

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS/PORTUGUÊS**

**BRUNA FREIRE DE AZEVEDO**

**O IMAGINÁRIO DA CULPA MATERNA SOB A PERSPECTIVA *FIN DE SIÉCLE*:  
um estudo comparativo entre os contos de Júlia Lopes de Almeida e Iaranda Barbosa**

**RECIFE  
2025**

**BRUNA FREIRE DE AZEVEDO**

**O IMAGINÁRIO DA CULPA MATERNA SOB A PERSPECTIVA *FIN DE SIÉCLE*:  
um estudo comparativo entre os contos de Júlia Lopes de Almeida e Iaranda Barbosa**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras - Português da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras.

**Orientador: Prof. Dr. André de Sena Wanderley**

**RECIFE**

**2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Azevedo, Bruna Freire de .

O imaginário da culpa materna sob a perspectiva fin de siècle: um estudo comparativo entre os contos de Júlia Lopes de Almeida e Iaranda Barbosa / Bruna Freire de Azevedo. - Recife, 2025.

42 p.

Orientador(a): André de Sena Wanderley

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura, 2025.

1. Comparativismo. 2. Maternidade. 3. Fin de siècle. 4. Contos cruéis. 5. Júlia Lopes de Almeida. I. Wanderley, André de Sena. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, acima de tudo, à minha mãe que, sendo total responsável pela minha criação, me fez a pessoa que sou hoje. Que concluiu a sua primeira graduação enquanto cuidava com maestria da minha existência no mundo, ainda tão pequena, e que hoje, junto comigo, está prestes a concluir a sua segunda, buscando sempre o impossível por nós. Agradeço por ter me escrito contos no caderno da Pequena Sereia para que eu aprendesse a ler tão nova, por acreditar fielmente em todas as minhas ideias, por me acalentar em todas as vezes que tive certeza que não conseguiria. À minha avó, que me pegou no colo em tantos momentos para me ensinar sobre a vida e orientar-me sobre os caminhos que eu deveria trilhar. Que me levava constantemente em livrarias e esperava pacientemente pelo grande evento da escolha de um novo livro. Estou hoje onde elas sempre quiseram me levar, onde eu sempre quis estar. Nossos devaneios deram certo, mamãe e vovó. Nós chegamos juntas até aqui.

Aos meus familiares próximos que me acompanharam desde sempre nessa longa caminhada, em especial ao meu primo-irmão, Jonathan, que nunca me deixou desistir de tentar nem de acreditar em mim, mesmo quando eu chorava e levava horas para entender uma questão de física. Ainda me lembro quando me levou para conhecer a UFPE, em meio ao nervosismo e medo no período pré-vestibular e me disse que era ali que eu estudaria, como eu sonhava.

Aos meus amigos que me acompanharam ainda pequena, sonhando com tudo isso desde a escola e que permaneceram até aqui, mesmo com meus sumiços. Serei sempre grata por terem ficado e mudado também a minha história. Aos que conheci já no meio desse longo e difícil processo de quatro anos e que tiveram tanta paciência e carinho para compreender todas as minhas circunstâncias. Às amizades tão importantes que fiz durante a graduação, que foram essenciais em cada etapa dessa longa caminhada, aliviando os momentos difíceis e tornando tudo mais leve, desprevenido. Quanta falta vou sentir das conversas nos corredores, dos passeios pelo campus, de como combinávamos para sempre fazer qualquer coisa juntos. Espero que esse anseio pelos nossos encontros não se apague com o distanciamento da rotina, que nós sempre encontraremos formas de relembrar como um dia fomos tão importantes uns para os outros.

Ao meu namorado, Marcos, que amante da literatura como eu, esteve presente em cada momento desse trabalho, sempre disposto a me acompanhar e auxiliar nas nossas ligações até tarde da noite. Você foi muito especial nesse processo, muito obrigada por todo

cuidado e paciência com minhas tantas idealizações dessa pesquisa e por sempre me conduzir a lugares tão bons. Sem você não sei se teria chegado aqui, obrigada por ficar.

Ao meu orientador, professor André de Sena, por todo o apoio desde as primeiras ideias da minha pesquisa. Quando tudo era muito embrionário e eu parecia perdida, suas orientações foram muito importantes. Agradeço também aos tantos outros professores que me inspiraram e marcaram minha graduação.

## **RESUMO**

O presente trabalho propõe a investigação do imaginário do instinto e da culpa materna nas produções literárias de duas autoras da literatura brasileira que denunciam injustiças sociais em suas obras, com foco nas questões de gênero Júlia Lopes de Almeida e Iaranda Barbosa. O método comparativo será empenhado a partir da análise dos contos “Os porcos” (Almeida, 2023) e “Femme-crampon” (Barbosa, 2024). Ambos apresentam como protagonistas mulheres negras que lidam com a maternidade de forma transgressora e punitivista. O estudo acerca das manifestações literárias no período do fim do século XIX será fundamentado na teoria de Carpeaux (2008) sobre a história da literatura ocidental e nas pesquisas de Balzac (2004) e Barthes (1964) a respeito das influências do jornalismo na literatura do *fin de siècle*. A teoria do gênero conto apoia-se nos estudos de Nádia Gotlib (2006), Vladimir Propp (2001) e Lévi-Strauss (2010), ao entender os contos maravilhosos protótipos; o modo narrativo dos contos cruéis do século XIX será discutido a partir das teses de Domingos (2009) e Neves (2008), que teorizam as características do segmento da残酷, marcado pelos contos de Villiers de L'Isle-Adam. No que concerne à perspectiva histórica da maternidade e dos papéis de gênero que fomentam a culpa materna, usaremos as pesquisadoras Del Priore (2004), Emídio (2011) e Perrot (2009). Analisamos a trajetória das personagens mães rumo à resolução do tormento que o maternar lhes causa, e pensamos criticamente a construção das diegeses e da conjecturas sociais construídas pelas autoras para dar voz às personagens marginalizadas e expor seus posicionamentos político-sociais

**Palavras-chave:** Comparativismo; Maternidade; Fin de siècle; Contos cruéis.

## ABSTRACT

This study proposes an investigation into the imaginary of maternal instinct and guilt in the literary works of two Brazilian authors—Júlia Lopes de Almeida and Iaranda Barbosa—who denounce social injustices in their writings, with a focus on gender issues. A comparative method will be employed through the analysis of the short stories "*Os porcos*" (Almeida, 2023) and "*Femme-crampon*" (Barbosa, 2024). Both narratives feature Black women as protagonists who engage with motherhood in transgressive and punitive ways. The examination of literary expressions from the late 19th century will be grounded in Carpeaux's (2008) theory on the history of Western literature and in the research of Balzac (2004) and Barthes (1964) regarding the influence of journalism on *fin de siècle* literature. Theoretical support for the short story genre will draw on the works of Nádia Gotlib (2006), Vladimir Propp (2001), and Claude Lévi-Strauss (2010), who consider the marvelous tales as prototypes. The narrative mode of the 19th-century cruel tales will be discussed based on the theses of Domingos (2009) and Neves (2008), who theorize the features of the cruelty segment, marked by the tales of Villiers de L'Isle-Adam. Concerning the historical perspective on motherhood and gender roles that foster maternal guilt, we refer to the research of Del Priore (2004), Emídio (2011), and Perrot (2009). We analyze the mothers' journeys toward resolving the torment caused by motherhood and critically reflect on the construction of the diegeses and social conjectures devised by the authors to give voice to marginalized characters and expose their political and social positions.

**Keywords:** Comparative studies; Motherhood; *Fin de siècle*; Cruel tales.

## Sumário

<b>1. Culpa, maternidade e literatura no <i>fin de siècle</i>: considerações iniciais .....</b>	<b>8</b>
<b>2. Entre a decadência e a inovação: estéticas literárias do <i>fin de siècle</i> .....</b>	<b>13</b>
<b>3. Conto literário: fundamentos estruturais e a estética da crueldade .....</b>	<b>15</b>
<b>4. Perspectivas históricas e psicanalíticas da maternidade: do mito à instituição social .....</b>	<b>19</b>
<b>5. À frente de seu tempo: a voz singular de Júlia Lopes de Almeida.....</b>	<b>21</b>
5.1 A construção do infamiliar e da culpa materna em “Os porcos”.....	24
<b>6. Entre a responsabilização feminina e a culpa materna: uma leitura de “Femme-Crampon”, de Iaranda Barbosa.....</b>	<b>32</b>
<b>7. Considerações finais .....</b>	<b>38</b>
<b>8. Referências .....</b>	<b>39</b>

## 1. Culpa, maternidade e literatura no *fin de siècle*: considerações iniciais

O presente artigo busca discutir, a partir de um estudo comparativo, como a abordagem do tema “maternidade” manifesta-se nas produções literárias de duas autoras brasileiras em diferentes contextos socioculturais e artísticos: Júlia Lopes de Almeida, célebre nome da literatura do século XIX, e Iaranda Barbosa, contemporânea em ascensão do século XXI. Tais autoras possuem, dentro de sua criação ficcional, livros de contos. Nesse escopo, dois deles se destacam: *Ânsia eterna*, publicado em 1903 por Júlia Lopes, e *Palavras de silêncio*, lançado em 2024 por Barbosa. Júlia Lopes de Almeida foi, enquanto ser social, uma mulher à frente do seu tempo; no século XIX, em meio a prevalência dos romancistas homens, a autora surge como um respiro na literatura, dentro dos limites da sua época. Abolicionista e feminista, Julia Lopes aderiu às temáticas de cunho crítico da realidade social em seus textos. Sua obra mais famosa, o romance *A falência*, revisita temas como o adultério, a autonomia social e a decadência moral, já antes tidos como motes comuns à literatura realista-naturalista por nomes como Júlio Ribeiro e Aluísio Azevedo. Mas é Júlia Lopes que inaugura essas temáticas pelo ponto de vista de uma mulher vivendo com todas as limitações e obstáculos do século XIX, atribuindo essas vivências às suas protagonistas femininas.

Na primeira publicação de *Ânsia eterna*, em 1903, todos os trinta contos selecionados pela autora são protagonizados por mulheres que, por meio de narrativas de tom cruel, enfrentam questões inerentes ao público feminino, com discursos e ações que fogem ao tradicionalismo. As heroínas das estórias contrariam a posição de esposa fiel e recatada, não permanecem condescendentes em casos de violência sexual e negam o trabalho doméstico e a maternidade como único fim de suas vidas. Grande parte dos contos são construídos com teor amedrontador e possuem desfechos trágicos e desconcertantes, os quais chocaram os leitores da época e levaram a reflexões até então pouco suscitadas no Brasil. Assim, Almeida utiliza de fenômenos góticos e elementos grotescos<sup>1</sup> para expressar os anseios e os descontentamentos dessas narrativas femininas. Essas escolhas narrativas e estilísticas surgem como

---

<sup>1</sup> O vocábulo grotesco na literatura surge em fins do século XV e foi teorizado por Wolfgang Kayser (2013). Para Kayser, o grotesco foi caracterizado por um mundo “alheado”, tornado estranho, com elementos que se revelam, de repente, surpreendentes, estranhos e sinistros. O que é familiar e corriqueiro passa a ser marcado pela experiência estética de estranhamento do mundo.

estratégia para apontar a estranheza do mundo masculino diante de vivências particulares às mulheres (Lemos *apud* Almeida, 2020). Sendo assim, a obra almeidiana buscou, precursora e não convencionalmente, desafiar a sociedade brasileira do século XIX e debater sobre a emancipação feminina e os direitos das mulheres.

