e a pedagogia. Em 1886, juntamente com Adelina Lopes Vieira, a autora publica *Contos infantis*; em 1907, Júlia L. de Almeida lança *Histórias da nossa terra* e, em 1917 *Era uma vez*. Novamente, em parceria com Adelina Lopes Vieira, publica *A árvore*, em 1916. Os livros destinados à infância e os manuais de Língua Portuguesa de grande parte das escolas brasileiras, do começo do século XX, até por volta de 1960, incluem textos de Júlia Lopes de Almeida. As narrativas de que se ocupa a autora tematizam exortações moralistas e o comprometimento com valores como a caridade, a obediência, a honestidade, o patriotismo, a solidariedade e a abnegação.

Os romances e contos da autora são coesos, na época, com sua atuação de escritora e jornalista. Constituem um exemplo de inserção da mulher e de seu tímido papel desbravador durante as últimas décadas do século XIX e começos do XX. Sob esta ótica, Norma Telles (1997, p. 436) afirma que a autora “discutiu com prefeitos e urbanistas, opinou sobre questões contemporâneas, tentou conciliar, na vida e na obra, o modelo da Nova Mulher: companheirismo e organização, rebeldia e luta, com o papel ‘sagrado’ de mãe e esposa. Ambigüidade e compromissos, avanços e acomodações transparecem em seus escritos”. Para Mariana Coelho (2002, p. 331), Júlia Lopes de Almeida é “a primeira escritora brasileira da atualidade (...) que desde muito nova se dedicou com reconhecido talento às letras. (...)A sua reputação de fina intelectual tem ecoado fora do Brasil”.

O papel cultural de Júlia Lopes de Almeida merece investigação, tanto no campo político quanto literário, uma vez que a necessidade de se reavaliar os papéis desempenhados por mulheres escritoras carece de novos enfoques. Para Buarque de Holanda (1994), na passagem do séc. XIX para o XX, a literatura de autoria feminina é marcada por um sentimento de alienação e solidão, conseqüência da sua exclusão em relação ao projeto de construção da nacionalidade. Posição divergente, contudo, é levantada por Sylvia Paixão:

No momento em que a mulher procura recuperar, no passado e na tradição, elementos necessários à construção de uma nação imaginada, ela está de certa forma rompendo com a idéia de que ser moderno significa ter os olhos e a atenção voltados apenas para o futuro: está

construindo um espaço para si mesma como formadora de uma identidade nacional. (PAIXÃO, 1994, p. 431)

Considerando-se que Júlia Lopes de Almeida fez um trabalho público relevante, principalmente, tomando posições em detalhes relacionados à educação, ao trabalho remunerado, ou sufrágio editorial feminino, é mister verificar, no conto “A caolha”, como essa forma de agir e pensar fica subentendida. Causa estranheza, por exemplo, sua posição em relação ao voto feminino. Em instigante artigo a respeito, Peggy Sharpe (1998, p. 37) esclarece que, para a escritora, a “construção nacional se resumia no protéico gesto de escrever”:

(...) a emancipação resultaria não do direito de votar, porém de maiores oportunidades educacionais e profissionais fora do lar. Para Lopes de Almeida, a verdadeira medida do processo de transformação social estava na capacitação feminina para contribuir por meio do trabalho remunerado tanto na esfera privada através do serviço doméstico como no mercado de trabalho mais amplo. (SHARPE, 1988, p. 43).

O conto em questão, “A caolha”, exemplifica as duas vertentes de análise: de um lado, a preocupação com a escritura voltada ao caráter missionário, à exemplificação de enredos moralistas, a situações em que a doutrinação subjaz como ensinamento; do outro lado, a utilização de recursos textuais e estilísticos – notadamente a descrição – como forma composicional da narrativa em perfeita sintonia com o papel ambíguo desempenhado pela autora: ao mesmo tempo desbravador, mas também, conservador. Ou, para usar a expressão reveladora de Sharpe (1998, p. 49), ao referir-se às autoras Almeida e Bittencourt: “falam desde o ‘centro do salão’, ao mesmo tempo que evocam a voz feminina do cantinho da sala”. Antes de partir, especificamente, para a análise do conto proposto, convém mencionar o trabalho desenvolvido por Leonora de Luca, a respeito da preocupação de Júlia Lopes de Almeida com a condição feminina, discutindo, no contexto familiar, cultural e social da época, o que chamou de “o feminismo possível”:

A possibilidade de uma mulher conciliar a administração do lar com um trabalho literário, do mesmo nível qualitativo da produção masculina, vinha demonstrar a inconsistência dos mitos machistas que vedavam o acesso às profissões liberais a todo o gênero feminino; o ineditismo de se dispor da presença de uma escritora que não se limita à composição de versinhos – mas que participa ativamente da vida da nação, emitindo opiniões próprias –, torna-a modelo a ser seguido por toda uma legião de mulheres talentosas que afloram pelo Brasil. (LUCA, 1999, p. 285).

