

# FRONTEIRAS DO CORPO POLÍTICO

## a invenção do corpo abjeto em “A caolha”

### POLITIC BODY BOUNDARIES: THE INVENTION OF THE ABJECT BODY IN “A CAOLHA”

Alex dos Santos Guimarães\*  
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Fani Miranda Tabak\*\*  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

#### RESUMO

A partir da análise do conto *A caolha*, de Júlia Lopes de Almeida, examinamos a construção do corpo feminino ligado à sua inserção sociocultural nos limites fixados pelo sistema patriarcal dominante em seu contexto de produção. Problematizando as margens a partir das fronteiras abertas pela construção de um corpo abjeto, dentro do discurso da autora, analisamos os limites da representação dentro de uma perspectiva política de gênero.

#### PALAVRAS-CHAVE

*A caolha*, Júlia Lopes de Almeida, corpo abjeto, gênero

O corpo é um código à espera de ser decifrado.  
Michel de Certeau

Este trabalho elege como objeto o conto “A caolha”,<sup>1</sup> da escritora Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), revelando novas possibilidades ao estudo do tema do corpo na perspectiva de gênero, a partir de sua relação com a dinâmica que envolve atualmente a historiografia literária no que diz respeito à construção do discurso feminino de outrora. O panorama de uma nova historiografia literária para o exame da literatura já produzida traz inevitavelmente um reexame do passado com a promessa de uma nova relação com

---

\* lexhisto@yahoo.com.br

\*\* fanitabak@hotmail.com

<sup>1</sup> Todas as citações referentes ao conto “A caolha” foram extraídas de MORICONI. *Os cem melhores contos brasileiros do século* e, neste trabalho, serão referenciadas com AC, acrescidas apenas do número indicativo da página.

o mesmo, especialmente se esse passado é constituído por uma presença massiva de pessoas definidas e excluídas durante muito tempo pelo sexo.

O silêncio autoral que acompanha o percurso da escrita feminina desde sempre foi fruto de uma construção ideológica, de um campo literário hegemonicamente dominado pelo poder masculino. Desde o século XIX, a literatura de autoria feminina revela uma batalha entre a criação de um espaço ficcional e a sobrevivência intelectual de autoras que foram banidas do cânone e da construção do tão almejado progresso nacional. Somente nas últimas décadas esse *corpus* vem ganhando visibilidade em função do esforço das pesquisas dentro dos estudos historiográficos na perspectiva de gênero. A obra de Júlia Lopes de Almeida é, no entanto, uma das poucas que recebeu alguma atenção da crítica, ainda que muito aquém de sua vasta produção. O olhar da autora, sempre voltado para o universo feminino e suas fronteiras dentro da sociedade de seu tempo, revela novas formas de se pensar uma história das mulheres.

Não surpreende, portanto, que a narrativa do conto em análise produza dados reveladores acerca da representação de suas personagens “femininas”,<sup>2</sup> de seus corpos e de seus comportamentos, de modo que a economia textual não só perturbe o *script* naturalista vigente na época, como também opere por meio de uma intervenção crítica nos limites fixados pelas representações tradicionais de identidades, no conjunto de circunstâncias que cercam e esclarecem os imaginários sociais produzidos no âmbito da cultura estética e da ideologia patriarcal.

Inicialmente, entendemos que a literatura – em especial aquela escrita por mulheres – é um elemento revelador das tensões culturais e de gênero que se instauraram no seio da sociedade carioca do final do século XIX e início do XX, uma vez que ela incorpora os reflexos da transformação de um estado colonial, vigente em boa parte do século XIX, para um sistema de construção do estado nacional. Para a decomposição de estereótipos sociais no final do século XIX e início do XX, as mulheres romperam o mundo do silêncio privado, das atividades domésticas, na busca de se fazerem ouvidas no âmbito público, ocupando o ofício das letras que se constituía enquanto espaço inexoravelmente “masculino”. Assim, as imagens do “eterno feminino”, do “belo sexo”, do “sexo frágil” e da “rainha do lar” passaram a ser flexibilizadas, abaladas e, de certa forma, desconstruídas mediante a perspectiva de outras mulheres. Há muito tempo desenhadas sob os imperativos textuais e objetivos dos homens, que as prendiam em potencialidades arquetípicas boas e/ou más, o “anjo/monstro”, a mulher passa a empunhar a pena e a fazer deste instrumento um denunciador da opressão patriarcal. De mero objeto, Júlia Lopes de Almeida passou a ser artífice. Consequentemente, pode-se afirmar que o discurso almeidiano caracteriza-se como aquele em que há reflexões de mulher,

---

<sup>2</sup> O termo “feminino” e/ou “masculino” será usado por nós para caracterizar a maneira pela qual os enunciados da medicina, da psicologia, da religião, da família e do Estado – principalmente no século XIX –, produziram a ideia de uma “condição” do “feminino” e/ou do “masculino” (noções que sugerem uma ideia de identidade e univocidade). Desta maneira, deixamos claro que não há uma natureza do “feminino” e/ou do “masculino”, uma condição a-histórica ou pré-discursiva. Pelo contrário, entendemos que a invenção de determinadas características para a “mulher” ou para o “homem” são situadas historicamente e, por conta disso, dignas de serem historicizadas e modificadas.

sobre mulheres e para mulheres; ou melhor, para novos modos de subjetivação dessas mulheres. É nesse sentido que:

[...] o discurso [...] não é simplesmente aquilo que manifesta o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.<sup>3</sup>

Ao observarmos a relação entre a arte e a vida, entramos naquilo que Michel Foucault considera como uma reflexão igualmente necessária para a obra de arte:

O que me surpreende, em nossa sociedade, é que a arte se relacione apenas com objetos e não com indivíduos ou a vida; e que também seja um domínio especializado, um domínio de peritos, que são os artistas. Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?<sup>4</sup>

É a partir dessa premissa inicial que relaciona a arte à vida que podemos examinar o corpo e o como ele adquire significativa importância na arena dos estudos feministas. Um dos grandes objetivos do feminismo, desde meados da década de 1960, tem sido a (re)conceitualização do corpo da mulher, tematizado a partir de um extraordinário volume de discussões que perpassam desde o direito do corpo, por meio da contracepção, até mesmo como um local da diferença, sob o signo da resistência.