Mesmo com tal relevância em sua época, Almeida foi vetada de ocupar a cadeira 3 da Academia Brasileira de Letras, pois as mulheres só passaram a ocupar esses cargos a partir de 1977 - antes disso, mesmo com produções literárias significativas e com o reconhecimento da sociedade, o público feminino era impedido de associar-se à ABL por convenções sociais e institucionais. De acordo com Fanini (2017) Júlia Lopes de Almeida representou o primeiro e mais emblemático vazio institucional ocasionado pela barreira social de gênero. Essa não canonização da autora na historiografia literária brasileira revela, até a atualidade, a marginalização intencional dada a autores que não propõem uma continuidade com a tradição vigente, operada pelas ferramentas historiográficas (cf. Bosi, 2015; Carpeaux, 2008). Hoje, quando tratamos do cenário literário do Brasil do século XIX, são relativamente poucas as menções à Júlia Lopes e a presença de seus textos em coletâneas, por exemplo. Ao falar sobre as estéticas realista e naturalista no Brasil, Júlia Lopes é ignorada enquanto uma das representantes. Esse ofuscamento configura um clássico plano de silenciamento sistemático das mulheres que ocupam posições majoritariamente masculinas.

A segunda autora é a contemporânea Iaranda Barbosa, doutora em teoria da literatura, crítica literária e escritora. Surge na literatura no século XXI, no ano de 2020, com *Salomé*, uma novela histórica e sua primeira obra ficcional longa; com uma heroína que nutre em si ideais de liberdade no século XIX, o enredo envolve a luta contra a escravidão e o anseio pela liberdade feminina, assemelhando-se aqui aos objetos propostos por Júlia Lopes em suas narrativas. Contemporânea da literatura fantástica, Barbosa não parece tentar ocultar a forte influência da literatura feminina do fim do século XIX em seus textos, tratando não só das temáticas, mas também da forma. Em *Palavras de silêncio*, livro escolhido para análise, os diversos contos circundam, novamente, personagens femininas e os componentes típicos de seu universo, como a maternidade, as relações domésticas, a violência sexual e de gênero. Aqui, há também o desdobramento de classe e racial; as protagonistas vivem em situação de vulnerabilidade social devido às suas condições econômicas e são pretas.

Há uma escolha pelas narrativas insólitas semelhante àquela feita por Almeida; às situações do cotidiano das mulheres são acrescentados elementos fantásticos e grotescos, os quais garantem o ar de mistério e acentuam as problemáticas femininas.

Para a pesquisa, foram selecionados dois contos dos livros referidos, os quais retratam o imaginário da culpa materna a partir da construção das diferentes personagens e das escolhas narrativas das escritoras. O conto intitulado “Os porcos”, escrito por Júlia Lopes de Almeida, tem como protagonista uma mulher que engravidou do filho do seu patrão e recebe do seu pai a promessa de uma fatalidade com o bebê. A grande revelação, aqui, é que a mulher, adjetivada na narrativa como “cabocla”, decide então seguir numa pequena jornada a fim de dar ela mesma um fim trágico para seu filho, traumatizando assim seu amante e lhe castigando por casar-se com outra. Com narração em terceira pessoa e discurso indireto livre, Julia Lopes constrói ambientações sinistras e sepulcrais, evocando a imagem do céu noturno e da área rural isolada. As descrições estritamente detalhadas dos lugares e do tempo intensificam as tensões vividas pela personagem e pelo leitor que, junto com ela, espera ansioso por uma reviravolta no desfecho da cabocla e seu filho. Seu destino, entretanto, assim como acontecia desde os primórdios das narrativas literárias, com a mitologia, parece completamente imutável, mesmo com todo o esforço empreendido em fugir dele.

Em “Femme-crampon”, de Iaranda Barbosa, a ambientação agora é urbana e contemporânea: Maria, protagonista inicial, vive em situação de vulnerabilidade socioeconômica, enfrentando as consequências dos deslizamentos advindos das grandes chuvas. Além disso, ela também foi abandonada com os netos e roubada pela sua filha, largada à própria sorte sem rede de apoio nem condições financeiras para criar os netos, ainda crianças. A cada novo questionamento sobre como ressolveria tantos problemas vivendo na nova realidade que lhe foi imposta - com a responsabilidade por netos que, na ausência da mãe, convencionalmente deveriam ser criados como filhos -, cresce nas costas de Maria um volume repugnante e sem definição que, dia após dia, lhe dilacera mais, fria e cruelmente. Seguindo as mesmas estratégias estruturais de Julia Lopes, como a narração e o discurso indireto livre, o conto de Iaranda possui uma atmosfera misteriosa, com descrições minuciosas e crueis da situação estranha vivida pela protagonista. Não se sabe a que fim o tal volume nas costas vai levar, e cada nova frase é situada para que a dúvida e a ânsia pela resposta cresça. Dessa forma, apesar das particularidades de cada conto, há

momentos em que os tropos se integram em discursos favoráveis ao estudo das representações e do elo das figuras mãe e filho(a).

Essas mães e filhos das narrativas de Almeida perpassam um imaginário destoante do que é comum às concepções vigentes de sua época - e que permanecem quase inalteradas na contemporaneidade de Barbosa. Segundo Mary Del Priore (2004), as discussões sobre um possível cultivo de uma maternidade dedicada e do estreitamento das relações parentais se iniciam no século XVIII e atingem seu ápice justamente na segunda metade do século XIX, quando há uma real mudança na compreensão da figura materna. A categoria de mãe, antes encerrada na relação biológica e burocrática, passa a ser vista agora como maior responsável pelo desenvolvimento e sobrevivência de outro ser humano, o seu filho, e essa passa a ser sua vocação. Nasce também, a partir disso, a ideia do amor incondicional, do laço permanente nas relações mãe-filho e do impulso inerente às mulheres de dispor suas vidas à maternidade. Indo de encontro a essa filosofia, a aversão das personagens de Júlia Lopes à maternidade segue na contramão dos ideais de sua época e choca por apresentar, de maneira crua, uma mãe que se deleita fantasiando a morte do filho. Mesmo no século XXI, com uma personagem mãe que tenta renegar o papel da maternidade, Barbosa ainda gera desconforto e estranheza com as suas narrativas, já que a compreensão de mãe do século XIX parece um dilema trans-histórico.

Dentre as principais linhas teóricas do campo da literatura brasileira, a literatura comparada na contemporaneidade consolida relações com os estudos culturais, emergindo dela trabalhos que reafirmam a pluralidade e também as semelhanças entre épocas, lugares, experiências sociais, entre outros. Por sua vez, tendo se difundido durante o século XIX no campo acadêmico, o método comparativo explora intertextualidades e subjetividades entre produções literárias, mesmo que em realidades aparentemente distantes. Atualmente, a vertente de estudos em literatura comparada vem crescendo com ímpeto; são diversas as pesquisas buscando aproximações e distanciamentos entre autores, obras, períodos literários, dentre outros. Em *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, de Sandra Nitrini (2000), a autora traz como um dos conceitos fundamentais para os estudos comparatistas a “influência”; seria essa o resultado artístico de relações de contato entre autores, a partir do conhecimento direto ou indireto da fonte.

O resultado deve ser autônomo, isto é, produzido com “a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se

reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral” (Nitrini, 2000, p.127). O presente trabalho irá focalizar justamente nesses procedimentos comuns às autoras, nos indícios de contato e, como instrui Nitrini (2000), notando também as características próprias de cada escritora. Os contos das autoras citadas, apesar do longo intervalo temporal e do desenvolvimento das conjunturas social e artística, estabelecem entre si similaridades no trato com as tramas familiares e com o sentimento culposo que as personagens mães assumem. Essa similaridade também se dá no nível de inclinação para narrativas de teor fantástico e grotesco, como recurso comum às autoras de intensificação das vivências e angústias dos arquétipos<sup>2</sup> representados. Paralelamente a isso, o fim do século XIX foi também marcado por experimentos que traziam outras perspectivas para textos narrativos. O discurso indireto livre, propagado por Flaubert em *Madame Bovary*, popularizou a composição de personagens psicologicamente aprofundadas e relacionadas diretamente com o tempo e espaço que ocupam.

Por fim, o resgate e a valorização de autoras brasileiras inexploradas pela academia, como Júlia Lopes de Almeida, bem como a apreciação de escritoras contemporâneas ainda pouco estudadas e reconhecidas, tal qual Iaranda Barbosa, representam um passo fundamental para a construção de uma educação literária mais equânime e crítica, ampliando o repertório do sujeito leitor e formando cidadãos críticos. Como discutido acima, é histórico o apagamento das mulheres que primeiro se propuseram a enfrentar o cânone masculino e majoritariamente branco das manifestações artísticas no Brasil, e esse processo fincou raízes que na atualidade ainda provocam consequências. Estudar obras realizadas por mulheres, que tratam de temas referentes ao ser mulher em sociedade e escancaram as problemáticas de gênero e raça, configura uma tentativa de reparar a grande lacuna sócio-histórica. Ao trazer à tona essas vozes, a educação brasileira, o ensino de literatura e a crítica literária rompem com os padrões excludentes e oportuniza ao público o conhecimento e a experiência de leitura das obras de tais autoras.

---

<sup>2</sup> A perspectiva de arquétipo adotada no trabalho foi baseada na teoria de Carl Gustav Jung em *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2011). Dentro da psicologia analítica jungiana, os arquétipos são formas ou imagens de natureza coletiva, que são, ao mesmo tempo, produtos individuais construídos inconscientemente e comuns a toda a Terra, formando um inconsciente coletivo. Tais arquétipos são padrões de representação universais e são modos diversos de compreender o mundo, já que surgem em diferentes culturas e tempos de maneiras variadas. O arquétipo materno de Jung, por exemplo, é uma forma simbólica e universal de representar a ideia de maternidade, com imagens e sentimentos associados ao cuidado e à proteção.

## 2. Entre a decadência e a inovação: estéticas literárias do *fin de siècle*

Com o declínio do movimento romântico, após décadas de influências políticas, filosóficas, artísticas e literárias, a sociedade da segunda metade do século XIX toma novos rumos. As significativas mudanças sociais do século XIX, advindas de grandes eventos políticos e sociais, levaram a estética romântica a uma decadência progressiva. As críticas começaram a vir em direção às temáticas referidas pelos autores românticos e à sua grandiloquência que resulta em sentimentalismo, meios-tons e segredos (Carpeaux, 2008). Alguns dos grandes críticos do movimento tinham sido românticos anteriormente, a exemplo de Sainte-Beuve, que desaprovou e denunciou as falhas formais, temáticas e intelectuais do romantismo com a mesma veemência e intensidade que o fizeram aderir à estética em seu início. Ludolf Wienbarg, crítico literário e um dos fundadores do movimento dos “jovens alemães”, também combateu o romantismo em exigência por uma literatura realista e social (Carpeaux, 2008). Para além das críticas, outro fator considerado como determinante para a dispersão do romantismo foi a influência cada vez maior da imprensa, com uma reconfiguração dos jornais impressos e das revistas literárias.

Os autores seguiram publicando suas narrativas nos *folhetins*, seção destinada à veiculação periódica e fragmentada de textos literários que se estabeleceu no romantismo, mas que agora se refaz com novos moldes, sendo um produto dessa nova sociedade crítico reflexiva. Há a conformação de uma nova estética literária nos periódicos. Alguns poetas e romancistas, inclusive, chegaram a atuar como repórteres e fundadores de jornais, como Charles Dickens, que criou o *Daily News*, jornal focado em reportagens sobre crimes e acidentes. Havia uma linha tênue entre narrar ficções e produzir notícias ou reportagens; por isso, os escritores de jornais (“jornalistas” da época) eram, em sua maioria, literatos. Essas narrativas folhetinescas do século XIX, como atesta a análise de Edgar Morin na obra *L'espirit du temps*, atuam como construções que têm como centro a empatia e identificação do leitor a partir da projeção do universo psicológico e social que circunda esse leitor nas personagens das histórias (Ribeiro, 1996). O reconhecimento no personagem é possível pois esse agora é o ser humano do cotidiano, com ações e comportamentos ao alcance do leitor. Os romancistas do realismo e naturalismo mataram os heróis exageradamente ampliados do romantismo para aceitarem a maneira ordinária da existência do homem comum (Zola, 1995). A pretensão dessas novas narrativas leva ao descobrimento da

“consciência do seu ser-linguagem: o realismo do discurso” (Guedes, 2010, p.5), e a literatura transfigura-se em instrumento político e de manifestações sociais.

