

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

TIAGO RODRIGUES FERNANDES

CRUEL AMOR, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: UM ROMANCE SOBRE
PESCADORES DE COPACABANA

CURITIBA

2024

TIAGO RODRIGUES FERNANDES

CRUEL AMOR, DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA: UM ROMANCE SOBRE
PESCADORES DE COPACABANA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências à obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Fernandes, Tiago Rodrigues

Cruel amor, de Júlia Lopes de Almeida : um romance sobre pescadoras de Copacabana. / Tiago Rodrigues Fernandes. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patrícia da Silva Cardoso.

1. Almeida, Júlia Lopes de, 1862-1934. 2. Literatura brasileira. 3. Pescadores na Literatura. I. Cardoso, Patrícia da Silva, 1964-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **TIAGO RODRIGUES FERNANDES** intitulada: ***Cruel amor, de Júlia Lopes de Almeida: um romance sobre pescadores de Copacabana***, sob orientação da Profa. Dra. PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Abril de 2024.

Assinatura Eletrônica

27/05/2024 21:00:39.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

20/05/2024 08:07:49.0

RENATA PRAÇA DE SOUZA TELLES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

07/05/2024 14:09:10.0

MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*Dedico à minha mãe – Margarete Rodrigues –, que é, depois de mim,
a maior razão pela qual sempre busquei ser melhor.*

AGRADECIMENTOS

Todos e todas a quem aqui deixarei meus mais sinceros agradecimentos participaram, de formas bem específicas, da construção do todo deste trabalho.

Início assim pelo começo: com meus pais. Agradeço ao meu pai por ter me dado, apesar de seus precários recursos, o *notebook* com o qual escrevi não só esta dissertação, mas todos os trabalhos que me prepararam para chegar até aqui. À minha mãe, que, mesmo diante da escassez de suas condições financeiras, sempre deu um jeito de, nos meus momentos mais carentes de dinheiro, me ajudar a complementar minha renda mensal. À minha amiga Dyane. Só ela sabe o quanto os seus relatos de vida me dissuadiram da desistência; me incentivaram a prosseguir, porque não valeria só a pena, mas a galinha toda. Ela é uma daquelas pessoas que é fundamental termos por perto: as que acreditam em nós mesmo quando nós mesmos não acreditamos. Mas não somente isso, ajudou-me também financeiramente, quando, na graduação, eu tinha, como principal fonte de sobrevivência, uma mirrada bolsa de Iniciação Científica.

Agradeço à minha orientadora de graduação – Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch. Esse nome certamente está nas entrelinhas de toda minha escrita. Ela me ensinou muito: como escrever de forma clara, coerente, a atentar-me para a preposição correta do verbo; mas, principalmente, a ser um pesquisador. Ela me ensinou aquilo que é fundamental em um professor: a independência. Mas, acima de tudo, fez e faz-se como um exemplo. Um dia, no primeiro ano da graduação, eu sentei para assistir, com os olhos brilhando, suas aulas de literatura e hoje estou aqui.

Agradeço aos meus companheiros e amigos de apartamento: Welligton e Rafael. Reconheço com ternura a paciência que tiveram em escutar meus intermináveis diálogos rasos sobre assuntos aleatórios, que eram, na verdade, uma forma de extravasar a minha ansiedade com o processo lento e, em alguns aspectos, doloroso da escrita.

Agradeço minha orientadora Profa. Dra. Patricia da Silva Cardoso. Com ela, eu aprendi a descer mais fundo na análise literária; a não me deixar levar ingenuamente pelo que tal e tal pesquisador, ainda que muito importante, disse sobre a obra a ser analisada. É imprescindível que o texto literário fale por si. Sou privilegiado, sem sombras de dúvidas, pela oportunidade conquistada de ter a sua orientação, um trabalho que aprimorou a minha formação em muitos níveis. Agradeço por sua insistência, em repetir inúmeras vezes que não se pode deixar, Tiago, que nossas análises literárias sejam guiadas por esquematismos sociais. Insistir também é acreditar; é dizer com gestos aquilo que, muitas vezes, esperamos ouvir em palavras.

Agradeço também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou esses dois anos de pesquisas.

Por fim, sei que não devo nada a ninguém aqui citado e, ainda assim, devo uma parte de mim e desta dissertação a cada um de vocês.

Deves, da natureza na contemplação,
A isto em cada traço dar tua tenção:
Nada existe de externo e nada de interno,
Pois dentro ela está fora e fora dentro.
Assim hás de captar, sem tempo demorado,
Claro como o dia, o mistério sagrado.

Goethe

Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um
caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita
o leitor a formulá-la: em vez de impor, ele propõe, deixando,
portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o
incita a se tornar mais ativo.

Tzvetan Todorov

Esses regatos, nascidos de todas as fontes de
emoções e de conflito do homem, que do
mesmo passo alimentam o romance e lhe
dissolvemos contornos, mostram como se
acham intimamente ligados à vida, sem perder
a sua natureza de obra de arte. Ainda que,
pelos aspectos artísticos, transcenda o seu
tempo, pelos humanos se lhe vincula
indissolivelmente.

Lúcia Miguel Pereira

RESUMO

Este trabalho surgiu de um interesse em estudar a obra de uma autora ainda por muitos desconhecida na literatura brasileira: Júlia Lopes de Almeida. *Cruel amor* (1910), por sua vez, talvez seja um dos romances ainda mais desconhecido de toda a vasta obra ficcional da autora e um dos menos estudados. Portanto, o que proponho aqui é uma análise dos aspectos gerais desse romance, evidenciando o máximo possível de elementos que caracterizam um texto literário. O enredo ficcionaliza uma comunidade de pescadores da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. A partir disso, a autora constrói uma narrativa na qual incorpora toda uma complexa rede de relações de interdependência que envolvem seus personagens sem que eles possam controlar. São indivíduos que formam e que, ao mesmo tempo, são formados pela sociedade em que vivem. Também, dada a escassez de aporte de análises críticas sobre a obra, trago à baila a abordagem de duas pesquisadoras, Lúcia Miguel Pereira e Gabriela Simonetti Trevisan, cada uma representando um contexto diferente de recepção crítica, a fim de evidenciar como o próprio interesse dos estudos literários muda com tempo. Isso porque a primeira foi a única estudiosa a lembrar de Júlia Lopes de Almeida em um momento em que a escritora ficou esquecida pela crítica literária brasileira; a segunda representa a crítica sobre a autora produzida contemporaneamente, mais voltada para os estudos de gênero e de como isso se afigura na literatura almeidiana. Nesse sentido, este trabalho também é um diálogo com as pesquisadoras. Me valho também do texto de Norbert Elias – *A sociedade dos indivíduos* – como suporte teórico da perspectiva de análise que adoto aqui. Uma das conclusões a que chego neste trabalho é a de que Júlia Lopes de Almeida escreve um romance em que expõe ao leitor a vida de personagens vivendo em relação de interdependência, em uma sociedade atravessada por ideologias e obrigações. Por isso, não são seres humanos completamente livres, muito menos em busca de liberdade.

Palavras-chave: Júlia Lopes de Almeida. *Cruel amor*. Pescadores. Interdependência.