Para Judith Butler, a polêmica em relação ao corpo é definida pela sua própria indefinição no trato de uma construção feita pela linguagem, afinal “Não somente os corpos tendem a indicar um mundo além de si mesmos, mas esse movimento além de seus próprios limites, um movimento da fronteira em si mesma, parece ser fundamental para aquilo que os corpos “são”.<sup>5</sup> A questão corporal, portanto, passa a se revelar como um promissor campo teórico, no qual as experiências, e/ou representações simbólicas, ganham acentuado valor nas narrativas escritas por mulheres, desvelando, ainda, possíveis locais de inscrições sociais, políticas, culturais, históricas e cartográficas, como bem acentua Elódia Xavier: “A teoria feminista tem, portanto, grande interesse em trabalhar a questão do corpo, colocando-o, muitas vezes, no centro da ação política e da produção teórica”.<sup>6</sup> Para que os estudos feministas possam examinar o corpo como categoria de análise, ele precisa estar desvinculado da noção essencialista e a-histórica do discurso moderno e patriarcal que o concebe a partir de características eminentemente biológicas. Ou seja, temos de forçosamente examiná-lo a partir de um território móvel criado pela própria cultura.

Dado o investimento em restringir ou conter os estudos do corpo no âmbito das ciências da vida e das ciências biológicas e de desqualificar todos os traços de corporalidade que aparecem alhures (isto é, nas atividades epistêmicas, artísticas, sociais e culturais – o

<sup>3</sup> FOUCAULT. *A ordem do discurso*, p. 10.

<sup>4</sup> FOUCAULT. À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours, p. 617.

<sup>5</sup> BUTLER. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, p. VIII. No original: “Not only did bodies tend to indicate a world beyond themselves, but this movement beyond their own boundaries, a movement of boundary itself, appeared to be quite central to what bodies ‘are’”.

<sup>6</sup> XAVIER. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, p. 20.

restante da vida fora da esfera da simples biologia), desenvolver análises alternativas do corpo pode causar comoção na estrutura dos saberes existentes, sem mencionar as que podem causar nas relações de poder que ordenam as interações entre os dois sexos. Se o corpo funciona como a condição reprimida ou recusada de todos os saberes (incluindo a biologia), oferecer novas bases para repensar o corpo pode dividir as suposições não articuladas desses saberes.<sup>7</sup>

Diante dessa polêmica, o corpo enquanto produto de uma cultura historicamente circunscrita precisa ser examinado à luz das vias discursivas que o modulam, entrelaçado por suas particularidades raciais, culturais, de gênero e de classe. Por consequência, se a subjetividade não pode ser moldada apenas de acordo com os ideais da modernidade e do universalismo, os próprios saberes passam a ser questionados, interpelados historicamente. Trabalhos desenvolvidos por pensadores como Michel Foucault e Michel de Certeau assinalam a importância de saberes específicos para a produção de sentidos sociais. O primeiro traz a noção de “saber-poder”, enquanto o segundo principia a sugestão do “saber-dizer” como uma problemática “a respeito daquilo que o outro cala e garantindo o trabalho interpretativo de uma ciência (“humana”), através da fronteira que o distingue de uma região que o separa para ser conhecida”.<sup>8</sup> Margareth Rago assevera que:

[...] os principais pontos da crítica feminista à ciência incidem na denúncia de seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista: o saber ocidental opera no interior da lógica da identidade, valendo-se de categorias reflexivas, incapazes de pensar a diferença. Em outras palavras, atacam as feministas, os conceitos com que trabalham as Ciências Humanas são identitários e, portanto, excludentes. Pensa-se a partir de um conceito universal de homem, que remete ao branco-heterossexual-civilizado-do-Primeiro-Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam deste modelo de referência. Da mesma forma, as práticas masculinas são mais valorizadas e hierarquizadas em relação às femininas, o mundo privado sendo considerado de menor importância frente à esfera pública, no imaginário ocidental.<sup>9</sup>

Para além de uma “teoria do reflexo”, que buscou orquestrar as pesquisas históricas até os anos 1960, as narrativas escritas por mulheres sugerem importantes críticas culturais, que abalam a rigidez dos imperativos discursivos de uma cultura masculinista e falocrática, ao proporem novos modos de existência e subjetivação. Nesse sentido, podemos entender que “os saberes, como todas as outras formas de produção social, são parcialmente efeitos do posicionamento sexuado de seus produtores e usuários; os saberes devem eles próprios ser reconhecidos como sexualmente determinados, limitados e finitos”.<sup>10</sup> Consequentemente, a escrita, ainda que ao almejar um universalismo produtivo, produzirá os efeitos da subjetivação de seus criadores e trará inevitavelmente as cicatrizes históricas da problemática do gênero.

No conto “A caolha”, o processo de composição estilística de um fazer literário, alicerçado a partir de uma minuciosa descrição, fundamenta um modo de dizer da

<sup>7</sup> GROSZ. *Corpos reconfigurados*, p. 79-80.

<sup>8</sup> CERTEAU. *A escrita da História*, p. 17.