Diante do referido contexto sócio-histórico e artístico, o ambiente torna-se favorável à adesão de movimentos coerentes com uma nação que enfrenta profundas mudanças, resultando no surgimento e futura consolidação de diferentes estéticas pós-românticas, a exemplo do realismo e naturalismo. Mais do que mera importação cultural, a formação de uma literatura realista no Brasil aponta para uma população que anseia por autoafirmação ideológica, narrativa e discursivamente. Os novos poetas encontram-se desassossegados pelas questões de ordem política; o cerne de muitas das novas narrativas literárias passa a ser as tensões acumuladas em sociedade. Pouco a pouco, autores como Balzac, Charles Dickens e Flaubert - os quais, posteriormente, viriam a ser lidos como precursores do movimento realista - passaram a primar pela observação e descrição detalhada da realidade, delineando levantamentos de tipos humanos, ambientes sociais e uso de linguagem (Guedes, 2012). Para Carpeaux (2008), tais autores já exploravam a fronteira do realismo aprendido nos romancistas ingleses, mesmo que ainda românticos.

Em face do cenário social e artístico apresentado, o que se vê na literatura do século XIX é uma aproximação com o jornalismo, tornando as fronteiras entre os dois campos quase inexistentes; como supracitado, muitos dos autores do romantismo e das estéticas pós-românticas foram, também, editores e escritores de jornais. Balzac, romancista determinante na instituição do realismo francês, estudou as relações entre o jornalista e o poeta, mas não sem antes exprimir duras críticas ao jornalismo em sua obra *Ilusões perdidas*, na qual a imprensa é descrita minuciosamente. Apesar disso, Balzac também engrandece a imprensa, afirmando que “nessa época, o jornalismo toca em tudo, indústria, interesses públicos e privados, empresas novas, tudo quanto é amor-próprio da literatura e seus produtos” (Balzac, 1989, p. 590), e aproxima o jornalista do poeta, visto que ambos narram acontecimentos por intermédio de estruturas semelhantes. Surgem então as discussões sobre os canards, que posteriormente se tornam *fait divers*, os quais abrangem notícias rápidas e fatos anormais, monstruosos e impossíveis (Balzac, 2004).

Aprimorados por Roland Barthes, os estudos sobre os *fait divers* surgem a partir da análise dos relatos incomuns e trágicos nos jornais no século XIX e desaguam nas narrativas literárias influenciadas diretamente por esse modo narrativo. Os *fait divers*

nascem do espanto e da perturbação da causalidade, daquilo que é cotidiano e dos desvios causais. Nem todas as narrativas relatadas serão compostas de relação entre a causa e o efeito, e isso captura o leitor (Barthes, 1964). Em matéria de jornal retirada da obra de Costa (2010), que estuda os discursos em jornais do século XIX, e publicada originalmente no jornal *A Província de São Paulo*, em 1875, ao apresentar um caso de violência contra mulher no município de Araras, inicia-se com “Quatro homens fizeram ‘algazarra’ na cidade de Araras (SP)” e a notícia é finalizada com “A população local planejou prendê-los, mas o delegado interveio e... eles fugiram”. Há, de maneira breve, uma dramatização da narrativa cotidiana e urbana e certo apelo sensacionalista ao finalizá-la com um desfecho abrupto, que não traz ao leitor o resultado ou as respostas que este esperava. Para Barthes (1964), apesar da brevidade, os *fait divers* evocam um acaso não neutro e um clímax, em que há um caráter articulado, e convertem o acaso e as reviravoltas em signos; “toda coincidência é um signo ao mesmo tempo indecifrável e inteligível” (Barthes, 1964, p. 5).

É devido à aproximação entre literatura e jornalismo no século XIX que gêneros como o conto e a novela adquirem características e semelhanças com os *fait divers*. Os relatos de casos reais, sejam eles criminais ou apenas devastadores, inspiraram os enredos de autores realistas e naturalistas que se aproximavam desse cotidiano - para Monestier e Romi, autores dos livros *Fait divers* e *Histoire des fait divers*, muitas obras significativas da literatura, como *Madame Bovary* (Flaubert) e *O vermelho e o negro* (Stendhal), foram baseadas neles. As ações extremas, os mecanismos psicológicos por trás delas e a tentativa de explicar “acasos” corriqueiros são alguns dos traços herdados das narrativas jornalísticas. Em especial no gênero conto, a brevidade intensa e impactante e os desfechos trágicos tornaram-se características recorrentes no período oitocentista. No Brasil, Aluísio Azevedo e Júlia Lopes de Almeida foram alguns dos autores que incorporaram elementos das estéticas realista e naturalista em suas obras.

### **3. Conto literário: fundamentos estruturais e a estética da crueldade**

Um dos gêneros literários que adquiriu bastante visibilidade e distinção no período *fin de siècle* foi o conto, devido principalmente aos fatores temporais e sociais supracitados. O gênero admite uma volumosa variedade de tipos e formas, resultando em incontáveis estudos e análises com noções diferentes. De toda forma, em

concordância com o livro *Teoria do conto* de Nádia Gotlib (2006), há algo de comum nos textos que seguem o modo narrativo dos contos: o flagra de um instante determinado e específico da realidade, captando-o em sua especificidade. Claro, existem também as narrativas que rompem com a tradição posta, nas quais “nada acontece”, isto é, não há nenhuma crise posta claramente para o leitor, nem para os próprios personagens - como alguns contos tradicionais de Tchekhov e principalmente contos modernos, a exemplo dos fluxos de consciência de Virginia Woolf e Clarice Lispector. Para alguns teóricos e autores, como Theodore A. Stroud, é preciso que no conto haja ação e, principalmente, que a história traduza uma mudança moral, de atitude e/ou de destino das personagens (Stroud *apud* Gotlib, 2006). O momento especial de Gotlib sugere uma adaptação para a prosa da *hamartia*, categoria clássica de Aristóteles, em que há o erro trágico do herói, causador de todos os seus infortúnios.

Outra importante análise do gênero foi feita à luz da teoria de Vladimir Propp sobre a morfologia do conto, publicada inicialmente em 1928, a fim de encontrar funções narrativas que se repetem em diferentes estórias, com foco numa análise estruturalista de contos maravilhosos da Rússia - deixando nítida sua associação com os formalistas russos. Propp analisou aproximadamente cem contos clássicos e maravilhosos para identificar padrões de estrutura e personagens e pôde, com isso, propor uma fórmula para as narrativas e categorizar os elementos dos contos em funções e esferas de ação. Divididas em trinta e uma, as funções representam a base morfológica dos contos, promovidas por tipos de personagens que iniciam as esferas de ação. São essas as partes constituintes que podem se transportar de um conto para outro, quase sem alteração, na chamada lei de permutabilidade de Propp. Claude Lévi-Strauss, em ensaio sobre a obra de Propp, afirma que “entre as trinta e uma funções que ele distingue, várias parecem redutíveis, isto é, assimiláveis a uma mesma função, reaparecendo em momentos diferentes da narrativa [...]” (Strauss, 2010, p.122).

Como consequência não programada do contexto do século XIX e produto de uma nova forma de acessar a literatura, surgem os *contos cruéis*, inaugurados pela obra de mesmo nome de Villiers de L'Isle-Adam, publicada em 1883. Nos contos selecionados pelo autor para essa obra, misturam-se narrativas com terror lento, fantasias pseudocientíficas e textos nos quais há sempre resquícios de crueldade, sangrenta ou irônica, violenta ou secreta, concentrada ou difusa (Raitt *et al.*, 1986, t.I, p.1244, tradução nossa). Essa crueldade nem sempre se manifesta de maneira

exagerada ou explícita; a crueldade vem do desespero e da melancolia sentida pelos personagens. Villiers se faz cruel ao expressar e suscitar angústia, numa possível herança baudelairiana (Domingos, 2009), e a intenção traduz-se em personagens silenciosos e frios, que passam por algum tipo de inquietude. Os protagonistas não exercem crueldade, mas a sentem de forma intensa a partir dessas inquietações.

De acordo com o estudo de Domingos (2009) acerca da obra de Villiers, em grande parte dos contos crueis, duas categorias de personagens são colocadas em cena, antagonicamente. Primeiro, os burgueses, descritos de forma irônica e satírica, característica habitual do autor; eles são os “produtores” da crueldade e dignos de desprezo. Do outro lado, personagens solitários e distantes da realidade burguesa, que contém qualidades valorizadas pelo autor. Villiers utiliza da crueldade e da ironia para exprimir suas críticas e retratar a ignorância dos juízos de valores de sua época. Há também, em sua poética, influências e intertextualidades nítidas com outros escritores do horror e da evocação do medo, como Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant; com base neles, Villiers associa-se ao insólito e ao extraordinário, abandonando a tradição romântica. Consoante Praz (1996), a engenhosidade da obra de Poe inspirou o autor dos *contos crueis* a transformar a narração de um simples adultério em um espetáculo de horror, agora extraído da realidade e não mais do sobrenatural, como no romantismo.

Guy de maupassant, tendo sido contemporâneo de Villiers de L'Isle-Adam, precursor dos contos crueis, inspirou-se na construção dessas narrativas ao criar muitas de suas novelas e contos - mas adaptou-as para suas preferências e moldes, bem como fez com outros gêneros e vertentes literárias. Motivado por autores como Balzac, Stendhal e Flaubert - com o último, estabeleceu relação de proximidade e foi orientado no exercício da literatura -, Maupassant teve grande contribuição na consolidação do uso de *fait divers* do século XIX como sugestões temáticas e formais para as narrativas curtas. Para Neves (2008), Maupassant defendia uma verossimilhança artística que refuta o extraordinário, procedimento típico das seções de *fait divers* para atingir o efeito do real por meio dos acontecimentos cotidianos; seu ideal era o compromisso com a verdade, atingida a partir da observação e reprodução da realidade, em relação aos contos realistas de sua produção artística.

Aquilo que comumente é tido como superficial e até vazio, nas obras de Maupassant adquire um novo sentido de profundidade por meio do seu olhar

investigativo da sociedade; em diálogo com as estéticas realista e naturalista, mas sem limitar-se a nenhuma delas, o autor francês transformou as ocorrências descobertas nos *fait divers* e nas suas análises epistemológicas em estórias que traçam retratos da realidade. Essa realidade, por ser triste e cruel quando observada meticulosamente, era assim retratada nas obras de Maupassant. Os contos eram lidos como pessimistas, as histórias “fizeram escândalo na época. Falava-se de naturalismo grosseiro, fotografia anti-artística da realidade” (Carpeaux, 1947, p.1) e o retrato da burguesia chocava e incomodava a sociedade de Rouen, cidade onde Maupassant viveu. Ao tomar como ponto de partida essa realidade para escrever seus contos, grande parte deles adquiriu configurações do grotesco e do cruel.