## ANÁLISE DO CONTO A CAOLHA: DESCRIÇÃO E EXEMPLARIDADE

Na análise do conto proposto o foco de interesse está centrado na demonstração de um fazer literário, por parte da narradora, em que o processo de composição – isto é, a descrição – fundamenta o “modo de dizer”, principalmente, levando em consideração os limites impostos à literatura feminina, na época em que escreveu Júlia Lopes de Almeida.

As considerações teóricas, até aqui apresentadas, reiteram o propósito que amarra a análise em torno do conto “A caolha” ou seja, verificar de que maneira os recursos estilísticos composicionais usados no conto, ao mesmo tempo que organizam textualmente a narrativa, favorecem a percepção de uma voz social que se posiciona sobre temas ligados à maternidade e à gratidão, debatendo conflitos em que os desfechos são solucionados como se fossem parábolas, assumindo, assim, o caráter de exemplaridade.

O conto, em síntese, narra uma história de relacionamento entre mãe (a caolha) e filho (Antonico) marcada pela extrema pobreza. A mãe, lavadeira, zela pela casa e tem no único filho, Antonico, a razão de sua vida. O menino, com o tempo, percebe que é motivo de chacotas e ironias – na escola, na rua, no emprego – uma vez que sua mãe, devido a um terrível defeito no olho, infunde terror e repulsão. Ao descobrir-se apaixonado, verifica que *a bela moreninha confessava consentir em ser sua mulher, se ele se separasse completamente da mãe* (p. 51)<sup>2</sup>. Então, resolve afastar-se dela, escudado em pretextos forjados. Compreensiva, no início, a mãe reage violentamente e expulsa o rapaz de casa, apesar da lancinante dor relativa à separação. Arrependido, Antonico procura a madrinha, única amiga da caolha, e pede-lhe que intervenha. Esta, dirigindo-se à casa da comadre, conta ao rapaz toda a verdade a respeito da cegueira da mãe e de seu defeito terrível. Ele descobre, assim, que involuntariamente, quando criança, fora o causador de tão nefasta tragédia: *levantaste na mãozinha um garfo (...) enterraste-lho pelo olho esquerdo!* (p. 54) e, surpreendido pela revelação, desmaia, caindo pesadamente de braços.

O conto inicia com três parágrafos descritivos, estabelecendo uma seqüência que se organiza ao redor de um referente espacial, produzindo o retrato de uma personagem: a caolha.

**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**

---

2 Todas as citações referentes ao conto “A caolha” foram extraídas de: MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, e, neste trabalho, serão referenciadas em itálico, apenas com o número indicativo da página.

indecisa entre o branco sujo e o louro grisalho, desse cabelo 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. 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 denegrido da olheira, era essa destilação incessante de pus que a tornava repulsiva aos olhos de toda a gente. (p. 49).

A descrição, portanto, é o movimento inaugural do relato, pois fixa a personagem revelando-lhe características e, explicando-as, confere-lhes um poder que vai além do caráter meramente decorativo da linguagem. Essa descrição inicial, que é configurada através da expansão do assunto descrito – o retrato da caolha – constitui o “tema-título”, e remete ao procedimento que Yves Reuter (1995, p. 122) denomina de “ancoragem”, isto é, a explicitação inicial de um objeto para, em seguida, fixar-lhe os componentes. Nestes parágrafos, ainda, a narrativa vai realizando as “operações” ditas de “aspectualização” utilizando, na maioria, enunciados do *ser*, já que está compondo o retrato da caolha. O primeiro parágrafo descreve as “propriedades” físicas da caolha:

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 louro grisalho, desse cabelo cujo contato parece dever ser áspero e espinhento*

boca = *descaída, numa expressão de desprezo*

pescoço = *longo, engelhado*

dentes = *falhos e cariados*

Ainda, neste primeiro parágrafo, observa-se uma “operação de relacionamento”, em que o objeto descrito é assimilado a partir de sua relação com outros, como é o caso do *pescoço longo, engelhado, como o pescoço dos urubus*. (p. 49). Excetuando-se um apelo tátil – quando se refere ao cabelo da caolha *cujo contato parece dever ser áspero e espinhento* – há uma acentuada predominância de apelo às sensações visuais, objetivando fixar no leitor a imagem de uma mulher esquelética e grotesca, espezinhada pelo sofrimento e trabalho.