<sup>9</sup> RAGO. *Descobrimos historicamente o gênero*, p. 3.

<sup>10</sup> GROSZ. *Corpos reconfigurados*, p. 79.

experiência de uma mulher, calcado no detalhe que dá ao mínimo gesto corporal força interpretativa. Ao mesmo tempo em que Júlia Lopes de Almeida organiza textualmente sua narrativa, ela nos oferece indícios que apontam para uma voz social que se posiciona sobre a própria noção do “corpo feminino”, sugerindo desfechos baseados na exemplaridade que condiciona a própria unidade do conto.<sup>11</sup>

É preciso salientar, portanto, que o conto “A caolha” é portador dos códigos culturais do seu tempo, ou seja, início do século XX, 1903. Ao restabelecermos seu contexto social, passamos a considerar que não é somente a manifestação de um contexto histórico, espiritual de uma época, mas um discurso que invade e constrói segundo uma *poética cultural* em vigor:

Acredita-se que, nascendo inacabadas e sem um fim pré-determinado, as pessoas não se completam a si mesmas. Estarão sujeitas ao intercâmbio com os signos de sua época. Nesse processo, mesmo os fatos mais obviamente brutais e aparentemente desconexos integram um sistema de rigorosa organização simbólica, que atribui conexão estrutural ao que parece disperso. Pelo presente argumento, no discurso da arte em particular – em que a fala do indivíduo se articula com a de sua cultura –, não é a realidade empírica que se impõe ao artista, mas uma certa idéia de arte e de realidade, que participa do intercâmbio entre os diversos tipos de registro de um período. É a essa interdiscursividade que se poderia chamar *poética cultural*. Por essa perspectiva, o estudioso da literatura e da história deveria dedicar tanta atenção aos modos de representação metafórica da realidade quanto aos costumes e instituições políticas de um dado momento.<sup>12</sup>

A locução “poética cultural”,<sup>13</sup> claramente influenciada pelo conceito de *episteme*, de Foucault (2010), envolve a própria problemática na concepção de “realidade” e de sua representação artística e simbólica. Ela designa a “base interdiscursiva responsável pela criação de saberes, dos valores e protocolos ligados a uma comunidade histórica” (p. 36). A emergência de enunciados requer possibilidades, condições históricas para o seu aparecimento, e estas são, também, construídas e inventadas. O que está fora do campo do identificável passa a ser abjeto, mais do que estranho, ameaçador. O corpo, nesse sentido, torna-se uma “realidade” repleta de novos significados. A essa nova construção podemos ligar o que Judith Butler chama de quebra do efeito mimético, ressaltando os efeitos da construção do corpo para a significação:

---

<sup>11</sup> GOTLIB. *Teoria do conto*, p. 59. “Tal unidade ocorre por causa da singularidade dos elementos que compõem a narrativa do conto: o conto é o que tem unidade de tempo, de lugar e de ação. O conto é o que lida com um só elemento: personagem, acontecimento, emoção, situação. [...] O importante é que haja algo *especial* na representação desta parte da vida que faz o conto, isto é, que haja um *acidente* que interesse e que ele “seja ou pareça-nos realmente um *caso* considerado novidade, pelo engraçado ou pelo trágico” – afirma José Oiticica [...]”.

<sup>12</sup> TEIXEIRA. *Poética cultural: Literatura & História*, p. 32.

<sup>13</sup> GREENBLATT. *Culture*, p. 15. No original: “In any culture there is a general symbolic economy made up of the myriad signs that excite human desire, fear, and aggression. Through their ability to construct resonant stories, their command of effective imagery, and above all their sensitivity to the greatest collective creation of any culture – language – literary artists are skilled at manipulating this economy. They take symbolic materials from one zone of the culture and move them to another, augmenting their emotional force, altering their significance, linking them with other materials taken from a different zone, changing their place in a larger social design”.

Se o corpo significado antes da significação é um efeito de significação, então o estatuto mimético ou representativo da linguagem, que afirma que os sinais seguem corpos como seus espelhos necessários, não é absolutamente mimético. Pelo contrário, é produtivo, constitutivo, pode-se até argumentar performativo, na medida em que isso signifique delimitar e contornar o corpo que, em seguida, reivindica para si algo anterior a toda e qualquer significação.<sup>14</sup>

Na proposta de Butler, que demonstra a natureza transgressora da composição do corpo, fica evidente a relação quase “performática” que este impõe ao plano da significação. No conto em questão, essa relação poderá ser pensada a partir da própria tridimensionalidade que o corpo adquire para o plano da significação, posto que compreende, além de uma realidade em si mesmo, as linhas tracejadas de novos alcances sobre novos planos.

Através das ações que se desencadeiam ao longo do conto e de sua representação simbólica, podemos estabelecer um diálogo com as considerações teóricas sobre o corpo abjeto feitas por Julia Kristeva em *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) e a noção do estranho freudiana.

A noção de estranho – aquilo que deveria ficar oculto e secreto – desenvolvida por Sigmund Freud (1987), acompanhando os passos de Friedrich Schelling, ou o *unheimlich*, diz respeito a algo familiar ao indivíduo nos primeiros anos de sua vida, que tendo sido reprimido *a posteriori* retorna, com força, causando as sensações de estranheza e inquietação. Esse ressurgimento expõe toda a brutal condição daquilo que fora familiar, embora reposicionado em uma condição, agora, não mais familiar (*uncanny*). Em outras palavras, o que foi abafado um dia, ao ressurgir, traz à tona certo estranhamento, embora íntimo. Assim, ambas as reações – estranhamento e familiaridade –, simultaneamente, resultam em desconforto, paranoia e medo.