ABSTRACT

This work arose from an interest in studying the work of an author still unknown to many in Brazilian literature: Júlia Lopes de Almeida. *Cruel Amor* (1910), in turn, is perhaps one of the most unknown novels in the author's vast fictional work and one of the least studied. Therefore, what I propose here is an analysis of the general aspects of this novel, highlighting as many elements as possible that characterize a literary text. The plot fictionalizes a fishing community on Copacabana beach, in Rio de Janeiro. From this, the author builds a narrative in which she incorporates an entire complex network of interdependent relationships that involve her characters without their being able to control. They are individuals who form and who, at the same time, are formed by the society in which they live. Also, given the scarcity of critical analysis on the work, I bring up the approach of two researchers, Lúcia Miguel Pereira and Gabriela Simonetti Trevisan, each representing a different context of critical reception, in order to highlight how the interests of Literary studies changes over time. This is because the first was the only scholar to remember Júlia Lopes de Almeida at a time when the writer was forgotten by Brazilian literary criticism; the second represents the criticism about the author produced contemporaneously, more focused on gender studies and how this appears in Almeidian literature. In this sense, this work is also a dialogue with the researchers. I also use Norbert Elias' text – *The Society of Individuals* – as theoretical support for the analytical perspective I adopt here. One of the conclusions I reach in this work is that Júlia Lopes de Almeida writes a novel in which she exposes the reader to the lives of characters living in relationships of interdependence, in a society crossed by ideologies and obligations. Therefore, they are not completely free human beings, much less in search of freedom.

Keywords: Júlia Lopes de Almeida. Cruel love. Fishermen. Interdependence.

SUMÁRIO

1 JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E A CRÍTICA LITERÁRIA	12
2 CRUEL AMOR E A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO	23
2.1 ENTRE HOMENS E MULHERES E OS PAPÉIS DE GÊNERO	27
3 PÁSSAROS E A METÁFORA DA LIBERDADE	39
3.1 BIÉ E NITA: POBRE NÃO TEM IDADE	40
3.2 O APRISIONAMENTO: UM CONVENTO PARA NÓS DOIS	45
4. PEDRO MUDO: UM BODE EXPIATÓRIO	49
5 O PRIMEIRO TRIÂNGULO AMOROSO: A VERDADEIRA HERANÇA	52
6 O SEGUNDO TRIÂNGULO AMOROSO: ESCOLHAS E CONSEQUÊNCIAS	69
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82

1 JÚLIA LOPES DE ALMEIDA E A CRÍTICA LITERÁRIA

Em uma coluna em que escreve sobre a trajetória literária de Júlia Lopes de Almeida, Luiz Ruffato diz considerá-la um dos escritores mais injustiçados da literatura brasileira. Na sua opinião, a obra da autora se sobressai “pela expressão política, coerência temática e excelência estética”. E ainda a equipara a Lima Barreto, “tendo feito pela reflexão do papel da mulher na sociedade brasileira o que aquele fez pela questão do negro, com sua denúncia veemente contra o preconceito racial” (Ruffato, 2008, não paginado). A injustiça a que alude o crítico diz respeito ao fato de Júlia Lopes de Almeida, após sua morte, ter sido esquecida pela crítica literária brasileira.

Mas nem sempre foi assim. Bem ao contrário, em sua época, Júlia Lopes de Almeida teve grande importância como escritora. Sua vasta produção compreende romances, crônicas, contos, peças teatrais, poemas e obras infantis. Também ocupa lugar de destaque nos principais jornais do país. Foi colunista por vários anos em revistas e jornais, tais como: *O Paiz*, *Gazeta de notícias*, *O Estado de São Paulo*, *Jornal Do comércio*, *A mensageira* e *Revista feminina*. Foi reconhecida nacional e internacionalmente, homenageada no Rio de Janeiro e em Paris. Em seus romances, contos e peças teatrais, se sobressai a representação feminina. Em uma época em que ainda o feminismo engatinhava no Brasil, Júlia Lopes de Almeida usou sua voz, o espaço quase que improvável que conquistou, como um meio de expor a desigualdade de gênero que era, então, muito maior naquela época. Estrategicamente, em suas obras não há confronto direto com as regras patriarcais; não há gritos explícitos e fervorosos de revogação da hegemonia masculina. Ela retrata o feminino nos mais diversos espaços de convivência: a mulher burguesa, que não aprendeu uma profissão e que só depende do marido; a mulher pobre que não tem marido e, por isso, precisa trabalhar e gerir sua família; a mulher jovem que perde os pais e agora, dentro das possibilidades, precisa encontrar um trabalho, considerado digno, para sobreviver; a mulher aristocrata, apegada ao velho Brasil Império; a mulher viúva, em embate com sua posição social, os estereótipos que a caracterizam, e com os seus desejos amorosos e sexuais; a mulher que trai, porque é traída; a mulher que não trai, porque não foi traída; a mulher subserviente e oprimida; a mulher subversiva e, às vezes, opressora; enfim... da aristocrata à lavadeira, Júlia Lopes de Almeida representa com muita maestria e maleabilidade o que era ser mulher em sua época. Em suas obras há não só a problematização do feminino, mas também o foco sobre o potencial das mulheres, assim como sua importância dentro da sociedade. Júlia Lopes de Almeida, na maioria das vezes, era sutil em suas críticas, porque sabia de sua posição, que, ainda que bem colocada no cenário da intelectualidade brasileira, não deixava de ser também de uma mulher. Perder suas conquistas, assim, era sempre

muito mais fácil. Isso fica claro na declaração do jornalista Medeiros e Albuquerque a João do Rio¹. Ao falar de Júlia Lopes de Almeida, ele cita-a como um bom exemplo de escritor porque “é o tipo ideal da mãe de família; acha infantil o feminismo, o nefelibatismo e outros maluquismos da civilização”. Na frase seguinte, temos o que melhor se pode atribuir a propósito da sutileza da autora: “As suas ideias modestas e sem espalhafato, a sua sensibilidade sem extravagâncias souberam tocar o público. A colaboração da Sra. D. Júlia nos jornais aumenta a edição dos mesmos” (Rio, 1905, não paginado). É certo, então, que ela precisava ter um grau elevado de cautela, para conseguir se manter no meio com tanto prestígio. Na declaração, ainda, percebemos que não ser feminista (ou pelo menos não ser considerada como tal) dava a ela a postura de um escritor ideal. Como cronista, Júlia Lopes de Almeida amplia mais a temática de suas produções. Os assuntos variam, e ela aborda temas como a importância da arborização das cidades; o plantio de flores nos parques, para o embelezamento dos espaços públicos; faz críticas a peças teatrais, assim como às estruturas dos próprios teatros; tece críticas a políticos; a questões de ordem sanitária, como a importância da vacinação, para doenças como a varíola e a febre amarela; falava contra a escravidão, contra a violência policial; criticava a igreja; os abusos infantis; enfim, essas são apenas algumas das temáticas pelas quais transitava a autora, tão intelectualmente preocupada com o bem comum de toda a estratificação social.

Nas linhas de José Veríssimo, um dos principais críticos contemporâneos à autora, em uma breve análise sobre o romance *A falência*, encontramos o reconhecimento de Júlia Lopes de Almeida: “Com o seu novo livro *A Fallencia*, a Sra. d. Julia Lopes de Almeida toma decididamente lugar, e não somenos, entre os nossos romancistas” (Veríssimo, 1905, p. 141). Na obra supracitada de João do Rio, em diálogo com o marido da autora, poeta Filinto de Almeida, o entrevistador declara que “Há muita gente que considera D. Júlia o primeiro romancista”, ao que o outro responde que sim: “Nunca disse isso a ninguém, mas há muito que o penso. Não era eu quem devia estar na Academia, era ela” (Rio, 1905, não paginado). A exclusão de Júlia Lopes de Almeida da Academia Brasileira de Letras (ABL) é, provavelmente, a maior polêmica envolvendo o nome da autora. Sabe-se, entretanto, claramente o motivo: a nossa Academia era uma reprodução da Academia francesa, que, logo, não aceitava mulheres. Os desdobramentos dessa decisão não são delimitáveis, o que torna impreciso cogitar ser esse

¹ A declaração está em uma obra de João do Rio, *O momento literário*, configurada por um compilado de entrevistas que faz de vários escritores, como Olavo Bilac, Coelho Neto, Sílvio Romero, entre outros. Júlia Lopes é a única mulher a ser entrevistada aqui. Carmem Dolores é citada pelo mesmo jornalista como outro exemplo de um bom escritor. Medeiros e Albuquerque aparece em diálogo direto com o autor do livro no primeiro capítulo, intitulado “Antes”, e no último, intitulado “Depois”.

o motivo pelo qual a escritora, mais tarde, cairia no esquecimento. O fato é que, após a sua morte, em 1934, vítima da malária, a autora é deixada de lado pela maioria dos críticos de literatura no Brasil, não aparecendo em quase nenhuma obra escrita sobre a história da literatura brasileira.