O segundo e o terceiro parágrafos dão conta, especificamente, do defeito no olho esquerdo da caolha, motivo de repulsão *aos olhos de toda a gente*. Observa-se, então, uma “organização espacial” na tomada de planos descritos: dos atributos concernentes à caolha para a reação que estes provocam nas pessoas. A organização do estrato semântico, no segundo parágrafo, é responsável pelo tom realista-naturalista do vocabulário relativo ao enunciado, enfatizando a idéia de feiúra e nojo: *terror às crianças; repulsão aos adultos; extraordinária magreza; a desgraçada; defeito horrível; extraído o olho esquerdo; mirrada; fistula porejante*.

O resultado da extração do olho, provocando a descida da pálpebra e uma ferida sempre aberta e contínua junto ao lacrimal, são descritos de forma redundante e anafórica, acentuando o caráter de repulsão: *Era essa pinta amarela sobre o fundo denegrido da olheira, era essa destilação incessante de pus (...)*. (p. 49)

Os três primeiros parágrafos, dessa forma, não fazem progredir a narrativa, pois constituem, apenas, signos demarcadores da introdução do conto, um atraso em relação à intriga, ou, conforme P. Hamon (1977, p. 66): “tempos mortos, demora, pausa”. Entretanto, se a descrição inicia o conto, qual o seu papel no desenvolver da narrativa? Como ela se justifica na história? A resposta é dada pelo próprio Philippe Hamon, ao acentuar que ela deve “justificar-se, caracterizar-se, logo, por um *preenchimento* verossimilhante destinado a servir de *álibi*” (p. 70), ou ainda, que ela será o lugar onde a narrativa se interrompe, “mas igualmente, o espaço indispensável onde ‘se põe em conserva’, onde se ‘armazena’ a informação” (p. 80). Assim, cumpre verificar, no andamento do conto, qual a razão de tamanha descrição em relação à caolha e por que motivo sua aspectualização é vincada tão grotescamente.

A partir do quarto parágrafo, a narrativa introduz um novo personagem (o filho) e a conseqüente relação entre este e a mãe. Em continuidade, há uma frase modelar que sintetiza tal relação: *Daquele filho vinha-lhe todo o bem e todo o mal*. (p. 50). A mãe vivia por ele e *um beijo dele era melhor que um dia de sol* (p. 50). Entretanto, a relação entre a caolha e Antonico vai sendo afetada de várias maneiras, sempre escoltada, quanto à mãe, por uma atitude de paciente submissão.

Primeiramente, há a repugnância do filho em participar da mesma comida: *declarou à mãe que, por conveniência do negócio, passava a comer fora... Ela fingiu não perceber a verdade, e resignou-se*. (p. 49). Depois, a repugnância física em beijá-la: *Ela compreendia tudo e calava-se* (p. 50). Em seguida, narram-se cenas de ironia e chacotas, nas quais o menino é chamado/ou nomeado de “filho da caolha”. À reprovação e ao vexame público, Antonico reage solicitando à mãe que não mais vá buscá-lo à escola: *A caolha suspirou e nunca mais foi buscar o filho* (p. 50).

A segunda seqüência significativa do conto aponta, de forma repetida, para os empregos profissionais de Antonico, ao sair da escola, com onze

anos, e enveredar, sem sucesso, pela oficina de marceneiro e pela venda, como caixeiro. Humilhado pelas injúrias, desiste dos empregos, mas quando faz dezesseis anos, a mãe intervém e suplica ao dono de uma alfaiataria: *contou ao mestre toda a história do filho (...) que não deixasse os aprendizes humilhá-lo; que os fizesse terem caridade!* (p. 51).

Passados alguns anos, o rapaz apaixonou-se – *uma rapariga adorável, de olhos negros como veludo* –, e, conseqüência desse amor, deixa a mãe inebriada quando, num determinado dia, ante a certeza de ser amado, *entrou como um louco no quarto da caolha e beijou-a mesmo na face esquerda, num transbordamento de esquecida ternura!* (p. 51).