Nesse caso, o *unheimlich* pode ser facilmente identificado com uma causa anterior. Não obstante, quando há dificuldades para identificar tal fenômeno, passamos a lidar com o abjeto, que não se refere necessariamente ao que foi contido e agora vem à tona para perturbar, mas como algo que se localiza para além das “fronteiras” da normatividade.

As fronteiras demarcam o que é aceito socialmente, ainda que muitas dessas contingências do comportamento humano se coloquem além desses limites. Uma das grandes contribuições para o estudo do estranho e da abjeção é a ideia, desenvolvida por Julia Kristeva, de *jouissance*, posto que nos mostre que o abjeto nos atrai, nós o desejamos e o queremos, porque é justamente esse desejo, ou atração, que o caracteriza. Espacial e temporalmente, a abjeção é uma condição na qual a subjetividade é problematizada e o sentido entra em colapso. Para Kristeva o abjeto pressupõe uma ambiguidade “Parce que, tout en démarquant, ele ne détache pas radicalement le sujet

---

<sup>14</sup> BUTLER. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, p. 6. No original: “If the body signified as prior to signification is an effect of signification, then the mimetic or representational status of language, which claims that signs follow bodies as their necessary mirrors, is not mimetic at all. On the contrary, it is productive, constitutive, one might even argue *performative*, inasmuch as this signifying act delimits and contours the body that it then claims to find prior to any and all signification.”

de ce qui le menace – au contraire, ele l' avoue en perpétuel danger".<sup>15</sup> Nessa ameaça sofrida pelo sujeito que está submerso na condição de perigo encontramos a abjeção social, tomada aqui como um mal-estar social do olhar sobre o corpo defeituoso. Grosso modo, o conto em análise narra um relacionamento entre mãe e filho marcado por uma extrema pobreza. A caolha, personagem fulcral, é lavadeira e tem como princípio fundamental o zelo pela casa e por seu único filho, Antonico, razão de sua vida. O menino, com o passar do tempo, percebe que é motivo de chacotas e ironias, uma vez que sua mãe, devido a um terrível defeito no olho esquerdo, infunde terror e repulsa nas pessoas. Ao descobrir-se apaixonado por uma garota, Antonico experimenta o primeiro grande impacto do corpo abjeto sobre o seu desejo, posto que "a bela moreninha confessava consentir em ser sua mulher, se ele se separasse completamente da mãe" (AC, p. 51). Por conta disso, soluciona afastar-se de sua mãe, escudado em pretextos que forja para responder à exclusão da mesma. A mãe reagindo violentamente ao ato de repulsa o expulsa de casa, apesar da lancinante dor relativa à separação. Dominado pelo pesar e arrependimento, Antonico procura sua madrinha, a única amiga da caolha, e pede-lhe que intervenha no assunto. Esta, dirigindo-se à casa da caolha, conta ao rapaz toda a verdade a respeito da cegueira de sua mãe. Ele descobre, então, que involuntariamente, quando criança, fora o responsável por aquela nefasta tragédia ("levantaste na mãozinha um garfo [...] enterraste-lho pelo olho esquerdo!" [AC, p. 54]) e surpreendido por tão forte revelação desmaia, sucumbindo de braços.

Logo nos primeiros parágrafos, notadamente descritivos, a narrativa se encarrega de compor uma sequência que se arranja em volta de um referente espacial, desenhando a imagem física da caolha:

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

O seu aspecto infundia terror às crianças e repulsão aos adultos; não tanto pela sua altura e extraordinária magreza, mas porque a desgraçada tinha um defeito horrível: haviam-lhe extraído o olho esquerdo; a pálpebra descera mirrada, deixando, contudo, junto ao lacrimal, uma fístula continuamente porejante.

Era essa pinta amarela sobre o fundo denegrido da olheira, era essa destilação incessante de pus que a tornava repulsiva aos olhos de toda a gente (AC, p. 49).

Evidente na descrição da personagem que a sua abjeção se torna social, referenciando o mal-estar presente no olhar coletivo sobre seu corpo. A abjeção aparece, ainda, anunciando a ideia do exílio, da castração imposta ao corpo, levando-nos à sugestão da metáfora do feminino. A partir do quarto parágrafo, o universo diegético introduz a personagem de Antonico, com o intuito de estabelecer sua relação com a caolha, sua mãe. A relação entre mãe e filho é marcada por uma frase modelar que

---

<sup>15</sup> KRISTEVA. *Pouvoirs de l'Horreur*. Essai sur l'abjection, p. 17. No original: "Parce que, tout en démarquant, ele ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace - au contraire, ele l' avoue en perpétuel danger."

antecipa as revelações que virão ao longo do conto: “Daquele filho vinha-lhe todo o bem e todo o mal” (AC, p. 50). A intensidade do amor da mãe constrói um terreno profícuo para o desenvolvimento da ideia do abjeto, posto que a mesma sacrifique sua própria existência para obtê-lo, como vemos nos exemplos: “um beijo dele era melhor que um dia de sol” (AC, p. 50); “Que lhe importava o desprezo dos outros, se o seu filho adorado lhe apagassem com um beijo todas as amarguras da existência?” (AC, p. 50).

Na tentativa de estabelecer o corpo abjeto, o trajeto da narrativa gradualmente aponta para a repugnância do filho, partindo do contato visual com aquele corpo, como vemos na cena da refeição:

O filho, enquanto era pequeno, comia os pobres jantares feitos por ela, às vezes até no mesmo prato; à proporção que ia crescendo, ia-se a pouco e pouco manifestando na fisionomia a repugnância por essa comida; até que um dia, tendo já um ordenadinho, declarou à mãe que, por conveniência do negócio, passava a comer fora... (AC, p. 49).