Em algumas de suas estórias, homens comuns expõem seus impulsos sádicos e suas tendências criminosas; eles são tomados de sentimentos estranhos e enfrentam situações atormentadoras e insólitas, que colocam à prova o seu caráter e a coragem de lidar com o medo e o desconhecido. Pelos seus muitos contos de linhagem cruel, Maupassant pode ser lido como “maldito” - como também foram classificados Baudelaire, Rimbaud e Villiers no livro de Paul Verlaine, *Les Poètes Maudits* (1884). Com seus contos, que abrangeram as mais diversas formas e motivos, Maupassant renovou e encorajou a tradição da literatura cruel e influenciou os literatos contemporâneos. A recepção estética de toda a obra de Maupassant é tema de estudos dos maiores teóricos da literatura, devido, principalmente, ao reconhecimento dos seus contos como obras-primas e do entendimento de que os maiores prosadores após Maupassant são, em algum aspecto, seus sucessores. Júlia Lopes de Almeida, leitora assídua de jornais e da literatura francesa, teria muito da influência Maupassantiana em seus contos. Em artigo escrito e publicado em 1897, no jornal *República*, Lúcio Mendonça afirma:

[...]. Júlia Lopes tem produzido páginas que mais de uma vez têm sido comparada às do mais vigoroso conteur da França, Guy de Maupassant, e a comparação, que é a mais expressiva e eloquente para a demonstração do meu conceito, é justíssima: dois, principalmente, dos contos da escritora brasileira, lembram como irmãos os do autor de *Boule de Suif* – a admirável “Caolha”, que foi para mim a verdadeira revelação deste poderoso talento e, por último, o conto do concurso publicado na *Gazeta de Notícias* com o título de “Os Porcos”, uma maravilha de sobriedade, de vigor, de colorido, de exatidão de traço.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> O trecho do artigo de Lúcio Mendonça, “As três Júlias”, foi citado no discurso de recepção por Raimundo Magalhães Júnior em ocasião da posse de Dinah Silveira de Queiroz, disponível em: <[hp://www.academia.org.br/academicos/dinah-silveira-de-queiroz/discurso-de-recepcao](http://www.academia.org.br/academicos/dinah-silveira-de-queiroz/discurso-de-recepcao)>. Acesso em: 02 ago. 2025.

#### **4. Perspectivas históricas e psicanalíticas da maternidade: do mito à instituição social**

Os ideais que a sociedade atual possui acerca das relações familiares e, principalmente, da maternidade, são valores que evoluíram junto com as mudanças sociais, econômicas e culturais. As noções contemporâneas de família e de figura materna são resultados de processos históricos e sociais de mudança de mentalidade iniciados na segunda metade do século XIX. Ainda assim, não são totalmente novidades; baseiam-se em concepções que estiveram sempre presentes e intrínsecas na formação da humanidade. A figura feminina na mitologia e no cristianismo esteve sempre atrelada à causa dos sofrimentos e da condenação humana. Eva, figura cristã reconhecida por desobedecer às ordens de Deus e corromper o homem, entrega toda a humanidade para o mal e é sentenciada a submeter-se a Adão e sofrer com as dores do parto. A maternidade torna-se, para Eva, um castigo, uma punição pelo pecado original, mas é também sua única forma de redenção com a humanidade e aquilo que vai lhe reerguer. Na tradição judaica, há a presença de Lilith, personagem que, ao contrário de Eva, não aceitou a submissão à figura de Adão, por isso foi transfigurada em demônio.

Todas essas narrativas reducionistas moldaram concepções ao longo dos anos e forçaram as mulheres a representarem funções subalternas, tanto no quadro social quanto no familiar (Emídio, 2011) e perpetuaram uma noção de identidade feminina como subproduto do masculino, pautada na funcionalidade da mulher de servir, gerar os filhos e cuidar da família. Na psicanálise, há ainda afirmações de que a maternidade é a única via para tornar-se mulher de verdade; para (Freud, 1996), é com o nascimento do filho que a mulher finalmente adquire o objeto de desejo de toda sua vida, o falo; a existência feminina seria, então, uma eterna busca por aquilo que falta e que está relacionado com o masculino. A mãe é, de acordo com a psicanalista Danièle Brun (1989), a primeira figura de identificação do ser humano, a qual dedica amor e cuidado e tem compromisso com o desenvolvimento do filho. Tais teorias psicanalistas amparam-se na possível existência de um instinto materno, isto é, uma predisposição inerente a todas as mulheres de tornarem-se mães, que instintivamente e biologicamente teriam o impulso de proteger seus filhos e amá-los incondicionalmente, independente das suas vontades ou experiências individuais enquanto mulher.

Outra teoria da psiconologia analítica amplamente visitada são os arquétipos de Carl Jung; dentre eles, está o arquétipo materno jungiano e o complexo materno. O psiquiatra elenca o que seriam os traços essenciais do arquétipo da mãe: “o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento [...]” (Jung, 2016). O lugar das figuras femininas que exercem o papel de mães, então, principalmente daquelas que já o são “em dobro”, como as avós, deve ser justamente esse de cuidado incessante com o filho, pela consciência de que aquele ser depende exclusivamente das condições positivas propiciadas pela mãe. Jung aponta que os três aspectos essenciais do arquétipo materno são a bondade nutritiva, seu transbordamento emocional e sua obscuridade subterrânea. A mulher, ao tornar-se mãe, adquire prementemente todas essas características e instintivamente acostuma-se com a nova realidade da maternidade. Os erros e acertos da criança, bem como seus possíveis complexos, neuroses e questões psicológicas, são também atribuídos à mãe.

Em *Emílio, ou da educação*, o filósofo Rousseau defendeu que os homens são seres racionais que levam a sociedade a prosperar, enquanto as mulheres, menos racionais, devem ser educadas para serem boas esposas e mães, ocupando sempre posições subservientes. Vários teóricos surgiram, a partir dessas discussões, com o fim de contrariar a ideia de instinto materno. Simone de Beauvoir, que apontava para os estudos feministas, argumentou contra o instinto, estabelecendo o conceito como forma de legitimar os papéis subalternos das mulheres na sociedade. A aceitação da maternidade como vocação natural do feminino corrobora para a redução da mulher a um único papel, sendo excluída enquanto sujeito. Em relação a isso, Mary del Priore afirma que

A maternidade era vista como a verdadeira essência da mulher, inscrita em sua própria natureza. Somente através da maternidade a mulher poderia curar-se e redimir-se dos desvios que, concebidos ao mesmo tempo como causa e efeito da doença, lançavam-na, muitas vezes, nos lodos do pecado. Mas, para a mulher que não quisesse ou não pudesse realizá-la – aos olhos do médico, um ser físico, moral ou psiquicamente incapaz – não haveria salvação e ela acabaria, cedo ou tarde, afogada nas águas turvas da insanidade (Priore, 2004, p. 283)

No século XVIII, as relações familiares afetuosas e cuidadosas, principalmente o parentesco maternal, não eram comuns, já que ainda não preponderava o entendimento da infância, do lar e do outro (Emídio, 2011). Os homens e as mulheres estavam inseridos no seio industrial e os filhos eram criados

por terceiros - criação essa que não prezava pelo zelo e afeto, e que não concebia a criança como ser frágil e dependente, que exige necessidades específicas. A partir da segunda metade do século XIX, dentre as diversas mudanças que alteraram os modos de viver, a consolidação da burguesia como classe dominante a partir da revolução industrial foi fator decisivo para a nova estrutura familiar. Com a nova mentalidade burguesa, a família torna-se nuclear, saindo da esfera pública para a privada, visto que a rua adquiriu status coletivo e o lugar do outro, em oposição ao núcleo familiar (del Priore, 2004). O ambiente em que se vive deve então ser acolhedor, agradável e perfeito, com um homem provedor, marido e pai, e uma mulher que consagra o lar e se doa para os filhos, esposa e mãe; qualquer desvio a essa organização é visto com estranhamento e desprezo.

Nesse momento, o filho torna-se objeto de amor, recebendo cuidado e atenção proveniente da mãe, figura inteiramente responsável pelo desenvolvimento da criança. Para Michelle Perrot (2009), a classe proletária apropria-se dessa paternidade como forma de sobrevivência, patrimônio e honra, e o desejo de ter filhos exprime-se com intensidade. Tal desejo não parte do instinto feminino ou da vontade inerente do ser humano em gerar um filho, mas sim das contingências sociais e do panorama do século XIX. O pretenso instinto materno seria, na verdade, induzido pelos valores e pela moral vigente; os pais - mas principalmente a mãe - são ensinados que devem amar seus filhos acima de qualquer coisa (Veyne, 2009). Segundo Emídio (2011, p. 53), “infância e maternidade foram assim sentimentos e conceitos construídos para o desenvolvimento da sociedade e as crianças passaram então a ter um valor quase que mercantil”. Havia estratégias sociopolíticas e culturais por trás da idealização de um modelo familiar e da maternidade compulsória para as mulheres. A difusão desses novos ideais criou raízes tão profundas que, atualmente, a sociedade entende que esses valores são intrínsecos à humanidade e estiveram sempre presentes - e qualquer um que os corrompa ainda é malvisto.

## **5. À frente de seu tempo: a voz singular de Júlia Lopes de Almeida**

Nascida em 1862 no Rio de Janeiro, Júlia Lopes de Almeida viveu imersa em meio à elite social e intelectual, tanto brasileira quanto europeia, já que era filha de portugueses e de família aristocrática. Contou sempre com o apoio dos familiares para

tornar-se escritora e lhe foram garantidos os meios, desde uma boa educação escolar, até a possibilidade de publicar sua primeira crônica, que posteriormente lhe rendeu a oportunidade de escrever periodicamente para grandes jornais e revistas. Júlia Lopes também viajou para Portugal aos 19 anos, quando já havia publicado a sua primeira crônica, e pôde entrar em contato mais íntimo com as novas tendências literárias que surgiam na Europa e conhecer os autores que vieram a influenciar sua escrita; inseriu tudo em suas obras. Em sua época, a autora recebeu um reconhecimento ainda incomum para mulheres literatas; tal aclamação era destinada ao cânone masculino da literatura, lugar no qual os homens puderam sempre ocupar. Ainda assim, mesmo eleita, Júlia Lopes foi proibida de ocupar a cadeira nº 3 da Academia Brasileira de Letras (ABL), a qual censurava a presença de mulheres. Esse fato e outras de suas vivências contribuíram fortemente para que Almeida formasse suas concepções sociopolíticas e ficasse reconhecida pelos seus ideais abolicionistas, emancipatórios e feministas.

Numa compreensão geral, as obras de Júlia Lopes sempre buscaram refletir aquilo que a autora representava em vida. Desde cedo, atuou na defesa dos direitos das mulheres num período em que tal garantia era mínima e publicou artigos, em jornais e revistas renomados, reivindicando o direito ao voto e à educação. Apesar de tudo, não pôde deixar de ser ligeiramente “contaminada” pelos ideais da época; em seu livro *Maternidade* (1925), que reúne textos ensaísticos e pessoais com teor de cartilha, Júlia Lopes parece se contradizer em suas opiniões sobre a temática. Em alguns trechos, incentiva que as leitoras mulheres busquem se preparar para exercer uma maternidade plena, e afirma que a sociedade deve prepará-las para tal fim. Já em muitos outros, posiciona-se criticamente sobre a condição social do feminino, escancarando o silenciamento e a angústia que mulheres sofrem ao tornarem-se mães forçosamente, como no trecho

Nove meses de angústia, nove meses nauseativos, mal dormidos, mal vividos, de corpo pesado, alma cheia de apreensões aterradoras, e eis que em ondas de sangue e dor nasce um menino, linda promessa de um futuro risonho. Começa então uma outra história mais comprida: aleitamento, esgotamento... noites a embalar, a espreitar o sono lindo, madrugadas forçadas, braços cansados, e, a cada febrinha: — morre?! — não morre?.. (1925, p. 18-19)

Atuou nos jornais tanto como jornalista, apresentando textos em defesa da educação feminina, da libertação dos escravizados e a favor de projetos sociais, quanto como escritora, publicando pelos jornais crônicas e folhetins. No auge das discussões

sobre o esgotamento do movimento romântico e dos primeiros respiros das estéticas pós-românticas, a produção de Almeida no fim do século XIX compreende traços do naturalismo francês de Émile Zola e dos modos narrativos realistas de Guy de Maupassant, Flaubert e Balzac. De acordo com familiares, a autora leu todos os clássicos Portugueses e, após se casar com o poeta Filinto de Almeida, passou a ler também os clássicos franceses (Pessoa e Sepúlveda, 2021). Assim, as opções estéticas de seus atos de escrita são resultados não só das suas concepções pessoais acerca da política e da cultura vigentes em sua época, mas também de tais influências. Além das muitas interferências literárias, que serão melhor discutidas à frente, pelo fato de ter iniciado suas publicações na imprensa e, depois, passado a escrever diretamente para ela, a obra de Júlia Lopes foi essencialmente inspirada pelo modo narrativo dos jornais. Muitos dos seus contos anunciam personagens e enredos com construções semelhantes aos casos descritos nos *fait divers* do século XIX.