Para citar algumas entre as principais obras sobre a história da literatura brasileira em que Júlia Lopes de Almeida não é considerada pelos autores, temos *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero; *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho; *A literatura brasileira*, de Massaud Moisés; *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi; e *Formação da Literatura brasileira*, de Antonio Candido. A maior parte desses autores volta sua atenção para a periodização dos movimentos literários. Com livros divididos em capítulos, que levam, por sua vez, o nome de cada movimento, recorrem a títulos como “Romantismo”, “Realismo”, “Naturalismo”, “Simbolismo” e “Pré-modernismo”. A preocupação aqui parece recair sobre os autores que conseguiriam se encaixar em algum movimento literário. O que pode ser um possível motivo para a ausência de Júlia Lopes de Almeida. Mas, em meio a esse silenciamento, há uma pesquisadora que lançou luz sobre a escritora. Lúcia Miguel Pereira, em *História da literatura brasileira: prosa de ficção*, no capítulo “Sorriso da sociedade”, traz um subcapítulo intitulado “Júlia Lopes de Almeida”, e aqui ela tem, mesmo que em uma página, um espaço só seu. O fato é que Lúcia Miguel Pereira, no capítulo em questão, está olhando para os escritores que ficaram à margem dos principais movimentos literários que exerceram influência sobre a produção literária no Brasil. O que não entra na conta de seus pares.

Prosa de ficção, de Lúcia Miguel Pereira vale-nos muito pelo registro tão raro da simples (e nada simples) existência de Júlia Lopes de Almeida, à parte, por um bom tempo, da história da literatura brasileira. A pesquisadora relata que, para escrever seu estudo, fez um levantamento de cerca de 200 escritores, que produziram em um período que vai de 1870 a 1920. Ela nem chega a citar todos, porque de muitos só encontrou apenas os nomes. Desse montante, considerável (diga-se de passagem), apenas 12 eram mulheres, contam os “dicionários bibliográficos, obras críticas, velhos catálogos de livrarias, jornais e revistas” (Pereira, 1957, p. 269). E na perspectiva da pesquisadora apenas Carmen Dolores e Júlia Lopes de Almeida “devem” por ela ser estudadas. Em seu trabalho, aborda, em última análise, a inconsistência da produção literária do entre-século brasileiro, muito porque, diz ela, as referências dos escritores nacionais eram, sobretudo, os modelos europeus:

Ao bovarismo da era imperial ia sucedendo o cosmopolitismo da era republicana que, nas letras, começou mais ou menos na década de oitenta. O

novos estado de espírito, fruto como o antigo dos exemplos europeus, era-lhe entretanto quase completamente oposto: à ilusão eufórica se substituiu um pseudo-realismo pessimista, porque, percebendo afinal que não eram o que haviam pensado, caíram os brasileiros no excesso contrário, nas comparações depreciativas (Pereira, 1957, p. 18).

Assim, em sua obra ela faz um levantamento histórico da literatura em nosso país que compreende o período que vai do naturalismo ao pré-modernismo. Para ela esse espaço de tempo foi na produção ficcional do Brasil o mais rico. Já na introdução aponta para o fato de que o romantismo foi a busca por uma identidade nacional, e o naturalismo, uma vertente do realismo, uma tentativa de rompimento com o movimento romântico. Ao falar sobre o naturalismo, ela aponta para as várias falhas que esse teve em sua concepção. Primeiro, apesar da intenção clara, não conseguiu se libertar da influência do romantismo, tanto que o primeiro capítulo traz o título “Ecos românticos, veleidades realistas”. Ainda fala, no capítulo “Naturalismo”, do atraso com que esse movimento chegou ao Brasil, de seu caráter artificial e da má assimilação dele por nossos escritores: “Praticaram-no sempre como quem executa uma receita os nossos romancistas, que, no espírito, continuava românticos: não há disso prova mais expressiva do que o mulato, que representou a vitória da nova escola, tendo entretanto apenas disfarçado com cenas realistas o seu romantismo” (Pereira, 1957, 124). Passa pelo regionalismo, pelo simbolismo, pelo que ela intitula de “Literatura social”, até chegar no capítulo “Sorriso da sociedade”, que pode ser resumido com a transcrição do primeiro parágrafo:

Os escritores reunidos neste capítulo não se congregaram em torno de nenhuma escola, não formam sequer um grupo; o que os aproxima, embora de modo frouxo e indeciso, será uma concepção semelhante da literatura, tácita em todos, expressa de modo insofismável por Afrânio Peixoto, que a encarava como um sorriso da sociedade (Pereira, 1957, p. 255).

A concepção que tem Afrânio Peixoto é a de que a literatura reflete o sorriso da sociedade, em outras palavras, o estado de espírito social. Se o momento é de alegria e felicidade, assim é refletido nas artes, como a poesia e o romance; caso contrário, então, recorrem os artistas à utilidade imediata, baseando-se em ensaios morais, políticos, sociais e científicos. Lúcia Miguel Pereira discorda do escritor, mas assume a ideia de que autores como o próprio Peixoto, Coelho Netto, Xavier Marques, Arthur Azevedo, João do Rio e Júlia Lopes de Almeida encararam a literatura dessa forma. Ela admite que eles foram, sobretudo,

escritores, mas “possuíram a mentalidade do diletante, de quem não se deixa empolgar nem possuir pelas ideias e prefere brincar com elas, borboletear entre todas, não se fixando em nenhuma” (Pereira, 1957, p. 256). Os olhos de Lúcia Miguel Pereira, assim como os dos críticos de sua época, estavam preocupados em encontrar nas obras literárias engajamento social. Para ela, tais escritores se perderam em brilhos literários e floreios verbais, o que fez, assim, com que eles escrevessem obras sem substância, desconectadas de seu verdadeiro significado, que era “através da arte, atuar como um fermento de inquietação” (Pereira, 1957, p. 258). Foram escritores que a nenhum movimento se filiaram, ficaram, por isso, sem eixo, sem direção, atesta a pesquisadora.

Todavia, ainda que pense que Júlia Lopes de Almeida fez literatura “amena”, desligada do verdadeiro propósito desta arte, no subcapítulo que leva o nome da autora, Lúcia Miguel Pereira enfatiza as grandes proporções que a produção literária dessa escritora alcançou já em seu próprio tempo. Sobre isso ela vai dizer: “é a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, não só pela extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de 40 anos, como pelo êxito que conseguiu, com os críticos e com o público” (Pereira, 1957, p. 269-270). Só nesse excerto, Júlia Lopes de Almeida parece escapar, principalmente, de uma concepção de diletante. Ainda no fim do tópico dedicado à autora, ela diz que “revelam-se no seu tom familiar, na sua completa ausência de artifícios, de afetação, inegáveis dons literários” (Pereira, 1957, p. 270-271). A escrita de Júlia Lopes de Almeida é, de fato, sem artificialismos, vai direto ao ponto, sem rodeios, ou “floreios verbais”, estilo que caracteriza seus romances, como veremos na análise sobre *Cruel amor*.

No entendimento de Lúcia Miguel Pereira,

seja como for que o entendam, o romance tem que lidar com os elementos essenciais da vida – a posição do homem em face de Deus, da natureza, dos outros homens e de si mesmo, do amor, da honra, do dinheiro –, não da vida de modo geral e abstrato, mas tal como se revela através de determinado grupo humano (Pereira, 1957, p. 15-16).