A repugnância alimentar é acrescida do asco ao contato físico, como vemos na descrição do beijo: “Em criança ele apertava-a nos braços e enchia-lhe a cara de beijos; depois, passou a beijá-la só na face direita, aquela onde não havia vestígios de doença; agora, limitava-se a beijar-lhe a mão! Ela compreendia tudo e calava-se” (AC, p. 50).

O corpo abjeto vai conquistando outras dimensões na medida em que se infiltra em todas as relações sociais estabelecidas, pousa seus tentáculos sobre a vida de Antonico. Nas cenas do colégio o vemos ridicularizado, chacoteado pela alcunha de “filho da caolha”: “Quando em criança entrou para a escola pública da freguesia, começaram logo os colegas, que o viam ir e vir com a mãe, a chamá-lo - o filho da caolha” e “muitas vezes, ele ouvia de uma ou de outra janela dizerem: o filho da caolha! Lá vai o filho da caolha! Lá vem o filho da caolha!” (AC, p. 50). À reprovação e ao vexame público, Antonico solicita à mãe que não mais fosse buscá-lo à escola:

O Antonico pediu à mãe que não o fosse buscar à escola; e muito vermelho, contou-lhe a causa; sempre que o viam aparecer à porta do colégio os companheiros murmuravam injúrias, piscavam os olhos para o Antonico e faziam caretas de náuseas. A caolha suspirou e nunca mais foi buscar o filho (AC, p. 50).

Na tensão da repugnância social imposta à mãe, Antonico experimenta o amor e, embriagado pelo seu júbilo, apaixonou-se por “uma rapariguinha adorável, de olhos negros como veludo e boca fresca como um botão de rosa” (AC, p. 51), deixando a mãe inebriada quando, num determinado dia, ante a certeza de ser amado, “entrou como um louco no quarto da caolha e beijou-a mesmo na face esquerda, num transbordamento de esquecida ternura!” (AC, p. 51). Nesse momento é possível perceber o paradoxo que se instaura na narrativa, pousando a cegueira de Antonico em sua mãe, ao eclipsar toda a fealdade da mesma, sob os imperativos de beleza que cercam aquela “rapariguinha adorável”. A paixão do rapaz é capaz de suspender, por um instante, os óbices físicos e sociais entre o nojo e o desagrado, instante esse que se exaure completamente na assertiva de sua amada: “A bela moreninha confessava consentir em ser sua mulher, se ele se separasse completamente da mãe” (AC, p. 51). O preço a pagar pela presença do corpo abjeto remonta nesse ponto à tradição judaico-cristã do tema da escolha, reiterando, no entanto, a miséria humana na dignificação do corpo físico em detrimento do espírito. A escolha

de Antonico passa a ser um revés do verdadeiro ensinamento de conhecimento de si, pois repousa na simples condição da aceitação do corpo físico. Essa moralização presente no conto será mais bem entendida no desfecho da narrativa, em que Antonico após ter saído de casa experimenta o arrependimento. Envergonhado por sua ação, buscando a ajuda de sua madrinha para que intervenha no assunto, “– O teu rapaz foi suplicar-me que te viesse pedir perdão pelo que houve aqui ontem e eu aproveitei a ocasião para, à tua vista, contar-lhe o que já deverias ter-lhe dito!” (AC, p. 53). Inesperadamente, a caolha, em um impulso maternal, suplica à sua comadre para que não revele o passado, na tentativa de poupar o filho da amarga descoberta. Não obstante, a madrinha retruca: “– Não me calo! Essa pieguice é que te tem prejudicado! Olha, rapaz, quem cegou tua mãe foste tu!” (AC, p. 54). E, assim, ela conclui:

– Ah, não tiveste culpa! eras muito pequeno quando, um dia, ao almoço, levantaste na mãozinha um garfo; ela estava distraída, e antes que eu pudesse evitar a catástrofe, tu enterraste-lho pelo olho esquerdo! Ainda tenho no ouvido o grito de dor que ela deu!  
O Antonico caiu pesadamente de bruços, com um desmaio (AC, p. 54).

Na obra de Júlia Lopes de Almeida vislumbramos a capacidade de expansão do corpo abjeto feminino como metáfora que constrói um campo de possibilidades de subjetivações. O seu corpo fala a partir de sua abjeção, deixando claro que esta última está intimamente ligada ao horror social. Ao descrever a personagem como uma figura maternal associada ao sofrimento, à doença, ao sacrifício extremo pelo filho, ela incorpora o que Kristeva chama de uma maternidade masoquista, que no fundo é sedutora, abjeta. Nessa perspectiva, encontramos o abjeto como marca não apenas da maternidade, mas igualmente ligado ao estrangulamento social vivido pela mulher.

Caberia, pois, perguntarmos se é lícito exhibir na cultura aquilo que se opõe radicalmente a ela. Assim como nenhuma materialidade anterior está acessível a não ser através do discurso, é possível que este (re)signifique, diante de alguns procedimentos políticos e literários, a posição normativa que enfeixa uma determinada cultura. Nesses termos, pensamos em duas direções: a primeira é a de se identificar com o abjeto e se aproximar dele de alguma maneira, para dar testemunho da ferida, da dor e do trauma. A outra é representar a condição da abjeção para provocar seu deslocamento operacional, no intento de capturar a abjeção no ato, de torná-la reflexiva, ainda que repulsiva por direito próprio.