A paixão de Antonico é capaz de vencer uma série de barreiras, tanto físicas quanto sociais. As fronteiras entre o nojo e o desagrado são quebradas e, em nome do amor, ele faz o gesto maior. Porém, tal gesto não passa de um impulso, pois ao declarar-se para a bela namorada, obtém dela seu consentimento para o matrimônio, desde que *ele se separasse completamente da mãe.* (p. 51)

A narrativa retorna, então, ao preconceito público: Antonico tributa à mãe os males de sua desventura amorosa: *Lamenta-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 de longe (...)* (p. 52). A paciência da mãe chega ao limite e ela expulsa o filho de casa: *Saia! que eu também já sinto vergonha de ser mãe de semelhante ingrato!* (p. 53). As conseqüências desse ato organizam a última macroseqüência do conto e encaminham o desfecho. À ordem tão intempestiva e inesperada, ao contrário da paciente submissão, o filho, cabisbaixo, deixa a casa materna e a mãe, cambaleante, prostra-se em angústia e choro. Entretanto, arrependido, o rapaz procura sua madrinha, ação que é acompanhada pela descoberta de quem havia produzido o terrível defeito na caolha: – *O teu rapaz foi suplicar-me que te viesse pedir perdão pelo que houve aqui ontem e eu aproveitei a ocasião para, à tua vista, contar-lhe o que já deverias ter-lhe dito!* (p. 53). Ao perdão débil para que não revele o que aconteceu no passado, poupando o filho da amarga descoberta, a madrinha retruca: – *Não me calo! Essa pieguice é que te tem prejudicado! Olha, rapaz, quem cegou tua mãe foste tu!* (p. 54).

O conto discute temas abordados com insistência por Júlia Lopes de Almeida: gratidão, amor filial, caridade cristã, abnegação e diferenças sociais enfocadas na dicotomia pobreza *versus* riqueza. O desfecho final é uma retomada da parábola bíblica do filho pródigo: “No entanto, era preciso festejar e ficar alegre, porque esse teu irmão estava morto e voltou à vida, estava perdido e foi encontrado!” (Lucas, c. 15, 32) apontando, dessa forma, para o caráter de exemplaridade assumido pela narrativa.

O mitema da mulher-mãe, abnegada e paciente em relação à alegria e bem-estar do filho também é arrolado no conto. O mito da “mulher como serva do Senhor”, apregoado por Claudel, na consideração analítica de Simone de Beauvoir é bastante apropriado:

Devotar-se aos filhos, ao marido, ao lar, à propriedade, à Pátria, à Igreja, é sua função, a função que a burguesia sempre lhe indicou; o homem dá sua atividade, a mulher sua pessoa; santificar essa hierarquia em nome da vontade divina, não é modificá-la em nada; ao contrário, é pretender fixá-la ao eterno. (BEAUVOIR, 1980, p. 276).

Porém, se a narrativa discute o tema da gratidão filial e da maternidade, consoante com os postulados ideológicos da época, é possível perceber, por trás do texto, indícios marcadores de outra visão de mundo, consoante com a percepção progressista de Júlia Lopes de Almeida relativa ao papel da mulher. O principal desses indícios, escondido nas capas da descrição, tem a ver com a aceitabilidade dos padrões e preconceitos e com a discussão levantada entre amor materno de um lado e submissão à vontade dos filhos, de outro.

Ao apresentar a caolha, no início do conto, descrevendo-a como um ser feio e repulsivo – a exemplo do Quasímodo, personagem de *O Corcunda de Notre Dame* (1831), de Victor Hugo, que congrega a teoria sobre o “Grotresco e o Sublime”, alicerçando-se como personagem representativo do hibridismo: a besta de alma humana –, Júlia Lopes de Almeida vai desconstruindo a monstruosidade física da personagem pela sua alma pura, honesta, submissa e dedicada. Até aqui, uma narrativa tipicamente romântica, nos moldes de Victor Hugo.

Mas a narrativa não termina aí. A sublimidade da caolha não se perde em aceitar a ingratidão do filho. É a sua ação final que explica a importância descritiva e inicial: suas mãos magras e ossudas, do começo do conto, *estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho*, são capazes, no final, de erguerem-se altivas, apontando ao filho, *com energia, a porta da rua*; a resignação de quem nada fala, no início do conto, ao final, revela-se contrariamente, pois a caolha toma fôlego para *as verdadeiras e amargas palavras*. (p. 53)

A atitude da mãe, então, se faz jus a uma missão de educadora, revela, também, a proposta de Júlia Lopes de Almeida, advogando à mulher um papel mais eficiente e participativo na educação dos filhos. Se a mulher ainda está adstrita ao lar e se as contingências sociais, em termos de classes, não são questionadas, a proposição de que ela (caolha) deve posicionar-se, deve agir, infunde – mesmo que debilmente – uma nova perspectiva à atitude feminina.