E é justamente o que faz Júlia Lopes de Almeida em *Cruel amor*, romance objeto de análise desta dissertação. Ao tematizar uma pequena colônia de pescadores da praia de Copacabana, ela abre um espaço no qual também apresenta aos seus leitores elementos essenciais da vida dos personagens. Um bom exemplo da complexidade envolvida na representação da realidade no romance é a religião, presente de forma estrutural, tanto física quanto socialmente, no contexto em que se passa a ação: na materialidade da Igrejinha, nas

promessas a Nossa Senhora de Copacabana, na festa de comemoração do dia de São Pedro. O romance inicia-se e termina tendo como referência símbolos religiosos cristãos. As crenças se apresentam como uma tradição enraizada na estrutura social dessa comunidade. Há uma fé genuína. Concomitantemente, no âmbito institucional, evidencia-se a hipocrisia de uma Igreja católica, que mais se preocupa com as aparências do que com os pobres e necessitados, como acontece com os personagens infantis Bié e Nita. O leitor tem acesso aos dois lados da mesma moeda, sendo-lhe indicado, através da narrativa, que não se pode apostar em esquematismos, que nada está dado. Se em face de Deus o homem no romance se apresenta de forma ambivalente, diante da natureza não é diferente. A relação de Bié e Nita com a floresta e os passarinhos é poética, expõe a sensibilidade de Júlia Lopes de Almeida. Nos pescadores, o que vemos é o respeito e admiração pelo mar, que, sobretudo, é o provedor de seus alimentos e de seus trabalhos. Mas também não é só isso. Existem os pescadores de peixe à dinamite, contra quem tio Simão se revolta. Pela ganância, violentam a natureza, a poluem. A relação dos personagens consigo mesmos é também uma relação com os outros. Eles são uma comunidade vivendo em interdependência: são partes do todo e, ao mesmo tempo, o todo.

Já o amor, um dos temas centrais da história, está presente de várias formas em cada personagem. É claro que hoje sabemos que muito pouco do que na época do romance era chamado de amor o é de fato. Como veremos, as relações entre Ruy e Adda e entre Mangino e Ângela são abusivas, um amor que aprisiona as mulheres como passarinhos. Mas já no romance isso é abordado. Adda diz que “o amor não é convento”; “que o amor não é escravidão”. É em uma relação supostamente amorosa que uma das personagens será assassinada. Mas, pensando na análise morfossintática do título, o amor aqui não é só cruel, ganha outras configurações dentro do romance: é também inocente, obstinado e instigante, se analisarmos a partir da perspectiva do amor que Bié tem por sua vasta coleção de objetos retirados da natureza. Caçar relíquias para o seu tesouro é o que o move. O amor também é acolhedor, faz com que Rôla adote Adda, mesmo sabendo que isso poderia agravar sua situação já melindrosa. É nessas duas personagens também que encontraremos relativizado o fator de tão considerável importância naquela época: a honra. No caso de outro personagem significativo no enredo, coronel Mangino, a honra também é trabalhada de forma interessante. E, por último, o dinheiro (ou a falta dele) é o que molda a própria classe social representada no romance; é o dinheiro que faz com que “o diabo da gente rica” afaste os pescadores da praia, os despeje de suas casas. Dessa forma, Júlia Lopes de Almeida trabalha em *Cruel amor* os dilemas da condição humana em sociedade de forma tão fluída e, ao mesmo tempo, bem complexa. Uma das características fundamentais do romance é a de que ele não se resolve. Não está fechado. Os leitores ficam

sem respostas. Essa estratégia faz com que o leitor participe mais ativamente da história, e que o romance apague ainda mais os limites entre realidade e ficção. Há nisso também uma quebra de expectativas. Queremos fugir das incertezas e inconstâncias da vida, buscar na literatura uma história com começo, meio e fim: fechadinha; nos deparamos, no entanto, com o que de mais próximo da vida poderíamos ter em um texto literário: a falta de respostas, a incerteza do futuro. Tudo isso será melhor desenvolvido nos capítulos subsequentes.

O registro de Lúcia Miguel Pereira sobre Júlia Lopes de Almeida é raro. Só décadas mais tarde a escritora voltaria a ser estudada, mas agora sobre outra perspectiva: a feminista. É na década de 80 que suas obras começam a ser reeditadas por um projeto do GT Mulher e Literatura, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), que visava o resgate de obras de autoria feminina. Segundo o levantamento que fez a pesquisadora Cinara Leite Guimarães, “a primeira pesquisa envolvendo a obra de Júlia Lopes de Almeida que podemos citar é a tese de doutorado de Norma Telles, defendida em 1987. A partir de então, Júlia Lopes de Almeida volta a ser objeto de estudo da crítica literária brasileira, mas, ainda nos dias de hoje, de forma incipiente. A sua crítica está justamente orientada por um viés feminista, devido, como já exposto, à representação intensiva que faz da mulher em sua produção ficcional e também por ser este movimento a preocupar-se em resgatar a autora do limbo em que estava. Como podemos ver, então, o interesse da crítica, se comparado, muda. O que estava em foco na primeira metade do século XX não era o mesmo que entrava para a pauta na segunda metade, pois agora o feminismo já não mais engatinhava, mas tinha avançado no Brasil. Na literatura, fazer justiça às mulheres escritoras silenciadas e apagadas da história era uma pendência, uma injustiça a ser reparada. Mas aqui parece haver um impasse, uma constância, até nos dias atuais, em analisar as obras da autora do ponto de vista da representação feminina. Isso inclina tais análises mais para o âmbito da sociologia do que da crítica literária, que privilegia as especificidades próprias do texto literário. Aliado a isso, ainda há uma escassez de análises substanciais de obras como a que tomo como objeto de análise desta dissertação: *Cruel amor*. Não posso dar certeza que não há textos de análises bons sobre este romance, porque para tanto teria que vasculhar cada canto das bibliotecas digitais deste país, mas, em minhas buscas, não encontrei nenhum que se debruçasse exclusivamente sobre ele.

Na dissertação de Gabriela Simonetti Trevisan, defendida em 2020, encontro um bom exemplo da perspectiva crítica contemporânea lançada sobre a produção ficcional de Júlia Lopes de Almeida. A análise de *Cruel amor* ocupa apenas o espaço de um subcapítulo intitulado “Cruel (des)amor”. O título do trabalho é justamente *A crítica feminista de Júlia Lopes de*

Almeida. A pesquisadora assume (e faz assumir) um papel social de feminista para a escritora, uma posição que esta mesma nunca assumiu explicitamente. Assim, a análise do romance já está definida de fora para dentro, o que vai implicar em inúmeras limitações da análise do texto literário. O tópico que foca na obra aqui em discussão analisa-a sob a ótica da honra masculina, vai, então, discutir como as personagens femininas estão submetidas à violência, opressão e o controle masculino em nome da honra destes. Nesse sentido, a trabalho de análise assume, antes de tudo, uma posição estigmatizada homem *versus* mulher, e todos os outros fatores sociais e literários são ignorados. A pesquisadora foca nos dois principais triângulos amorosos do romance: Adda, Ruy e Eduardinho; Maria Adelaide, Flaviano e Marcos. Há por todo o texto afirmações categóricas. Ao falar sobre a relação de Maria Adelaide e Flaviano, diz que “o afastamento e receio da jovem em relação ao noivo se dá, em especial, pelas suas atitudes ríspidas e falas de cunho agressivo” (Trevisan, 2020, p. 114). Embora haja evidências na narrativa de que a cor de pele do personagem é um fator de segregação, a própria Maria Adelaide, em seus pensamentos, reflete não saber os motivos que a fazem ter repulsa de Flaviano. Para Gabriela Simonetti Trevisan, “Júlia não deixa de denunciar ferrenhamente a violência com que sofrem as mulheres – cujo tema se constrói como o foco do romance, em minha percepção” (Trevisan, 2020, p. 114). O assassinato brutal da personagem narrado de forma rápida é tomado pela pesquisadora do ponto de vista do leitor e não de estilo: “O assassinato brutal tem na narrativa um ritmo rápido, permitindo pouco tempo ao leitor para refletir” (Trevisan, 2020, p. 116). O crime é entendido pelo viés da honra e também passional, mas desconsidera-se o principal fator da punição de Flaviano. Sobre Ruy e Adda, Gabriela Simonetti Trevisan escreve que Ruy

traz consigo, além da própria reprodução de comportamentos patriarcais, a proteção exacerbada de um pai autoritário e moralista que repudia sua amada devido aos seus comportamentos extrovertidos e ao fato de ser uma órfã, sem pais, criada fora dos moldes do casamento. D. Rola, mãe de Ada, por sua vez, sabendo da antipatia daquele senhor por ela e sua filha, bem como percebendo a desigualdade financeira entre as famílias, também se mantinha distante e receosa diante da relação do casal (Trevisan, 2020, p. 119).