O abjeto é perverso na medida em que não abandona nem assume um tabu, uma regra ou lei; mas os desvia, corrompe, serve-se, utiliza, para melhor negá-los. Mata em nome da vida: é o traficante geneticista; ele reencontra o sofrimento do outro para o seu próprio bem: é o cínico (e o psicanalista); ele substitui seu poder narcisista na exposição de seus abismos, é o artista que exerce sua arte como um “caso” ... A corrupção é a sua figura mais comum, a mais evidente. Ela é a figura socializada do abjeto.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> KRISTEVA. *Pouvoirs de l'Horreur*. Essai sur l'abjection, p. 23. No original: “L'abjecte est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, a une règle ou un loi; mais les détourne, fourvoie corrompt, s'en sert, en use, pour mieux les dénier. Il tue au nom de la vie : c'est le trafiquant généticien; il réapprouve la souffrance de l'autre pour son propre bien: c'est le cynique (et le psychanalyste) ; il rassoit son pouvoir narcissique en feignant d'exposer ses abîmes : c'est l'artiste qui exerce son art comme une “affaire”... La corruption est sa figure la plus répandue, la plus évidente. Elle est la figure socialisée de l'abject.”

A perversidade do abjeto, como bem salienta a crítica francesa, repousa na inversão que faz do interdito para ressignificá-lo, tornando muito clara a ideia de que “O abjeto não é um objeto em face de mim, que eu nomeio ou imagino” (p. 9).<sup>17</sup> Nesse sentido, ao retornarmos à análise do texto, podemos perceber que a caolha não é o abjeto propriamente dito, mas a sua caolhice, intimamente ligada à condição corpórea sem, no entanto, confundir-se com ela.

Podemos, então, assinalar que o abjeto possui a característica eminentemente perturbadora da identidade, de um sistema, de uma ordem; o abjeto não respeita limites, lugares, regras. É a constante ameaça do “real” que nos seduz e acaba por nos devorar: “Um ‘qualquer coisa’ que eu não reconheço como coisa. Um peso sem sentido que não tem nada de insignificante e que me esmaga” (p. 10).<sup>18</sup>

A forma do abjeto, dessa forma, consolida-se no trajeto da ordem social representada no conto gradativamente, uma vez que todos os mecanismos sociais presentes na narrativa encontram-se subordinados à sua presença como fonte de tensão para a construção da “realidade”. Aqui fica clara a ideia de Judith Butler do corpo como elemento que sempre viola as fronteiras da vida, da linguagem.

Exemplo dessa construção está na repugnância do filho da caolha em participar da mesma mesa que sua mãe, de compartilhar o alimento com ela. Essa aversão é identificada por Kristeva como uma das formas mais elementares e arcaicas da abjeção. Apesar de parecer um elemento de pouca relevância, ele incorpora uma náusea que interage com a noção de ser e estar no mundo. Nas palavras de Kristeva: “Uma praga de sangue e pus, ou o cheiro adocicado e acre de um suor, de uma putrefação, não significam a morte [...] Eu me encontro nos limites da minha condição de vivente. Desses limites emerge meu corpo como ser vivo” (p. 11).<sup>19</sup>

Uma substância fantasmática, alheia ao sujeito, mas íntima a ele, tão íntima que sua proximidade produz medo. O abjeto é aquilo de que o “eu” procura se libertar, a fronteira entre o “eu” e sua ausência. Nesse sentido, o abjeto viola as leis da percepção e da intimidade:

Não é, portanto, a falta de limpeza ou de saúde que fazem o abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os espaços, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto (p. 12).<sup>20</sup>

No conto em questão, Júlia Lopes de Almeida problematiza e desconstrói a monstruosidade física da caolha em detrimento da sua boa alma: “– Pobre filho! Vês? Era por isto que eu não lhe queria dizer nada” (AC, p. 54). A reiterada sujeição à qual

---

<sup>17</sup> “L’abject n’est pas un objet en face de moi, que je nomme ou que j’imagine”.

<sup>18</sup> “Un ‘quelque chose’ que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n’a rien d’insignifiant et qui m’écrase”.

<sup>19</sup> “Une plaie de sang et de pus, ou l’odeur douceuse et âcre d’une sueur, d’une putréfaction, ne signifient pas la mort [...] J’y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant”.

<sup>20</sup> “Ce n’est donc pas l’absence de propriété ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respect pas les limites, les places, les règles. L’entre-deux, l’ambigu, le mixte”.

a personagem se vê impelida, pela sua resignação, pode sugerir uma narrativa tipicamente romântica. Entretanto, a proposta diegética vai muito além do tema através da presença do abjeto, pois a sublimidade da caolha não pode ser interpretada simplesmente por aceitar a ingratidão do filho. Os indícios e detalhes da narrativa estão atravancados nas entrelinhas, naquilo que poderia ser dito de outra forma, haja vista que é justamente a ação final que explica a importância descritiva e inicial: suas mãos magras e ossudas, com que principia o conto, “estragadas pelo reumatismo e pelo trabalho”, serão aquelas mesmas que, no final, erguem-se altivas, apontando ao filho, “com energia, a porta da rua”. A resignação de sua voz apagada estrategicamente pela narradora, no início do conto, ao final, revela-se robusta, pois a caolha enche o peito para gritar “as verdadeiras e amargas palavras” (AC, p. 53). Seu corpo aponta e fala, fazendo com que o abjeto se erga como uma realidade de inversão da metáfora feminina de sujeição, transformando aquilo que é repugnante em força de expressão.

A metáfora da cegueira visual, sugerida pelo tema da caolhice, dialoga com a exclusão social da mulher. O filho, detentor do olhar “normal”, não é capaz de ver – não tem consciência do sacrifício feito por sua mãe para ele, não percebe o egoísmo da mulher que o quer exclusivamente para si. Representa uma espécie de Édipo, que não tem acesso à verdade, mas que ao se defrontar com ela ao final da narrativa, torna-se incapaz de suportá-la. Dessa forma, a autora parece criticar o olhar que não sabe ver, contrapondo-o a um olho supostamente não funcional e repugnante, mas que guarda em si uma visão superior. Para tanto, a autora parte do abjeto questionando o ideal da normalidade ou da suposta racionalidade, em um procedimento já historicamente explorado por filósofos e pensadores.