Em *Ânsia Eterna*, livro publicado originalmente em 1903 pela própria autora, Júlia Lopes reúne contos que desafiam e vislumbram o leitor e uma sociedade ainda baseados nos moldes do século anterior. Com protagonistas femininas, via de regra, Almeida constrói narrativas que fogem até ao seu modelo tradicional, distanciando-se brevemente do tom folhetinesco - mantendo, ainda assim, alguma semelhança com os *fait divers* dos jornais do século XIX - e fugindo ao senso comum. Nos tropos dos contos selecionados, a convivência entre as personagens mulheres e homens não são apontadas apenas pela perspectiva do combate e da desigualdade de gênero, mas também teimam em apresentar a complexidade feminina coexistindo com a desconstrução da figura masculina em sociedade. Daí nota-se uma novidade em relação à própria criação de Júlia Lopes em outros contos e romances de sua autoria. Além disso, exatamente com o intuito de gerar estranhamento e posteriormente reflexão, os contos de *Ânsia Eterna* percorrem caminhos insólitos, fantásticos, grotescos e góticos, indicando por meio do exagero a estranheza do mundo masculino no que concerne às vivências de comuns a mulheres (Lemos, 2020 *apud* Almeida, 2020, p.14).

As personagens femininas criadas por Júlia Lopes fogem às ordens consolidadas socialmente, principalmente no que tange aos papéis sociais e as relações intrafamiliares; mesmo aquelas aparentemente ingênuas ou submissas, devido às suas condições econômicas e sociais, surpreendem com finais inesperados e desconcertantes que contrariam a fragilidade feminina. A não resignação em situações de violência doméstica e sexual, a negação ao papel da maternidade e a resistência às ordens das

figuras masculinas são exemplos dos comportamentos não convencionais das mulheres construídas por Almeida. Em tais escolhas temáticas nas narrativas, as relações entre familiares com alto grau de parentesco são contraventoras; prevalece o *unheimlich* de Freud (1919), o infamiliar em oposição ao doméstico e íntimo, já comum às famílias e lares na segunda metade do século XIX. Em “A caolha”, o filho é responsável pelo acidente que condena a vida de sua mãe; o pai que mata a própria filha e não se arrepende em “As rosas”; “Os porcos”, em que o pai ameaça de morte o neto, e a filha toma para si o desejo de matá-lo.

### **5.1 A construção do infamiliar e da culpa materna em “Os porcos”**

O conto “Os porcos” inicia com uma dedicatória a Artur Azevedo, irmão do romancista naturalista Aluísio de Azevedo e também jornalista e escritor, com o qual Júlia Lopes manteve relações estreitas no âmbito pessoal e profissional; influenciou-o a escrever peças de teatro e também foi influenciada pelo colega. A história é narrada em terceira pessoa, num discurso indireto livre em que os pensamentos e ações das personagens quase confundem-se com o narrador; não há nenhuma fala delimitada nem diálogos em toda a narrativa, todos eles são fundidos ao discurso do narrador. Essa estrutura permite maior aprofundamento psicológico dos personagens e suas relações com o tempo e espaço da construção narrativa. Justamente por aproximar-se da estética naturalista em seus romances e contos, Júlia Lopes decide por esse procedimento para que o narrador conte a trágica história de Umbelina como um fato comum e cotidiano. Para Sena (2017), o que os escritores naturalistas faziam em suas obras eram “estudos de caso”, observando os acontecimentos da realidade e tematizando-os na ficção - dentre esses acontecimentos, estão os *faits divers*. A própria autora expressou, em entrevista dada ao jornalista João do Rio, seis anos depois da primeira publicação de *Ansia eterna*, que o caso descrito na narrativa de “Os porcos” foi inspirado em um fato real:

Sempre perguntava a mim mesmo: onde foi buscar D. Júlia um tipo de tão penetrante realidade?

– Onde? Mas é uma história inventada.

– Não é um livro à clef?

– Não, não é, não há trabalho meu, com exceção dos “Porcos” e de A Família Medeiros, que não seja pura imaginação. 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 (Almeida *apud* Rio, 1994, p. 31-32)

A narrativa percorre um acontecimento pontual e marcante, mas contado como um fato comum, na vida da protagonista Umbelina, que está grávida e recebe, logo de início, uma ameaça estarrecedora do próprio pai: a entrega do neto aos porcos, para que eles o comam. Sua gravidez indesejada e transgressora, já que fora do casamento e não planejada, é a causa de todos os seus sofrimentos (Santos, 2017). Com a problemática apresentada já no primeiro parágrafo, o conto vai acompanhar a pequena jornada da personagem em busca da modificação do seu destino, para que a promessa do pai não possa ser cumprida. Entretanto, ao contrário do que se espera da atitude de uma mãe após tamanha intimidação, a intenção das andanças de Umbelina não é a proteção ao filho. O que ela busca, na verdade, é vingar-se do amante que a engravidou e abandonou, prometendo casar-se com outra mulher. Para ela, a única maneira de gerar no ex amante um arrependimento amargo é fazê-lo presenciar a morte do filho, e segue com tal objetivo.

É interessante notar, inicialmente, como a personagem principal é introduzida e descrita em momentos do conto. O adjetivo cabocla é a primeira informação dada ao leitor sobre quem seria Umbelina, e é a que mais se repete. Depois de apresentada pela primeira vez, a personagem é constantemente retomada com caracterizações que remetem à sua raça e condição social em que se encontra. Os seus aparentes traços indígenas, a pele bronzeada, a designação de roceira, a “bestialidade cabocla matuta”; toda a construção da personagem enfatiza o fato dela ser uma mulher de origem negra e indígena que vive em condições de vulnerabilidade socioeconômica e vive numa zona rural trabalhando para outra família. A escolha do termo pejorativo cabocla corrobora com a visão depreciativa que o leitor forma de Umbelina. Júlia, ao inserir uma “cabocla” na presente narrativa, denuncia sutilmente as violências que são comumente destinadas a mulheres desprestigiadas socialmente.

Umbelina chega a ser animalizada, tratada como uma besta que age por instinto com o único fim de conseguir o que se pretende, ignorando toda e qualquer convenção social. Essa animalidade, tão característica da estética naturalista, também leva a protagonista a desconsiderar os laços de parentalidade e idealizar a morte do próprio filho que, até então, nada significava para ela. Consoante o teórico David Baguley (1990), em relação aos filósofos e cientistas, os romancistas tiveram interpretações mais sombrias sobre as teorias deterministas e positivistas: “o homem era sujeito a

desejos irrepreensíveis, que reagia mecanicamente a necessidades biológicas [...] e que era dominado pelo meio, pela hereditariedade ou por impulsos ainda mais primitivos” (Baguley, 1990, p. 216-7). A espécie humana, então, se aproxima da selvageria e da instintividade de outras espécies animais. Assim como os romancistas realistas/naturalistas, teóricos e autores do gótico e do fantástico já haviam desenvolvido as leituras sombrosas dos avanços científicos da época.

No conto analisado, é possível também notar os vestígios dessa aproximação com elementos góticos e insólitos na construção da diegese. Já no início da narrativa, o leitor é confrontado com a ameaça soturna do pai, que pretende entregar o neto para que os porcos alimentem-se. Umbelina, ao receber tal intimidação, reflete que

Ela mesma, lembrava-se, encontrara uma vez um braço de criança entre as flores douradas do aboboral. Aquilo, com certeza, tinha sido obra do pai. Todo o tempo da gravidez pensou, numa obsessão crudelíssima, torturante, naquele bracinho nu, solto, frio, resto de um banquete delicado, que a voracidade dos animais esquecera por cansaço e enfartamento. (Almeida, 2023, p.44)

A descrição da lembrança da imagem do “bracinho” da criança, por ser tão minuciosa e crua, provoca arrepios na personagem e no leitor, que já prevê os espaços fisiológicos construídos e as ações aterrorizantes que aparecerão em todo o conto. Júlia Lopes explora efeitos da literatura gótica ao criar o suspense experimentado por Umbelina, a qual teme que o filho tenha o mesmo fim do dono do “bracinho” (Santos, 2017). Impulsionada pelo pavor da situação enfrentada, a protagonista passa a observar obsessivamente os porcos que rodeiam sua casa. Ao ambientar o espaço em que os porcos vivem, o narrador faz uma caracterização grotesca, enfatizando os aspectos físicos repulsivos dos animais; eles estão arrastando no barro os seus corpos cheios de banhas e imundos, “com o olhar guloso, luzindo sob a pálpebra mole, e o ouvido encoberto pela orelha chata, no egoísmo brutal de concentrar em si toda a atenção” (Almeida, 2023, p. 44). A partir da descrição cruel e repulsiva do narrador, o antagonista da narrativa - apesar de inicialmente atribuído à figura do pai - torna-se a imagem do animal porco. Para Santos (2017, p.77), “trata-se de um procedimento metonímico em que o mal emanado da figura opressora do pai é bestialmente figurado nos suínos”.

Na medida que a figura paterna é vista como maior inimiga, responsável pela grande maldição da sua vida, o *unheimlich* está posto. O ambiente familiar da trama é transgressor e não gera conforto e acolhimento para a protagonista; o pai que deveria

protegê-la acima de tudo, em acordo com o esperado socialmente no seio familiar, é quem lhe traz o perigo. A mãe, mencionada uma única vez no conto, renega-a. Umbelina sente-se perdida e desprezada dentro de sua própria casa, que não configura um lar - ao longo do conto, a personagem é descrita sempre ao lado de fora da casa, numa proximidade proposital com os porcos - e inicia sua caminhada em busca da mudança do seu destino. Por nunca ter vivenciado o afeto de uma família e os cuidados paternos/maternos, a protagonista não conhece esses sentimentos; não há de se esperar, então, que ela nutra-os pelo filho que espera. Alimenta ódio pela ameaça do pai e desejo de vingança, mesmo que seja preciso sacrificar o filho ao nascer. Assim, há um rompimento com a ideia que o narrador vinha construindo no leitor nos primeiros momentos do conto, ideia essa que leva o leitor a crer, observando a revolta de Umbelina com o pai e o medo da consumação do prenúncio, que a cabocla quer ao filho e tenta defendê-lo. Esse ideal é rapidamente rompido quando o narrador, pela primeira vez, apresenta os desejos irracionais da personagem.