Há que se considerar que toda a comunidade representada no romance é moralista, principalmente naquele tempo histórico. Todos os personagens do romance são, então, conservadores, em um sentido de que reproduzem, em alguma instância, uma ideologia conservadora por estarem dentro de um sistema que os impele a isso. Assim, a particularidade dos personagens não está simplesmente nesses aspectos sociais, praticamente estendido a todo

o romance, mas em como isso age de forma a ordenar toda uma gama de sentidos que foge ao próprio controle dos personagens. Coronel Magino é, na minha perspectiva, o maior expoente da opressão e dominação masculina no romance, ele é, sim, conservador, mas como a maioria dos personagens o são. Ruy, por sua vez, criado e mantido sob supervisão severa do pai, também está enveredando pelo mesmo caminho, mas o interessante é como tanto o pai como o filho são vítimas do sistema e de si mesmos. Porque o mecanismo de aprisionamento usado por Mangino e Ruy, mais intenso no caso do pai, porque se consumou o casamento, também os prende, principalmente dentro de expectativas que uma sociedade machista projeta no sexo masculino. As mulheres são as maiores vítimas, fato fora de questão, mas elas não são as únicas. Nesse aspecto, o romance parece apontar para o fato de que o maior problema não são os homens, mas a estrutura social. Já em relação aos receios de Rôla quanto a um possível casamento da filha com Ruy, embora ela declare ao próprio Ruy, no capítulo II, serem por conta da diferença de classe entre os dois jovens, dizem respeito ao fato de que ela via no estudante de Direito semelhanças com o pai, sendo ele um homem propenso a reproduzir com Adda as mesmas brutalidades de Mangino para com Ângela. Rôla conhece bem o espírito indomável da filha, que contrasta com os ciúmes obsessivos de Ruy, que, como veremos, a narrativa indica como a verdadeira herança de pai para filho.

Sobre a fuga de Adda, ela escreve o seguinte:

O desfecho de Ada se contrapõe ao de Maria Adelaide. Sentindo-se presa por Rui e percebendo que ele não poderia lhe prover uma vida de liberdade e de divertimentos, resolve fugir de casa com um rapaz rico, Eduardinho, jovem de família da elite carioca inserida na política. Ainda que nutrisse afeto pelo filho do Coronel, a jovem decide por um relacionamento fora dos moldes do casamento e no qual, para além de ascender financeiramente, manteria sua autonomia nas formas de se vestir e se portar (Trevisan, 2020, p. 129).

O problema da liberdade é significativo no romance, como veremos. Em última instância, independentemente da escolha que os personagens fazem, não há garantia nenhuma de que serão livres, a busca por liberdade não é o que parece movimentá-los. O futuro de Adda é o mais incerto de toda a narrativa, nada pode ser afirmado depois de sua escolha por fugir com Eduardinho. Ao declarar que ela opta por um relacionamento fora dos moldes convencionais – o casamento – e que, com isso, ela conseguiria ascender socialmente, a pesquisadora parece criar um paradoxo. Não me parece plausível que uma mulher pobre como Adda, dentro do contexto social e histórico do romance, consiga ascensão social dentro da elite burguesa sem que se case oficialmente com Eduardinho.

Como vimos, no hiato de tempo em que Júlia Lopes de Almeida fica aquém da crítica literária brasileira, apenas é considerada por Lúcia Miguel Pereira. Muito por conta disso, pelo recente trabalho de resgate da escritora, é que sua recepção crítica ainda é inconsistente. Nessa perspectiva, vi em *Prosa de ficção* um ponto de apoio para pensar este romance. Muito do que a pesquisadora diz não ter encontrado na produção literária daquela época, em minha análise, identifiquei nesta obra. Assim, a romancista me parece ser o que considerava Lúcia Miguel Pereira, dentro de seu contexto histórico, social e intelectual, um escritor de grande potencial, mas que, por motivos que não cabem aqui discutir, não conseguiu enxergar. Já Gabriela Simonetti Trevisan representa uma crítica contemporânea, mais voltada para os aspectos de gênero, deixando em segundo plano os aspectos formais. A relevância do tema é indiscutível, mas isso parece impedir que a obra da escritora seja analisada para além desses esquematismos, que analisam as obras da autora de fora para dentro, pensado na oposição homem *versus* mulher. Um movimento que reduz a complexidade da narrativa. Considero, inclusive em nível de comparação, o distanciamento cronológico dos dois textos: um data de 1957, o outro de 2020, havendo entre eles mais de meio século de história, o que, claro, implica em diferentes percepções. Relevo não menos a extensão dos referidos textos, pois seria desonesto exigir tanto de trabalhos que em suas próprias estruturas se propõem curtos. Portanto, o que pretendo aqui é dialogar com as pesquisadoras, visando, principalmente, uma soma de perspectivas para um resultado ainda mais completo e satisfatório. Uma vez que somos limitados por nossas próprias experiências e pelo nosso conhecimento, que, por sua vez, molda nossa percepção do mundo, somar à nossa visão outras visões do mesmo objeto, mesmo que contrárias (ou talvez ainda mais quando contrárias), só faz contribuir para uma análise mais ampla e um resultado mais completo. É assim que, embora essas análises sejam contrárias à minha sobre o romance de Júlia Lopes de Almeida, elas não deixam de se somarem e enriquecerem a minha visão sobre *Cruel amor*. Dados os limites de interpretação daquilo que lemos, uma vez que nunca conseguiremos captar todo o universo de sentido que uma obra é capaz de produzir, se apoiar em análises, mesmo que na contramão da nossa, ajuda a ampliar nossa percepção do objeto. Nesse sentido é que os textos de Lúcia Miguel Pereira e de Gabriela Simonetti Trevisan me ajudaram, mesmo que em discordância, a perceber no romance sentidos que, talvez sem esse aporte, eu não alcançasse. É somando-se os conhecimentos que se tem uma riqueza maior de interpretação da realidade (ou daquilo que consideramos realidade).

É em vista da escassez de análises sobre *Cruel amor* que eu tomo os dois trabalhos acima mencionados como textos de apoio para pensar este romance. Os capítulos seguintes

estão centrados em analisar todos os níveis diegéticos criados pela obra que, com meu trabalho, fui capaz de alcançar.

2 CRUEL AMOR E A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO

Ambientado majoritariamente na praia de Copacabana, o enredo de *Cruel amor* tem como fio condutor uma colônia de pescadores que ganha a vida com o sustento que o mar provê. É uma história também de tradição; de relação do homem com a natureza; de simplicidade e de pobreza. É nesse romance que a escritora capta com profunda sensibilidade a alma de um grupo social que, diante das dificuldades de uma vida economicamente limitada, consegue encontrar uma alegria genuína. É uma gente também de bom coração: “O que valia a esses deserdados eram os pescadores. Quando o mar queria, ninguém tinha fome. Os pescadores têm compaixão.” (p. 68); trabalhadores guiados por uma conduta de irmandade que mantêm, em prol da sobrevivência, uma máxima de trabalho muito bem estabilizada: “Pescador é irmão de pescador”.