Adentrando a análise do conto de Júlia Lopes de Almeida, é possível postular que o tipo de cegueira social de que ela trata alegoricamente nesta narrativa está totalmente ancorada na superficialidade com que as relações sociais humanas são travadas. O olho que não sabe ver torna absoluta uma visão imperfeita, sem perceber que os espectros e monstros que contempla são os correlatos de sua visão equivocada e dominada pelo preconceito. A relação do homem observando uma mulher e de outra mulher que o adverte e ensina a ver retoma o tema da misoginia, androcêntrica, que domina a cultura e que constrói e desconstrói a mulher ao seu bel prazer. O conto, como uma alegoria, aponta para a necessidade de se apurar a percepção imediata sobre a mulher e de se relativizá-la. O desfalecimento final do filho, como um Édipo vencido, aponta um desfecho trágico para o próprio homem que não sabe olhar.

As sensações visuais, contidas no conto, são bastante expressivas na articulação composicional da relação entre a tipologia da descrição e sua forma semântica. Em outras palavras, o “ver” que se estabelece na descrição minuciosa da personagem caolha, por meio da linguagem, está diretamente relacionada ao olhar semântico do defeito do olho. A mesma mulher disforme e repugnante do início do texto é a que vence o corpo abjeto para deflagrar uma verdade. Assim, a compreensão das relações entre psíquico e físico, exterior e interior, beleza e feiura, ação e passividade, vão compondo categorias antitéticas que se estabelecem ao longo da narrativa. Se, por um lado, a imagem da mãe é construída por sua aparência física, seu corpo defeituoso, por outro, a imagem do filho é desvelada por suas práticas.

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador [...] o olhar aparece como símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas.<sup>21</sup>

A denúncia ao poder patriarcal, elaborada por Júlia Lopes de Almeida, requer uma apreciação ainda mais densa. O olhar distorcido, diminuído pela falta de um olho, é o olhar que poupa o filho, justamente por enxergar além da expectativa “normal”, viril e “masculina”. Antonico, por sua vez, representa uma força masculina que viola, agride e mutila o corpo da mãe. Aquele que fere o corpo é, também, o responsável por ferir a alma da caolha, imprimindo nela toda sorte de angústias, agonias, medos e receios. O homem, ferindo seu corpo e sua alma, de maneira violenta e traumática, é o que a condena à reclusão pela vergonha. Esta, causada pelo defeito no olho, é a responsável pela inibição social. A vergonha social, então, aliada aos sentimentos maternos, sugere um imenso conflito, onde culpa e perdão não fogem ao discurso. Entretanto, se por um lado o perdão insinua certo tipo de amor materno, acomodado, por outro, a punição não escapa à avidez do “olhar” atento e seguro da caolha, da mulher.

A marca da violência masculina, gratuitamente exposta pela ferida no olho, provocada por um garfo – ironicamente um utensílio doméstico –, busca marcar na memória corporal da mulher o poder do outro. O garfo que agride o olho esquerdo da caolha, que a faz rememorar cotidianamente em suas refeições, traz o peso da repulsa não escondida, não velada, mas exposta em toda sua tonalidade de nojo e repugnância, contemplada por todos aqueles que dividem a sua mesa, a sua presença indesejável.

Esse corpo doentio confronta uma ideologia “higiênica” em nossa sociedade e escancara a sua condição abjeta. É possível pensar a caolha enquanto mulher típica do século XIX e início do XX? Somos tentados a responder sim e não. Sim, porque ela é a representação de uma figura típica – no sentido médio, estatisticamente mais frequente – da pobreza. Figura “feminina”, decerto, sujeito localizado no tempo e no espaço; mulher representante da classe menos abastada do Rio de Janeiro republicano, que vive a sofrer a opressão do discurso falocêntrico, responsável por designar comportamentos a serem desempenhados em um repertório de discursos que apreendem as mulheres como “essencialmente inferiores” aos homens, dependentes e tuteladas. Uma mãe que abdica da própria vida em detrimento do filho, que vive pelo filho. Não, pela maneira estratégica com que Júlia Lopes de Almeida a desenha, rompendo vários pares opostos que teimavam em povoar o imaginário daquele momento histórico, principalmente no que respeita ao entendimento da relação mente/corpo, público/privado, cultura/natureza, sublime/grotesco. Uma mulher que, ferida pela mão masculina, volvida pela falta de um olho, consegue fitar os grilhões da norma social que agem sobre o seu corpo. A caolha foge do horizonte de expectativa daquilo que se convencionou chamar de “eterno feminino”, e que poderíamos, agora, sugerir como um “processo de subjetivação”, “modos de existência”, “estilos de vida”, de uma ética facultativa em contraposição à moral cultural daquele momento histórico.

---

<sup>21</sup> CHEVALIER; GUEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 63.