Enquanto observava os porcos rondando sua casa, “Umbelina execrava-os e ia pensando no modo de acabar com o filho de uma maneira menos degradante e menos cruel” (Almeida, 2023, p. 45), e o propósito da pretendida ação bárbara é extremamente torpe: vingar-se do amante que a abandonou, pai do seu primogênito. A protagonista luta pela salvação do seu filho do prenúncio do pai, não pelo surgimento de um amor maternal, mas apenas para que ela própria possa matá-lo da forma que deseja - menos cruel, porém igualmente odiosa. Ao mesmo tempo em que, desesperadamente, roga e suplica ao Deus misericordioso que lhe livre da ameaça paterna, Umbelina alimenta seu pavor contra a maternidade e contra o filho em momentos de reflexão:

Onde se esconderia o grande Deus, divinamente misericordioso, de quem o padre falava na missa do arraial em termos que ela não atingia, mas que a faziam estremecer? [...] 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! E voltava-lhe à mente, num arrepio, aquele bracinho solto, que ela tivera entre os dedos indiferentes, na sua bestialidade de cabocla matuta. (Almeida, 2023, p.46)

Em um período histórico de reconhecimento e aceitação de novas concepções de família, principalmente entre aqueles com maior relação de proximidade (no caso do conto, pai e filha, mãe e filho (a), avô e neto (a)), a escolha de Júlia Lopes em

construir personagens com alto grau de parentesco que vivem de ameaças entre si e perseguem bestialmente seus instintos gera incômodo e estranhamento. É arquitetada uma maternidade gótica, a qual se liga intimamente à monstruosidade e à transgressão das leis naturais, subvertendo o mito do sentimento materno inerente, puro e imperturbável (Rodrigues Júnior, 2023). Umbelina é uma personagem complexa e confusa quanto a sua realidade, resultado do ambiente e das condições em que vive; não é leviana sua apresentação como uma mulher racializada que vive em ambiente rural e ocupa um emprego subalterno, e isso se traduz, principalmente, nas suas motivações. As revoltas do pai, inicialmente, e depois da cabocla, que desencadeiam em todos os outros episódios do conto, são resultado direto do meio em que vivem os personagens e das experiências desfavoráveis que já enfrentaram, o que revela a aproximação da narrativa com os preceitos dos estudos realistas e naturalistas acerca do determinismo social e biológico, sobre os quais a autora não pretendeu fugir.

Júlia Lopes sugere uma heroína gótica na narrativa; a condição de Umbelina assemelha-se ao arquétipo da tradição feminina do gótico. Além de não corresponderem às expectativas de modelo de virtude da época, impostas às mulheres, as protagonistas em tais histórias sofrem com o desamparo e a impotência ao tentar confrontar os poderes institucionais e as convenções sociais. Réka Tóth, em “The Plight of the Gothic Heroine” (2010), afirma que a vitimização das heroínas góticas surge, na maioria das vezes, de uma família patriarcal e de um vilão homem, do qual elas precisam revoltar-se e fugir do confinamento, em busca do seu desenvolvimento ou de alguma mudança drástica em seus destinos. A heroína da literatura gótica feminina é uma mulher viajante, que se move, age e lida com as tribulações (Moers, 1985). No conto de Almeida, Umbelina tenta confrontar todos os seus vilões; afronta o pai ao abandonar a casa de madrugada e escapar de sua ameaça e planeja assassinar o seu filho na frente do pai da criança a fim de traumatizá-lo. Contra o seu inimigo principal - a figura do porco, aquele que lhe repugna e assombra por sua mera existência -, coloca-se em posição de valentia e atrevimento, fingindo que não os teme.

Em relação às descrições das paisagens que regem toda a história, essas são feitas de modo a suscitar no leitor o mesmo desespero e repugnância que Umbelina alimenta pelas situações que se seguem. Explorando o uso de adjetivações, as cenas de movimentação dos porcos geram asco na protagonista e no leitor - fato que é consciente e intencionado por Júlia, já que os porcos são os grandes vilões da

narrativa e, por isso, pretende-se que o breve contato com esses personagens leve à aversão e desgosto. Seguindo com a construção da diegese do conto e da atmosfera misteriosa e amedrontadora, essa ambientação vai ganhando força a partir do momento em que Umbelina sai de casa para sua brevíssima jornada, já de madrugada. A noite no ambiente rural é detalhadamente apresentada, a partir de descrições minuciosas dos locais por onde a heroína passa. Os arredores da casa da família são constituídos com declinação para o *locus horribilis* do gótico, intensificando o clima opressivo e angustiante em que a protagonista se encontra (França e Santos, 2016): “Fazia luar; todas as coisas tinham um brilho suavíssimo. A água do monjolo caía em gorgolões soluçados, flanqueando o rancho de sapé, e correndo depois em fio luminoso e trêmulo pela planície afora” (Almeida, 2023, p. 45). Todo o ambiente real é tensionado com constantes pormenorizações dos locais e das cenas que, quando juntos nessa narrativa, criam o insólito.

Há, no cenário do conto, uma divisão bastante tangível entre duas esferas, o Céu e a Terra, utilizada como procedimento que fomenta algumas compreensões, que perambulam entre a religiosidade e percepção social. O céu, em todas as suas aparições, é descrito como divino e límpido, atraindo a atenção de Umbelina - “O céu estava limpo, azul, um céu de janeiro, quente, vestido de luz, com a sua estrela Vésper enorme e diamantina, e a lua muito grande, muito forte, muito esplendorosa!” (Almeida, 2023, p. 46) -, mas também gera temor. A personagem teme as figuras que representam o divino, como o Deus misericordioso e a Virgem Mãe, e sente-se vigiada pela imensidão azul, pois tem absoluta consciência de sua existência farta de pecados, quando vista pelos moldes do cristianismo. A culpa materna se instaura em Umbelina, pois essa reconhece o conteúdo hostil e bárbaro dos pensamentos que direciona para o filho que virá. Os elementos do Céu, principalmente a Lua, traduzem o maior medo da personagem, e da grande maioria da sociedade cristã do *fin de siècle*, a punição divina:

[...] 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... [...] No meio do pasto, uma figueira enorme estendia os braços sombrios, pondo uma mancha negra em toda aquela extensão de luz. A cabocla quis esconder-se ali, cansada da claridade, com medo de si mesma, dos pensamentos pecaminosos que tumultuavam no seu espírito e que a lua santa e branca parecia penetrar e esclarecer. (Almeida, 2023, p. 48-49)

Ainda assim, nos instantes de ápice da agonia e angústia, Umbelina direciona seus clamores para tais figuras, mesmo temendo-as. Em sua jornada rumo a consumação da sua vingança - que no fim acaba sendo do seu destino, aquele do qual ninguém consegue fugir -, o luar, sempre presente, ilumina “ a triste caminhada daquela mulher quase nua e pesadíssima, que ia golpeada de dores e de medo através dos campos” (Almeida, 2023, p. 47). Também ilumina a casa do amante que, em oposição à realidade de pobreza e desamparo da cabocla, pode habitar uma casa e descansar no conforto do colchão que a protagonista teceu. Essa construção figurativa requinta a narrativa e revela que o conto invariavelmente retorna para a intenção de Júlia Lopes em construir uma crítica racial, social e de gênero (Santana, 2024). Umbelina vive num lugar antagônico ao divino do céu e daqueles que por ele são iluminados; o lugar da mulher negra racializada que espera um filho fora do casamento é a segunda esfera, a Terra. Sem compreender, a futura mãe sente remorso e culpabiliza-se pelas intenções com o filho, mas segue sua jornada ignorando qualquer sentimentalismo e dando voz a condições instintivas.

Pecadora e corrompida, o que lhe resta é, nos momentos vulneráveis que antecedem o parto, buscar abrigo na terra solo, no pasto, embaixo de uma figueira que lhe “estendia os braços sombrios” (Almeida, 2023, p.48) e postar-se em posição de igualdade com os animais que Umbelina tanto repudia. As cenas do trabalho de parto são engendradas de forma violenta e impetuosa, demonstrando a partir da agressividade como toda a situação nunca foi almejada pela protagonista. A gravidez, além de destruir seus maiores desejos, também lhe agride fisicamente; o corpo fica deformado e dolorido, o ventre pesado e pendente e a dor das contrações é insuportável. Contrariando o ideal de maternidade sublime e natural, a cabocla encara a gravidez como o mais cruel dos castigos e abomina a ideia do nascimento da criança desde o início, pois é maior o seu instinto de sobrevivência e de vingança. Toda a realidade de Umbelina é miserável e bestial, e nas passagens do momento do parto os atos da personagem tornam-se ainda mais animalizados:

O choque foi rápido e as últimas dores do parto vieram tolhê-la. Quis reagir ainda e levantar-se, mas já não pôde, e furiosa descerrou os dentes, soltando os últimos e agudíssimos gritos da expulsão.Um minuto depois a criança chorava sufocadamente. A cabocla então arrancou com os dentes o cordão da saia e, 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... (Almeida, 2023, p. 49)

Mas o nascimento da criança branca aponta para uma renovação da existência da protagonista; o céu torna-se róseo dourado com os primeiros sinais do amanhecer e a casa do amante, “chapa de luz alvacenta”, chama-a cada vez mais, e a sua intenção já não é precisamente a vingança: “Julgava agora que, se batesse àquelas janelas e chamassem o amante, ele viria comovido e trêmulo beijar o seu primeiro filho” (Almeida, 2023, p. 49). A mudança mais repentina, no entanto, é a reação de Umbelina ao perceber o filho. A narrativa insinua, em alguns momentos, que ao fim de sua jornada a protagonista será tomada pelo amor inevitável da maternidade - “Uma onda de poesia invadiu-a toda: eram os primeiros enleios da maternidade [...] Umbelina sentia uma grande ternura tomar-lhe o coração, subir-lhe aos olhos” (Almeida, 2023, p. 48) -, mas tal possibilidade é incessantemente negada pela personagem, ao passo que o sentimento também lhe é desconhecido. Porém, é já no primeiro contato com a criança que Umbelina se redime, que seu coração, antes culpado e selvagem, é tomado timidamente pela flor da maternidade. Ela finalmente se rende ao amor, do qual tinha tanto medo, e abandona suas ideias de vingança, abrindo espaço para sua humanização.

Dado tais acontecimentos, quando a narrativa parece prestes a finalmente conceder a redenção para Umbelina, provando que o fato da protagonista ter se rendido à culpa e voltado atrás em relação a vingança pretendida poderia lhe redimir, o fado prometido pelo pai é concretizado, mesmo que não necessariamente por suas mãos. Uma porca enorme e gulosa surge e aproxima-se, arrastando seu corpo asqueroso pelo chão e dirigindo-se diretamente para a cabocla e o filho. O episódio tem uma atmosfera cruel e inquietante, e a descrição grotesca e realista da figura da porca intensifica a sensação no leitor. Obstinado, o animal rapidamente cumpre seu papel determinado no início da narrativa - não é explicitado se o ato ocorre por intermédio do pai de Umbelina ou puramente por força inexorável do destino e castigo divino - e a personagem presencia o acontecimento contra o qual tanto relutou. Dolorida e fraca após dar à luz, Umbelina não resiste ao incidente e morre antes de colher qualquer fruto da maternidade possivelmente redentiva. Júlia Lopes confirma, com o epílogo do conto, que quaisquer esforços da personagem em fugir do seu papel social são inúteis (Santos, 2017); Umbelina foi sentenciada desde que nasceu mulher e cabocla numa sociedade que perpetua as tradições do século XIX.