Os personagens transitam em um espaço físico que compreende, basicamente, a orla das praias do Rio de Janeiro. Não só Copacabana, mas Ipanema, o Pão de Açúcar, Baía de Guanabara, Angra, Cabo Frio, Paquetá, praias da Gávea e da Tijuca e Botafogo também aparecem senão como palco da encenação de alguns dos personagens, ao menos como referência à beleza e à diversidade incomensurável do Rio. Outro índice espacial bastante representativo é a Igrejinha de Copacabana, demolida entre os anos de 1918 e 1919. Esse símbolo religioso, não por acaso, perpassa o enredo. A narração inicia-se, inclusive, mencionando-o: “Era pela enchente da maré de lua cheia. O pescador João Sérvulo, mestre da canoa *Guanabara*, subiu de madrugada ao alto da Igrejinha, em Copacabana, a ver se já lá estaria o vigia à mira do peixe” (Almeida, 2021, p. 9).

O tempo cronológico em que se passa a história é impreciso. Não há nenhuma referência ao ano. Por isso, podemos pensar o romance entre os anos de 1904, quando a Avenida Central, que figura no enredo, é inaugurada e 1910, ano de publicação da obra em folhetim. Apesar disso, é possível precisar que a história compreende o tempo de quase um ano da vida dos personagens. Ela inicia-se em maio, “Mês de Nossa Senhora” (p. 12)² (aqui outro símbolo religioso significativo) e acaba em fevereiro. O romance acompanha a passagem dos meses e com eles as mudanças das estações, isso porque, na vida dos pescadores, submetidos ao compasso da natureza, as épocas do ano são de extrema significação. E Júlia Lopes de Almeida

² Apenas as citações diretas do romance objeto de análise deste trabalho serão referenciadas somente pelo número da página da última edição física do romance.

não deixa que nada escape aos seus olhos, desde a influência da chuva e do frio na produtividade da pesca até como a linguagem desses personagens é moldada pelo meio social em que estão inseridos, pelo ofício que exercem.

A cena com a qual se inicia a narração é a de um arrastão, passagem em que o narrador introduz também grande parte dos personagens do romance. Aqui, em uma sociedade do começo do século XX, em que os trabalhos eram muito bem divididos por gênero, figuram os personagens masculinos. Além do mestre da canoa Guanabara, João Sérvulo, e do vigia, João Baptista, estavam ali reunidos

seu Freitas, que era o dono da canoa, homem baixinho e magro, de olhos inquietos, até o crioulo Rufino, ainda novato no ofício. Já quatro homens tinham embarcado o arrastão. Agora, fazendo deslizar a Guanabara, sobre as estivas postas sucessivamente na sua dianteira, até à orla do mar, estavam o Marcos, que, ao lado de seu Freitas, parecia uma torre, branco, de tez requemada de sol, de boca larga e cara nua de pelos; depois o Rubião, nortista, barbudo, caboclo de olhar alegre, movimento ágil, mediano de altura e largo de ombros; e o Flaviano, mulato escuro, esbelto, com os cabelos negros, luzidios, em caracóis cerrados, mas flexíveis como os cabelos dos brancos. Havia ainda o Lino, que toda a gente chamava de compadre, português grisalho espadaúdo, de olhos sonolentos (p. 12).

O personagem Marcos traz características que se contrapõem às de Flaviano. Isso porque há no romance uma ideologia que marca o pensamento de uma época. Logo, um ser descrito como branco, parecer uma torre, mas à frente voltar a ser comparado como um farol; e o outro, Flaviano, um “mulato escuro”, cabelos encaracolados, porém “flexíveis como o cabelos dos brancos” não são meras caracterizações. O sentido do nome Flaviano – loiro ou aquele que tem cabelos de ouro –, assim como a conjunção comparativa, “como”, dão a prévia do enredo que se desenvolverá em torno desses dois. O primeiro parece ser o modelo europeu a ser seguido, como um farol mesmo; o segundo é o homem negro brasileiro que anseia por embranquecer sua raça. É exatamente disso que Flaviano será acusado pelo próprio Marcos: “Era verdade que o Flaviano procurava fugir das imperfeições da sua raça. Tinha perfil.” (p. 14). Outros homens não mencionados no excerto, mas com papéis significativos são: Ruy, que é um estudante de direito, franzino, poeta, com uma visão meio romantizada da vida. Ele é apaixonado por Adda, de quem vai passar todo o romance correndo atrás. Seu pai, coronel Mangino, é um homem autoritário, violento, controlador e psicologicamente atormentado, pela vigilância ao filho, como também pelo desejo de controle da vida desse e não menos pelos fantasmas de um passado que procura esconder. Há também Pedro, um pescador mudo, comparado ao fundo do mar, pois, devido à falta de linguagem verbal, é tão desconhecido quanto: “Pobre infeliz; bem ou mal o que ele pensa fica lá com ele. É como o fundo do mar:

ninguém sabe o que há lá dentro” (p. 36), declara Rola para Ruy. Eduardinho, por fim, é o rival de Ruy na disputa pelo amor de Adda. É um dos únicos personagens ricos da história.

Do outro lado, temos o elenco feminino. Embora o romance possa ser lido como uma história sobre uma comunidade de pescadores, estamos falando sobre a obra de uma autora que privilegia, em suas narrativas, o feminino. Nesse sentido, em *Cruel amor* o foco narrativo está nas mulheres e nos desafios que uma sociedade estruturalmente patriarcal inflige a elas. Ao mesmo tempo, a autora parece não reforçar velhos estereótipos que recaem sobre seu próprio gênero. Nesse romance, em que figuram personagens majoritariamente pobres, Júlia Lopes de Almeida constrói enredos femininos em que as mulheres trabalham e, não obstante, se autossustentam e sustentam a sua família. Como exemplo, temos D. Rola, que ganhava a vida, junto com D. Ricarda, costurando. Assim ela cria sua filha adotiva Adda. A viúva Tobias, mãe de Maria Adelaide, Maria Aurora e Maria Augusta, juntamente com as filhas, ganha a vida lavando e engomando para os ricos, como para o senador Guidão. Já a D. Conceição, Mãe de Marcos, é uma mulher que trabalha em um cortiço perto de sua casa, lavando roupa com outras mulheres. Há também Fortunata, mulher de João Sérvulo, uma personagem para quem não parece haver tempo ruim; eufemisticamente “sempre novidadeira”, mas era, na verdade, uma grande fofoqueira. Leonor é filha de Guidão e tia de Eduardinho. Ela nem sequer tem falas diretas no romance, mas é por meio dela que Adda terá acesso ao mundo da burguesia, com luxos, vestidos e passeios de automóvel pela Avenida Central. É também através dessa relação que o romance vai expor as desigualdades entre as classes sociais. Adda, por sua vez, é protagonista da história. É uma anti-heroína, “atravessada por angústias e frustrações”, concentrando em si os estigmas de uma época e sociedade “que tendem a desagregar o indivíduo” (Reis; Lopes, 1988, p. 192). Ela é uma jovem muito bela e que tem consciência disso. É alguém que não se submete às regras de uma sociedade conservadora e, por isso, ela se destaca, pois tem como antagonista não o homem propriamente, mas a própria estrutura social – toda feita contra as mulheres e a favor dos homens. Outra personagem feminina é Hortênsia. Ela é, a bem dizer, a antítese de Adda. Enquanto esta é vista como irreverente, não afeita aos sacrifícios de uma mulher de família, “dominadora e amiga do luxo”, aquela, “sempre tão serviçal e bondosa” (p. 221), é pintada com ares doces, delicados como a flor da qual leva o nome. Seu aspecto meigo, sua tenacidade, contrastam bem com a insubmissão de sua colega de infância. Assim, uma é o que se esperava do comportamento de uma mulher inserida no tempo do romance, a outra o desvio da norma. Hortênsia é querida e benquista por todos, Adda é mal vista e, constantemente, julgada de todos os lados: “Ninguém gostava de Adda, um nariz torcido para a pobreza do lugar [...]” (p. 297). D. Ângela compõe outra personagem feminina

de considerável importância no romance. Na verdade, ela só existe no tempo psicológico e é trazida à cena apenas pela digressão da memória de alguns personagens, como pela de Rola, Ruy e Mangino, de quem era mulher e quem, indiretamente, a mata. Outras duas personagens que figuram no romance são a mãe de Flaviano, não nomeada; e Antônia, criada do coronel Mangino. Por fim, o núcleo infantil compõe-se de três crianças: Tônico, filho de Fortunata e João Sérvulo, mas que não tem papel considerável na história; Bié e Nita, duas crianças, entendidas pela perspectiva do narrador, livres e amigas da natureza, por isso, mais felizes; já pelos olhos dos adultos eram “dois vagabundos”. Mas voltaremos a falar deles mais adiante, pois certamente merecem um capítulo à parte.