A moral se apresenta como um conjunto de regras coercitivas de um tipo especial, que consiste em julgar ações e intenções referindo-as a valores transcendentais (é certo, é errado...); a ética é um conjunto de regras facultativas que avaliam o que fazemos, o que dizemos, em função do modo de existência que isso implica.<sup>22</sup>

As estratégias discursivas de que se valeu Júlia Lopes de Almeida constroem o poder de reação das mulheres diante das “mutabilidades da vida”, que são impulsionadoras, para que se posicionem de forma mais afirmativa diante da sociedade de seu tempo. Ao contrário de vários estudos que buscaram privilegiar certo *continuum*, a presente análise enfocou a ruptura, na tentativa de incorporar e alargar a noção de *subjetivação* – implícita nas entrelinhas do próprio trabalho –, buscando encontrar as formas através das quais as próprias mulheres participaram de sua construção enquanto sujeitos éticos, seja aceitando, burlando, incorporando ou apropriando-se diferenciadamente das linguagens existentes num determinado momento histórico para construir suas identidades pessoais, sociais e sexuais. Para além da constituição da própria noção de “eterno feminino”, repetido amiúde nos discursos médico, psicanalítico, jurídico, religioso e literário, procuramos examinar como as próprias mulheres se constituíram enquanto sujeitos morais, redefinindo e experimentando uma ou várias vias de definições do que possa ser pensado enquanto ser “mulher” no final do século XIX e início do XX.

Júlia Lopes de Almeida conseguiu tencionar através do corpo abjeto a imagem da caolha, levando sua condição física além das fronteiras de seu ser e da própria linguagem. Revela-se, através das formações discursivas que “imaginavam a mulher”, como uma personagem estranha, *excepcional*, para os seus contemporâneos. Paradoxalmente exala o perfume do elemento comum, uma porta voz do *não excepcional*, no sentido de que conseguiria, ao custo das chamadas discursivas da misoginia, relegar à posteridade aspectos preciosos da cultura das mulheres, bem como suas lutas e reivindicações. A redefinição da categoria do “corpo feminino” à luz de uma historicidade compreensível aqui é definida pela própria construção do tema do corpo abjeto. Essa compreensão demanda uma leitura indiciosa, em que os detalhes mais banais ganham poder revelador no problema suscitado pela autora no que concerne à caracterização dos pares opostos como mente/corpo, visibilidade/invisibilidade e ação/passividade. Dessa maneira, a inflexão de uma curva, a ruptura de uma continuidade discursiva,<sup>23</sup> a invenção de uma nova maneira de dizer o “corpo feminino” e, por consequência, desestabilizar as oposições binárias marcam a narrativa de Júlia Lopes de Almeida. Por um lado, o texto eleito incide sobre o “corpo feminino” e (in)disciplinar; por outro, “A caolha” demarca, de início, o adjetivo composicional desse “corpo feminino” – a caolha, com seu corpo que, embora deformado e repugnante, consegue enxergar para além do horizonte de uma expectativa modelar.

Consequentemente, entendemos que as manifestações corporais presentes nos textos de D. Júlia sugerem que o “corpo feminino” seja construído culturalmente. Ele é manipulado, com a perspicácia da autora, de forma extremamente inusitada, compondo

<sup>22</sup> DELEUZE. *Conversações*, p. 125-126.

<sup>23</sup> FOUCAULT. *A arqueologia do saber*.

e descompondo discursivamente um corpo que não se torna invariável e natural. Pelo contrário, a sofisticada representação imagético-discursiva da autora rompe com o determinismo biológico, fazendo crer que a repugnância monstruosa da caolha não a impede de enxergar algo mais: em terra de cegas, quem tem um olho é rainha.

Dessa maneira, o corpo representado na narrativa de Júlia Lopes de Almeida apresenta uma característica inversa aos padrões normativos. Participando de contextos específicos, esses corpos parecem adquirir significação mediante a ruptura da expectativa cultural em que eles são apresentados. Contrariando o lugar comum dos discursos acerca do “corpo feminino” do período finissecular do Brasil, bem como sua pretensa naturalização, Júlia Lopes de Almeida não se cala perante o discurso misógino. A sutil maneira de caracterizar e, ao mesmo tempo, descaracterizar a expectativa do que seria a natureza do “belo sexo” faz com que o binarismo mente/corpo passe por novos significados na estruturação de vários outros pares opostos. O corpo passa a ser, de fato, (re)inventado discursivamente. Assim, em toda cultura que legou um registro complexo de si mesma, não há praticamente fronteiras que não possam ser transgredidas por alguém, ou antes, que os homens do poder não imaginam estar sendo transgredidas em algum canto, escuro ou não, por uma mulher.



#### ABSTRACT

From the analysis of the short story *A caolha*, written by Julia Lopes de Almeida, we examine the construction of the female body connected to its socio-cultural integration within the limits set by the dominant patriarchal system in its context. Discussing the limits of the borders opened by the construction of an abject body, within the discourse of the author, we analyse the edges of representation within a political perspective of gender.

#### KEYWORDS

*A caolha*, Júlia Lopes de Almeida, abject body, gender

#### REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. 2011. Disponível em: <<http://Nottingham.ebib.com/patron/fullrecord.aspx?p=683946>>. Acesso em: 1 jul. 2014.
- CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- FOUCAULT, Michel. À propos de la généalogie de l'éthique: un aperçu du travail en cours. In: \_\_\_\_\_. *Dits et écrits (1980-1988)*. Paris: Gallimard, 1994. v. 4, p. 609-631. Entrevista com H. Dreyfus e P. Rabinow, segunda versão.

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- GREENBLATT, Stephen. Culture. In: Payne, Michael (Ed.). *The Greenblatt Reader*. Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 11-17.
- GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. *Cadernos Pagu* (14). Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2000, p. 45-86.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur*. Essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- RAGO, Margareth. Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 11, p. 89-98, 1998.
- SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.
- TEIXEIRA, Ivan. Poética cultural: Literatura & História. *Politeia: História e Sociedade*. Vitória da Conquista, v. 6, n. 1, p. 31-56, 2006.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

Recebido em 9 de setembro de 2014

Aprovado em 28 de maio de 2015