## **6. Entre a responsabilização feminina e a culpa materna: uma leitura de “Femme-Crampon”, de Iaranda Barbosa**

Iaranda Barbosa é uma autora contemporânea e doutora em teoria da literatura que inseriu-se no meio literário a partir do ano de 2020, com a publicação da sua primeira novela histórica, *Salomé*. Antes dessa publicação, entretanto, outros de seus textos literários menores já eram apresentados em sites e revistas, como poemas e contos, os quais vieram adquirindo visibilidade desde então. Além disso, Barbosa conta também com uma vasta produção acadêmica, com destaque para as resenhas críticas de autores e suas respectivas obras e artigos de crítica literária - a autora possui, inclusive, artigos analisando textos de Julia Lopes de Almeida, dentre eles o conto “Os porcos”<sup>4</sup>. Sua linha preferencial de estudos que, posteriormente, veio a tornar-se também sua preferência de escrita, é o fantástico e o insólito. Em entrevista para a BioBrasil (2025), Iaranda compartilhou que uma das suas referências na escrita é Lygia Fagundes Telles, autora reconhecida pela sua contribuição para a literatura fantástica no Brasil. As obras de Barbosa, dentre elas romances, novelas e contos, passeiam pela crítica social, preferencialmente em relação à desigualdade de gênero e a discriminação racial, projetadas a partir de ambientações góticas e da construção de personagens e enredos que permeiam o extraordinário, o fantástico e o grotesco.

Na obra *Palavras de silêncio*, de 2024, da qual foi retirado o conto a ser analisado no presente trabalho, há a presença recorrente de elementos da literatura fantástica e do gótico como meio de apreciar criticamente a realidade em que as personagens estão inseridas - realidade essa que busca, em grande parte dos contos, uma verossimilhança sociocultural e temporal com a atualidade vivida pela escritora, com o cotidiano do século XXI. No conto “Myosotis”, espaço e tempo representam o cenário da pandemia de coronavírus que o mundo enfrentou, tendo início no ano de 2020; em contrapartida, a mesma narrativa utiliza personagens e ações claramente ficcionais - envolvendo até o contato com o sobrenatural - a fim de acentuar o retrato das problemáticas femininas. Outros contos propõem intertextualidades com histórias conhecidas da literatura e lendas urbanas pernambucanas, local de origem da autora;

---

<sup>4</sup> BARBOSA, Iaranda Jurema Ferreira. A ânsia eterna, a violência, o silenciamento e o grotesco em Os Porcos, de Julia Lopes de Almeida. In: *Desfazendo gênero*, 4., 2019, Campina Grande. Anais... Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/63994>. Acesso em: 23 jul. 2025.

invariavelmente, o clima de mistério e sobrenatural paira em todas as narrativas, em maior ou menor grau.

Em “Femme-crampon”, é-nos apresentada inicialmente a personagem principal da história que, apesar de brevemente pormenorizada no decorrer do conto, é nomeada como “Maria”, numa estratégia já muito explorada de coletivizar a personagem com tal nome. A escolha dos nomes próprios para os personagens na literatura dificilmente é aleatória; alguns são criados especialmente para caracterizar as figuras da narrativa, por meio da formação por composição ou da onomatopeia e sinestesia, como amplamente utilizado por Guimarães Rosa (cf. Machado, 2013). Para Ana Maria Machado (2013), o nome próprio é a marca de uma apropriação pelo outro, pois insere um elemento individual dentro de um grupo comum, de modo a gerar distinção dos outros, por isso seu potencial de significação. Aqui, parece ocorrer o processo contrário da especificação; Maria, quando na literatura, não é utilizado para distinguir apenas aquela mulher específica descrita no texto, mas sim para designar a mulher em sentido geral, uma mulher comum que vive como todas as outras e enfrenta as mesmas dificuldades. Em sociedade, já é bem estabelecida a relação do nome Maria, tão comum e antigo, com aquilo que é genérico, generalizado; essa analogia é vista em expressões idiomáticas, em textos poéticos e literários, no cinema, entre outros.

A Maria de Iaranda Barbosa é uma mulher vulnerável socioeconomicamente, que sofreu com um deslizamento de terra - provavelmente em decorrência das chuvas e pelo fato de habitar regiões de morro - e passou três horas soterrada na lama, necessitando de assistência médica. Porém, apesar de todo o martírio da situação, que nos é prontamente apresentada nas primeiras linhas, há um acontecimento na vida de Maria que lhe angustia muito mais do que qualquer outro: o abandono da filha que, além de deixá-la sozinha com os netos, também levou o pouco dinheiro que a mãe guardara numa bolsinha. O abandono ocorre imediatamente após o deslizamento; a filha beneficia-se do momento de maior fragilidade da família para organizar sua fuga: “como assim foi embora e a deixou sozinha com os netos? Procurou a bolsinha de dinheiro que guardava dentro da cômoda e a encontrou jogada no canto do quarto, vazia, ainda melada de lama” (Barbosa, 2024, p. 71). A filha de Maria renega a mãe e os filhos e as suas motivações não são postas no conto, visto que esse é breve.

Assim como na história da Umbelina de Julia Lopes, aqui há também a manifestação do *unheimlich*; para a filha, seja por falta de condições para criar seus filhos ou por mera indiferença quanto à família, o lar não é um ambiente sagrado nem seguro, por isso sua fuga. A configuração tradicional de família é bruscamente rompida. De acordo com Mary del Priore (2004), nas famílias em que há a aparição constante da figura dos avós, como nos casos em que pais e filhos vivem no mesmo domicílio, é comum que a responsabilidade pelas crianças recaia sobre os avós nos momentos de necessidade, e eles a recebem com satisfação, dada a grande afetuosidade historicamente construída entre avós e netos. Para Veyne (2009), à avó materna cabe ser indulgente e amorosa. Entretanto, em “Femme-Crampon”, para a mãe Maria, que é também avó, a família passa a configurar um fardo, um peso que ela não sabe como irá carregar, pois agora é inteiramente responsável pelo cuidado e pela formação dos netos, sem dinheiro e sem apoio:

A filha havia levado consigo o dinheiro da aposentadoria. Buscou o cartão de benefício do neto especial. Nada. Não tinha parentes, sua família era a comunidade, a mesma que a ajudaria a reconstruir tudo. Como passariam o mês? E os remédios? E a casa? A cada pergunta sentia crescer um peso nas costas (Barbosa, 2024, p. 71-72)

A partir desse acontecimento, a vida da avó Maria passa a ser cada dia mais cansativa e frustrante, por viver na esperança de uma possível volta da filha. Cresce dentro dela, então, um sentimento de revolta e rancor; rememora os momentos em que não havia nada para a filha comer e que ela, sem hesitar, ofertou à filha a comida que devia ser sua. Também nunca a agrediu, aceitando de bom grado a chegada de todos os netos em sua casa - a narrativa não determina quantos são. A única satisfação dada pela filha à Maria é de que ela precisou viajar para trabalhar, “mas as redes sociais revelavam aventuras, fotos e legendas recheadas de ficção e embustes” (Barbosa, 2024, p. 72). É a partir daí que o “peso nas costas”, citado inicialmente no conto, começa a ser detalhado. A figura do inimigo, agente dos males da vida da protagonista, antes representada pela filha que rouba e abandona a própria mãe, fugindo das responsabilidades que deveriam ser suas, agora é transposta para o volume nas costas de Maria, num procedimento metonímico análogo àquele empreendido por Julia Lopes na narrativa de “Os porcos”. Maria admite o papel de mãe dos seus netos pelo sentimento de culpa que lhe atormentaria caso não o exercesse, pois é isso que espera-se de uma avó – tal culpa materna transfigura-se no volume.

O apêndice desenvolvido no dorso da personagem é como uma extensão do seu corpo que se desenvolve cada vez mais; levando em consideração as circunstâncias do seu surgimento, o peso sugere uma metáfora com o fardo, a preocupação e a incumbência que a avó Maria recebeu, quase automaticamente, quando sua filha foi embora, deixando os seus filhos para trás. O pai das crianças nem chega a ser mencionado durante a narrativa, levando o leitor a inferir que o (s) genitor(es) não assumiu o compromisso de cuidar também das crianças, nem de pagar a pensão prevista por lei - tendo como base a realidade atual das estruturas familiares no Brasil e o tipo de crítica social empenhada nas obras de Iaranda Barbosa. A avó sente-se, a partir disso, integralmente responsável e encarregada de criar os netos que ficaram em sua casa, e precisa fazer o que está além do seu alcance para mantê-los: “Os dias se passavam com Maria e os netos vivendo da caridade alheia. Cestas básicas, roupas doadas, utensílios emprestados, brinquedos achados no lixo. Não tinha coragem de levar as crianças para um abrigo. Suportaria mantê-las ali, todas juntas.” (Barbosa, 2024, p. 72).

O último trecho exemplifica como, mesmo com tantas adversidades, a avó ainda escolhe manter todos os netos em sua casa. Incansavelmente, o volume vai tomado de forma abjeta todo o corpo de Maria, espalhando-se e apertando o pescoço e a garganta, num “abraço traidor” (Barbosa, 2024, p. 72). A personagem então é impedida de seguir com a vida normalmente; anda encurvada, atraindo todos os olhares de estranhamento, repulsa e desconfiança. A corcunda é minuciosamente descrita grotesca e cruelmente. Assim como nos contos crueis de Villieirs, em “Femme-crampon” a crueldade manifesta-se no desespero sentido pela personagem que enfrenta o seu destino - destino esse tão inflexível que é anunciado no seu corpo físico. Nota-se, nesse ponto da narrativa, uma diegese equivalente àquelas amplamente construídas na literatura naturalista, como afirma Baguley (1990, p. 103):

Há um extenso corpus, na literatura naturalista, que se volta para estudos de “fatalidades da carne” e que tematiza o desastre que pode ser causado pelo corpo feminino. [...] A culpa era do corpo, do corpo da mulher, que era associado ao corpo social e ao corpo político, numa sociedade na qual os medos confinaram a mulher no papel de medidora e de guardiã dessa ordem, já que sua inviolabilidade deveria ser preservada da maneira mais vigilante possível e que o seu potencial destrutivo havia se tornado cientificamente demonstrável.

Em determinado momento, o narrador informa que a pressão exercida na cabeça de Maria, derivada do volume nas costas, impede-a até mesmo de pensar. Ao

defrontar-se no espelho, a personagem não vê nada incomum; isso muda quando ela toca em si mesma e só assim sente aquela expansão que ocupa desde a base de sua coluna até o pescoço. O elemento do gênero fantástico não pode ser visto por Maria, apenas sentido pelo tato - mas parece ser visto pela comunidade ao redor, que passa a lhe olhar atravessado, com desconfiança. O título do conto ganha significação depois que o leitor é informado do peso nas costas de Maria; *Femme-crampon*, numa tradução livre do francês, é uma tentativa de designar essa mulher com algo agarrado em si. *Femme*, mulher, e *crampon*, algo como um apêndice; sua derivação, *cramponne*, é utilizada em frases no francês para expressar algo que se agarra e não consegue se soltar. O prolongamento do corpo de Maria, a partir do momento em que surge, transforma-se em algo inerente à sua existência, como se estivesse presente desde sempre e não pudesse ser desligado do seu hospedeiro. É uma espécie de parasita que se apossa do corpo da personagem e, apressadamente, suga toda a sua energia e vitalidade, impedindo-a até de exercer a única função que lhe foi imposta, ser a mãe dos seus netos.

O detalhamento do apêndice de Maria é proposto de modo a causar no leitor asco e repulsa, além do sentimento de impotência ao ver a personagem pouco a pouco sendo tomada pela “criatura”. Aqui, em contrariedade ao conto “Os porcos”, o elemento abominável não é resultante da falta de caráter das personagens ou de suas ações e pensamentos problemáticos, mas sim de uma presença fantástica e espantosa. O volume é composto de “uma secreção pegajosa e fétida” (Barbosa, 2024, p. 73) e, quando já não consegue mais se levantar, Maria decide tentar uma forma de eliminar aquele apêndice: “decidiu esquentar a concha de feijão e queimar as costas em várias partes” (p. 73). A tentativa foi inútil, uma vez que gerou bolhas imensas pelo seu corpo e possibilitou à criatura desenvolver braços e ventosas, que agarram mais ainda a personagem. Cria-se uma atmosfera de suspense pela espera do que acontecerá com Maria, próxima da hesitação todoroviana<sup>5</sup>. A crueldade vai sendo posta à medida que a personagem não tem mais vida para além daquele fardo e atinge o nível máximo de desespero e enfado, esquecendo que o apêndice faz parte do seu corpo e iniciando um processo de automutilação.