No que diz respeito ao narrador, de caráter heterodiegético, é possível perceber o seu foco nos detalhes. É um romance denso e cheio de minúcias e isso se dá, em boa parte, pela descrição que faz ele dos espaços. Eles caracterizam os personagens, mas também exaltam a riqueza da biodiversidade do Rio de Janeiro. Sua atenção está também na descrição dos ofícios, do trabalho manual das mulheres e dos homens até a sondagem dos pensamentos dos personagens. Nesse ponto, o narrador parece concentrar-se em revelar ao leitor os preconceitos escondidos na mente deles, aquilo que não podem dizer, pois feririam os princípios da boa convivência. Um exemplo já foi dado aqui, quando Marcos, em seus pensamentos, acusa Flaviano de estar com Maria Adelaide por interesses de embranquecer sua raça; no fluxo de pensamento da irmã de Maria Adelaide, Maria Aurora, novamente reaparece o preconceito não verbalizado: “Por seu gosto a irmã não se casaria nunca com tal sujeito. Só a ideia de um sobrinho mulato!...” (p. 140). Na narração, incorpora-se o discurso dos personagens. O narrador de *Cruel amor* é, como não poderia deixar de ser, um personagem, mas, aqui, muito imerso nas particularidades que caracterizam a comunidade representada no enredo. As vozes do narrador e dos personagens, por vezes, são indissociáveis, complexamente misturadas, em estilo de discurso indireto livre. Um exemplo é a passagem em que é narrada a sintonia de Bié e Nita com a natureza, de como serviam-se dela para se alimentarem: “Iam se fazendo uns bandidinhos, assaltando a propriedade alheia, como se fora essa a ação mais natural do mundo”. Na voz do narrador, a fala de Nita: “Se os mamões e as bananas nasciam à beira da estrada, era para que eles os aproveitassem de súcia com os passarinhos. As Corujas não iam também saciar-se nas frutas? E havia código criminal para as Corujas?” (p. 168). No seu discurso, também, o narrador incorpora o vocabulário usado pelos pescadores, que é próprio do ofício que eles exercem no romance: a pesca. O olhar deles sobre a realidade do mundo está filtrado por suas experiências de vida, logo as metáforas constantes, que associam tudo ao mundo da pesca e do mar: “Fortunata tem farol de tainha” (p. 125), declara João Sérvulo sobre a esposa; “mulher

sonsa é mais perigosa numa casa, que baiacu numa rede” (p. 126); Fortunata, sobre Mangino, diz o seguinte: “A verdade é que o diabo do velhote parecia ter quatro filas de dentes, como o cação anequim, e ser ainda mais bravo que uma tintureira” (p. 295); A mãe de Maria Adelaide fala que Flaviano “perseguia a noiva como cação à enchova!” (p. 195). Essas metáforas e comparações estruturam a linguagem dos personagens, conferindo realismo à obra, demarcando a oralidade no discurso direto dos personagens. Estão também presentes no do narrador. Ao descrever como Nita reagiu à declaração de Bié, ao falar que acredita ser o tio Pedro quem destruiu seu tesouro – que era sua vasta coleção de conchas, penas e ovos de pássaros – usa a seguinte comparação: “Nita encolheu-se, como uma ostra sob uma gota de limão” (p. 174). Mas é pela voz do narrador que o leitor tem acesso não somente aos preconceitos não verbalizados, mas também aos medos, aos segredos mais íntimos e às mágoas mal resolvidas dos personagens. Neste romance, o narrador é parte importante na compreensão, pelo leitor, das inúmeras contradições dos personagens que vão se desenhando à medida que a narrativa avança. É somando as atitudes dos personagens com o que nos é revelado de seus pensamentos pelo narrador que podemos entender, por exemplo, que Adda não é a mulher insensível, indiferente ao amor de Ruy, mas que, sim, está perdida entre sentimentos de um antigo afeto e o deslumbramento da possibilidade de uma nova vida; que Marcos não é o homem forte, como uma torre, como todos o veem. No fundo, ele é um menino que sente vontade de correr para a proteção do colo da mãe; que Flaviano não é só violento, mas também é um homem abandonado e deslocado. O narrador entra e sai dos espaços públicos e privados, sejam eles físicos ou psicológicos, mas sempre com muito cuidado, para preservar o direito do leitor em tirar suas próprias conclusões.

2.1 ENTRE HOMENS E MULHERES E OS PAPÉIS DE GÊNERO

A pesca é uma atividade milenar, que figura nos textos literários mais antigos da história da humanidade: a Bíblia. Para além de uma profissão, tornou-se uma tradição, transmitida de geração a geração. Em *Cruel amor*, o que representa esse ofício na vida daquela comunidade é traduzido com muita sensibilidade pela pena de Júlia Lopes de Almeida. Ao submergir na vida e no trabalho desse grupo social, a autora incorpora em sua narrativa todo um universo diegético que a partir dele a literatura é capaz de produzir. Os pescadores desse romance, assim como os da vida real, interagem diretamente com a natureza, porém também são subordinados a ela, dependentes de seu ritmo. O romance demonstra isso, principalmente ao relatar como as

mudanças das estações impactam diretamente na vida desses trabalhadores. Mas não somente isso a escritora traz para as linhas literárias de sua produção, também a relação de intimidade, de conhecimento, de respeito e de admiração que eles têm com o mar, que representa, antes de mais nada, suas subsistências.

Júlia Lopes de Almeida capta com detalhes a prática da pesca artesanal desempenhada na praia de Copacabana. Desde a agilidade com que o trabalho era efetuado, para que o peixe chegasse à cidade ainda fresco: seu Freitas dava “ordens para que andassem depressa. Estava aí o sol e ainda era mister pôr o peixe na canoa para levá-lo ao mercado por mar” (p. 23), passando pelo rigor do horário: “Marcos – ordenou Sérvulo –, amanhã de madrugada venha lavar comigo a canoa e estender o arrastão nas pedras” (p. 23), pela revolta dos pescadores para com os matadores de peixe à dinamite – tio Simão, um pescador fora de serviço, que vagava, agora, “por casa de filhos e netos, ora no Rio, ora em Angra, ora em Cabo Frio”, ao ser “puxado pela curiosidade de Lino”, vocifera “contra os matadores de peixe à dinamite, desleais e traiçoeiros, que iludem a vigilância das autoridades e prejudicam os pescadores honestos” (p. 75), até a admiração e amor que eles têm para com seu ofício. Em função disso Simão lamenta: “Pescara lá por fora, por todas essas praias que ele conhecia a palmos. O seu desgosto era já não ter força nos dedos gotosos” (p. 75). Do que ele gostava agora, e também o que lhe restara, era de falar

da beleza dessas praias, desde Angra dos Reis, onde as ilhas de areias finas assemelham canteiros de jardins, de praias claras feitas para o banho de fadas, até as penedias da Pedra do Relógio e a insossa planície de Sepetiba, em cujo os lodaçais o caranguejo abunda e se arrasta ao sol desaforadamente! Bem como as praias, ele conhecia a população de cada localidade, e enaltecia a de Parati, onde os habitantes moram em choças, mas disputam o prazer da hospedagem a quem quer que apareça no lugar! Peixe, farinha e bondade não faltam em casa de pescador! Eu quero morrer na areia, vendo o mar e ouvindo meninas rirem a roda de mim. E hão de ser minhas netas! (p. 76).