Outro índice significativo, amarrado com a tipologia da “descrição” diz respeito à apresentação da personagem com base na exploração das sensações visuais. O “ver” é explorado tanto do ponto de vista da linguagem (pois há um franco predomínio de aspectos pinturescos, como a organizarem um quadro bem visível da caolha), quanto do ponto de vista semântico, ou seja, o defeito da caolha radica-se no “olho”. Aquela mulher disforme, do início do conto, revela-se como aquela que, realmente, consegue “ver”. Físico e psíquico; exterior e interior; aparência e essência compõem categorias antitéticas que vão sendo construídas e entrelaçadas ao longo da narrativa. Ao mesmo tempo que o retrato da mãe é composto, fisicamente, o retrato do filho é desvelado ao leitor, através de suas ações.

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador (...) o olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas. (CHEVALIER e GUEERBRANT, 2001, p. 63)

No conto, é através do olhar que as personagens verdadeiramente “falam”: o olhar social aproxima e afasta, integra e desintegra, aceita e rejeita. Portanto, ao se atentar, nesse conto, para o expediente retórico usado na apresentação da caolha, foi possível perceber que, ao contrário, neste caso, da posição assumida por Lukács (1968), a descrição não se constituiu num evento episódico, casual, correspondendo a uma digressão no conjunto do conto, com mínima ligação com o entrecho. Na verdade, através da descrição inicial da caolha, Júlia Lopes de Almeida forjou um alibi para desvendar outros assuntos que, contextualmente, foram tocados, mesmo que de maneira branda e exemplar.

Assim, conforme Reuter (1995) para além da função “mimésica”, cuja finalidade é a reprodução de um retrato (no caso, o da caolha) a descrição cumpriu uma função “matésica”, preenchendo um saber sobre o vocabulário referente ao defeito da caolha, mas, acima de tudo, neste conto, a descrição cumpriu uma função “narrativa”, porque dispôs de certos indícios e fixou a memorização de saberes relacionados ao desenvolvimento da história. Mais do que decoração, a descrição da personagem estabeleceu o primeiro recorte espacial que, levado ao tempo da narrativa, transformou a temática “vazia” em temática “plena” ou, conforme P. Hamon (1977, p. 66), soube dar preenchimento aos “tempos mortos” do texto. Nessa orquestração, Júlia Lopes de Almeida não fez o papel de trombeta revolucionária do feminismo, mas pela via da linguagem, desferiu “acordes inovadores” em relação à forma como a mulher poderia “agir” escrevendo. Sagazmente, através de temas tidos de domínio feminino, introduziu uma nota de discordância e questionamento que – apesar de constituir-se numa nota “caolha” frente à mirada da construção nacional – permitiu, à mulher brasileira da época, “olhar-se” como sujeito cultural e social.

## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: 1 Fatos e mitos. 18.ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BÍBLIA, N.T.Lucas. Português. *Bíblia: mensagem de Deus*. São Paulo: Ed. Loyola, 1989. Cap. 15, vers. 32.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. A historiografia feminista: algumas questões de fundo. In: FUNCK, Suzana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

CHEVALIER, Jean e GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 16.ed. Trad. Vera da Costa e Silva et.al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2001.

COELHO, Mariana. *A evolução do feminismo: subsídios para a sua história*. 2.ed. Org. Zahidé L. Muzart. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

GENETTE, Gerard. “Fronteiras da Narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

HAMON, Philippe. “O que é uma descrição?” In: SEIXO, Maria Alzira (Dir.). *Categorias da narrativa*. 2.ed. Lisboa: Arcádia, 1977.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Cultrix, 1987.

LUCA, Leonora de. O “Feminismo Possível” de Júlia Lopes de Almeida. In: CORRÊA, Mariza (org.). *Cadernos Pagu: Simone de Beauvoir & os feminismos do século XX*. Campinas, Unicamp (12), 1999.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977-8. v. V.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973.

MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

PAIXÃO, Sylvia P. Mulheres em revista: a participação feminina no projeto modernista do Rio de Janeiro dos anos 20. In: FUNCK, Suzana Bornéo (org.). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini et.al. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SHARPE, Peggy. Construindo o Caminho da Nação Através da Obra de Júlia Lopes de Almeida e Adalzir Bittencourt. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.33, n.3, p. 39-49, set. 1998.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TELLES, Norma. Escritoras, Escritas, Escrituras. In: DEL PRIORE, Mary. (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 1997.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná  
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Mal. Cândido Rondon

**REVISTA TRAMA**

Versão eletrônica disponível na internet:  
[www.unioeste.br/saber](http://www.unioeste.br/saber)