---

<sup>5</sup> Em seus estudos sobre o fantástico na literatura, o teórico Tzvetan Todorov (1970) aponta para o aspecto da hesitação como fórmula do gênero fantástico, o qual estabelece um mistério sem determinar se sua origem é natural ou sobrenatural, levando os personagens e os leitores a sentirem dúvida, curiosidade e, consequentemente, hesitação. O fantástico existe quando é posta tal incerteza e a não definição de uma resposta única para um acontecimento ficcional.

Após os golpes com facão que a personagem lança sobre si mesma, a narração sugere a morte de Maria ao descrever que: “Pouco a pouco o fardo se tornava menos pesado, a coluna começava a se desenvergar e Maria era leve outra vez” (Barbosa, 2024, p. 73), e a sugestão é confirmada logo em seguida, quando os netos chegam da escola e encontram a avó no chão, em meio a uma poça de sangue, com um braço esquartejado e as costas feridas. A descrição da cena é crua e agressiva, unindo elementos do fantástico ficcional e de uma realidade cruel para suscitar empatia e reflexões acerca do papel da mulher na sociedade e das responsabilidades que lhes são brutalmente impostas. A narrativa é finalizada com a transferência imediata do apêndice da avó para a neta mais velha, como uma representação simbólica do fardo de cuidar dos irmãos que, na ausência da mãe e da avó, será destinado para a próxima mulher - menina, nesse caso - mais velha. Legalmente, não é permitido que uma criança seja tutora dos seus irmãos, apenas por ser a primogênita; mesmo assim, em famílias disfuncionais e vulneráveis socioeconomicamente, tal fato não deixa de ser comum.

Pierre Bourdieu (2002), ao utilizar suas teorias sobre o poder e a violência simbólica para exemplificar a dominação masculina, afirma que as estruturas sociais servem como instrumentos de dominação e que os sistemas simbólicos asseguram a dominação de uma classe sobre outra. Sendo assim, as relações de poder e as crenças de superioridade que se expressam na relação masculino/feminino já foram incorporadas, internalizadas e naturalizadas socialmente, de modo que o dominado, muitas vezes, não toma consciência nem questiona o porquê das configurações sociais. Historicamente, a responsabilidade pelos filhos foi intencional e compulsoriamente destinada apenas às mulheres, e a elas não foi reservado nem mesmo o direito de escolher viver ou não a maternidade. Maria, ao ser abandonada pela filha, sente-se obrigada a encarregar-se dos netos, pois comprehende a sociedade em que vive e os ideais intrínsecos a ela; Maria sequer reflete sobre a possibilidade de escolher outros caminhos, pois não pode enxergá-los.

O mesmo acontece com a neta mais velha que “ao ver a avó ensanguentada sente algo se aderir às suas costas. Pesadamente” (Barbosa, 2024, p. 73). Assim como Maria foi submetida ao papel de cuidadora, a neta também foi, imediatamente; não houve espaço para que ela refletisse sobre a situação, muito menos que se posicionasse contra. Pela simbologia do apêndice nas costas, a neta torna-se a nova *Femme crampon* com o compromisso de maternar, destinado a ela apenas pelo fato de

ser mulher, mesmo que ainda criança. Aqui, de maneira mais explícita e imponente que a narrativa de Julia Lopes, “Os porcos”, Iaranda Barbosa critica a imposição desenfreada dos papéis de gênero às mulheres, que se agravam quando há também o recorte racial e econômico. A autora ressignifica as temáticas tratadas por Júlia Almeida a partir de uma perspectiva contemporânea, em que a culpa materna aparece como herança histórica, transmitida de forma materializada e persistente — como uma armadilha emocional de difícil escape.

## **7. Considerações finais**

A análise comparativa entre o conto de Júlia Lopes de Almeida, escrito no início do século XX, e o de Iaranda Barbosa, já do século XXI, revelou diferentes modos com que a literatura lança luz sobre as estruturas sociais e simbólicas que moldam o comportamento feminino e a maternidade compulsória, a depender do contexto sociocultural e literário. No período do *fin de siècle*, definido pelas intensas transformações sociais, crises morais e questionamentos aos ideais tradicionais vigentes, além da decadência do romantismo e o surgimento das estéticas pós românticas, Júlia Lopes marca a literatura com seus ideais revolucionários e com suas personagens e narrativas transgressoras. As mulheres fictícias pensadas por Júlia Lopes representavam o imaginário das mulheres reais do fim do século XIX, com complexidades psicológicas, condutas reprováveis e o desejo pela liberdade, inclusive no que tange ao direito de decidir seu papel na sociedade e de escolher exercer ou não a maternidade.

Iaranda Barbosa, numa contemporaneidade que ainda mantém muitos dos preceitos de séculos anteriores, aponta suas críticas também para os papéis de gênero no século XXI e sobre a imposição de funções para a mulher. Ao abordar esses temas, por vezes censurados, e traçar críticas e posicionamentos destoantes do conservadorismo, que ecoam até hoje, as escritoras denunciam, com sensibilidade e também certa ironia, as contradições e problemáticas de uma sociedade que exige das mulheres um comportamento pautado em subserviência e abdicação da vida individual em detrimento do cumprimento da maternidade. Ao explorar as nuances da narrativa curta, com foco em contos cruéis e com elementos fantásticos, o presente trabalho evidenciou como as escolhas pelo gênero e pelo modo narrativo se prestam

particularmente bem à exposição de tensões internas e violências sutis impostas às mulheres.

A despeito da distância temporal entre “Os porcos” e “Femme-crampon”, nota-se um continuidade não só nas questões sociais, mas também na construção da figura da mãe e seu sofrimento - tomado como espaços de tensão entre os desejos da mulher e a norma coletiva - e no modo de denúncia. Júlia Lopes de Almeida inspirou-se nos *fait divers* e no uso de elementos góticos, crueis e grotescos para produzir e fomentar as críticas em sua narrativa; essa escolha derivou-se das influências que a literatura do *fin de siècle* vinha sofrendo com os movimentos pós-românticos, com a ascensão de Flaubert, Villiers e Guy de Maupassant. Iaranda Barbosa, como leitora confessa de Almeida, utiliza procedimentos semelhantes aos daquelas narrativas naturalistas, bárbaras e insólitas do fim do século XIX, atualizando-os para a literatura contemporânea a seu modo. Dessa forma, o percurso analítico realizado permitiu perceber que Iaranda Barbosa se insere em uma tradição literária que remonta a Júlia Lopes e ao *fin de siècle*.

Para além das contribuições teóricas e analíticas ao campo dos estudos literários, esta pesquisa evidencia a relevância de incluir autoras como Júlia Lopes de Almeida e Iaranda Barbosa no ensino de literatura, sobretudo no âmbito da educação básica e da formação de leitores críticos. Ao trazerem manifestações sobre temáticas como desigualdade de gênero, discriminação racial e papel da mulher em sociedade, as autoras propiciam a oportunidade de reflexão e formação de leitores sensíveis às questões sociais que atravessam a humanidade e perpetuam no decorrer dos séculos. Incorporar essas referências ao ensino de literatura, promovendo debates e críticas aos princípios do cânone, possibilita o reconhecimento de uma tradição literária feminina, despertando ecos de vozes que transpassam o tempo e evocam a literatura como meio potente de luta e redenção.

## **8. Referências**

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ânsia eterna*. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 2020. (Coleção escritoras do Brasil).

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

BAGULEY, David. *Naturalist fiction: the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- BALZAC, Honoré de. *Os jornalistas*. Tradução de João Domenech. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- BALZAC, Honoré de. *Uma filha de Eva*. Rio de Janeiro: Globo, 1989c.
- BARBOSA, Iaranda. *Palavras de silêncio*. Recife: Selo mirada, 2024.
- BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Éditions De Seuil, 1964.
- BRUN, D. *Figurações do feminino*. Tradução de Martha Prada e Silva. São Paulo: Escuta, 1989.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. 2.ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria Relendo Maupassant. *A Manhã*, Rio de Janeiro, Caderno Letras & Artes, p. 1-8, jul. 1947.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- COSTA, Alessandra Castilho da. *Tradições discursivas em jornais paulistas de 1854 a 1901: Gêneros entre a história da língua e a história dos textos*. [s.l.]: Grin Verlag, 2011.
- EMIDIO, Thassia Souza. *Diálogos entre feminilidade e maternidade*: um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise. São Paulo: Unesp, 2011.
- FRANÇA, Júlio; SANTOS, APA. A representação da heroína gótica em “Os Porcos”, de Júlia Lopes de Almeida. *Trem de Letras*, v. 1, n. 3, p. 4-14, 2016.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. São Paulo: Autêntica, 2019.
- FREUD, Sigmund. *Sexualidade feminina*. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 21, p. 225-243. Publicado originalmente em 1931.
- GAMBI, Esther. *BioBrasil: entrevista a Iaranda Barbosa*. 2025. Disponível em: <https://cebusal.es/podcast/biobrasil-entrevista-a-iaranda-barbosa/?lang=pt-br>. Acesso em: 20 jul. 2025.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2016.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva: 2013
- LEMOS, Cleide. Apresentação. In: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *Ansia eterna*. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 2020. (Coleção escritoras do Brasil).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1960) A estrutura e a forma: reflexões sobre uma obra de V. Propp [1960]. In. PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad.: Jasna Paravich Sarhan. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 201-233.

- MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome*: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MOERS, Ellen. *Literary Women*: The Great Writers. New York, Oxford: University Press, 1985.
- NITRINI, Sandra Margarida. *Literatura comparada*: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 2000.
- PERROT, Michelle. *História da vida privada*: da revolução francesa à primeira guerra. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.
- PESSOA, Eurídice Hespanhol Macedo; SEPÚLVEDA, Denize. Júlia Lopes de Almeida e as mulheres brasileiras em finais dos oitocentos e início do século XX. *Revista Communitas*, [s. l], v. 5, n. 9, p. 39-53, jan. 2021.
- PRAZ, Mario. Bizâncio In: \_\_\_\_\_. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. Unicamp, 1996. p. 265- 379.
- PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- RAITT, Alan W. et al. (Ed.) Préface, notes, variantes. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, comte de. *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986.
- RIBEIRO, José Alcides. *Imprensa e ficção no século XIX*: Edgar Allan Poe e A narrativa de Arthur Gordon Pym. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.
- RIO, João do. Um lar de artistas. In: *O Momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994. p. 28-37.
- RODRIGUES JÚNIOR, Edson José. A maternidade como motivo gótico em “Os porcos”, de Júlia Lopes de Almeida. *Abusões*, Rio de Janeiro, n. 20, 2023.
- SANTANA, Claudia Daniele Blum. Maternidade, Raça e Redenção: uma análise do conto “os porcos”, de Julia Lopes de Almeida. *Frontería-Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada*, [s.l.], v. 5, n. 1, p. 96-117, dez. 2024.
- SANTOS, Ana Paula Araujo dos. *O Gótico feminino na Literatura Brasileira*: um estudo de ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida. 2017. 94 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- SANTOS, Bruna Carla dos; BORGES, Erinaldo. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. *Cadernos Cespuc*, Minas Gerais, n. 32, p. 20-27, abr. 2018.

SENA, Marina Faria. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

TÓTH, Réka. The plight of the gothic heroine: female development and relationships in eighteenth century female gothic fiction. *Eger Journal of English Studies*, v. 10, p. 21-37, 2010.

VEYNE, Paul. *História da vida privada: do império romano ao ano mil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

ZOLA, Émile. *Do romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995.