Este trecho dá a medida da relação que esses pescadores têm com o mar, com as praias. Não é só de dependência, um meio de trabalho, mas também de admiração e de respeito pela própria natureza. Em outra ocasião, no mês de janeiro, obrigados a parar por conta da chuva, Rubião, grande conhecedor das praias de todo o litoral, reunido com o tenente do Leme, embarca em um desafio com o companheiro, a fim de saber qual dos dois conhecia mais praias. O que vem a seguir é um *show* de descrições sobre a atividade da pesca exercida por eles. A competição de ego dos personagens serve para que a narrativa exalte não só a riqueza da natureza, mas o conhecimento prático que os personagens adquirem no exercício de suas funções.

Se o Rubião disse que as melhores ostras eram as criadas no pau do mangue, branco ou vermelho, em águas do mar sossegado, logo outro pulava, dizendo que não, que tal julgamento era de quem não tinha paladar ou não entendia das coisas, as melhores ostras eram as criadas nos recôncavos, em pedregulhos e rochedos. Se era o tenente que elogiava o sabor dos camarões grandes, de águas claras, o Rubião ria-se da ignorância, asseverando que o gosto do camarãozinho de cisco de água baixa era mais acentuado (p. 262).

Na continuação do debate, Rubião explica como capturar um polvo: era só virar a carapuça com destreza tamanha, que o bicho não escapara de suas mãos nem da primeira vez: “Aquilo era pôr o joelho em terra, enfiar os braços pelas fendas das pedras, deixar o ladrão do polvo agarrar-se-lhe à carne e logo, numa volta rápida e inesperada, torce-lhe o corpo para que a posição de carapuça invertida o cegasse: o animal frouxava, vencido” (p. 263). Em meio a tantas discordâncias, concordavam também em algumas coisas, “que não havia em todo o Brasil pescado delicioso como o de uma certa praia, nem mar tão belo como o do seu arraial” (p. 263). A narrativa ressalta também a humildade em que essa gente vivia e buscava o seu sustento. Ainda que em situação precária, encontram na união e na solidariedade do grupo uma forma de contornar as dificuldades de uma vida de pobreza e injustiças:

O certo é que tinham vindo ambos, de praia em praia, do Norte ao Sul; parando aqui, parando ali, em pousadas sob telheiros ou choças de sapê, ajudando uns, ajudando outros, contentando-se com um pedaço de peixe e meia cuia de farinha durante o dia e uns arpejos de violão à noite, com modas inventadas ou repetidas... (p. 264).

O violão nos leva a outro aspecto figurado no romance, que também tem a ver com a união do grupo e com a forma como eles levavam a vida: as reuniões que faziam na praia. Entre mulheres, homens e crianças: saraus e contação de histórias. Na mesma ocasião em que o velho Simão desencarrilha em uma competição com Lino, Hortênsia, um pouco antes, cantava. Era uma noite na praia, e Ruy havia saído desconsolado do baile da casa do senador Guidão, no qual Adda havia ido com vestido todo decotado, contrariando, assim, os seus pedidos. Ele deixa a festa desiludido e parte em direção à praia, “os pés na areia, seguia fascinado para a escuridão das águas, quando a voz da Hortênsia se elevou nos ares”, na ocasião, “ela cantava uma trova feita por ele, afirmando que o coração, como uma barca, muda às vezes de rumo” (p.73). Ruy não continua sua caminhada e se une aos pescadores. As histórias ficam a cargo de Rubião, que, como bom pescador, tem lá sua fama de mentiroso. Conta a certa altura que tinha matado “à faca, dois formidáveis tubarões” (p. 269), em uma vez que sua canoa virou. Apesar disso, havia interesse em ouvi-lo. Reunidos à tarde na praia, Fortunata pede para que ele conte um caso, mas

que fosse de verdade. Em tom de muita intimidade, diz: “não me venha com mentiras, que eu já estou farta de caraminholas” (p. 97). A história que conta é um conto intertextual dentro do romance e está relacionado com o desenlace da história do triângulo amoroso entre Maria Adelaide, Flaviano e Marcos. Em resumo, eram dois jovens apaixonados, que o pescador observou em andanças como lenhador no extremo sul da Ilha de Marambaia, perto da Pedra do Sino. Os amantes se encontravam na praia. O primo da moça, com ciúmes, os entrega ao pai dela. Com isso, “o velho pegou a proibir a filha de ir com as outras meninas buscar água santa na lagoa do Pico da Marambaia” (p. 100), que, segundo o locutor, era uma água pura, que matava a sede melhor que qualquer outra água e, ainda, curava doenças. Além de proibir a filha de sair, o pai colocou uma comadre para vigiar a porta da choupana. No fim, não se sabe como, em uma noite, a menina sai em direção à canoa do pai, onde estava o menino que amava à sua espera. “Era a primeira vez em sua vida que saía sozinha àquela hora!” (p. 101). Essa oração volta a ser repetida quase que integralmente quando é narrada a saída de Maria Adelaide sozinha, à noite, para ir falar ao Marcos que o amava. O fato é que, como essa, aquela história acaba de forma trágica. Ao ver os dois no barco, o primo corta a espia da canoa, “para que o primeiro beijo de amor dos namorados fosse trocado no caminho da morte”, a canoa partiu mar adentro, sem que eles expressassem uma queixa, “mas o vento zuniu com fúria e então a Pedra do Sino dobrou a finados” (p. 101). A intertextualidade conversa com o final do romance, anunciando a tragédia que será o assassinato, por Flaviano, de Maria Adelaide. Mas também mostra uma prática de contação de história que enriquece aquela comunidade de uma cultura oral. Não só esses contos, mas também as canções de Hortênsia, que são, na verdade, trovas compostas por Ruy, mesclam cultura popular e erudita. O estudante de direito, poeta, que escreve verso para que uma moça simples com uma voz angelical interprete. Assim, o romance apaga as linhas divisórias, que, principalmente naquela época, existiam entre esses dois tipos de cultura. No episódio em que ele fica doente, Fortunata faz-lhe uma visita, o jovem começa a descrever os personagens da história com uma visão bem clara de quem tem mais discernimento da vida, pois teve acesso ao conhecimento formal, à educação. Diz que vai escrever um romance sobre os moradores daquele vilarejo, no qual “cada criatura será um símbolo”, ela responde dizendo que não é “gente para entender dessas histórias” (p. 93). Mas ele continua mesmo assim. Via Hortênsia sempre vestida de azul, assim como a flor que lhe dava nome. Bié e Nita, reforçando o olhar do próprio narrador, parecem duas gaivotas, livres pela natureza. Já a imagem de Rola é endossada por um olhar demasiado romântico. Ela era a saudade, “a superfície interminável do oceano à hora crepuscular” (p. 94); Adda, por sua vez, era como a onda, que ora se ergue como uma torre, ora se desfaz como uma renda. Por fim, o

mudo, que para Ruy, reafirmando aqui também a ideia que atravessa o romance sobre o personagem, era o fundo do mar. Mas, no fim, Fortunata sai da casa do doente convencida de que ele “ficara sofrendo da cabeça” (p. 94). O fato é que ele parece, de alguma forma, por ser melhor instruído, assim como o narrador, traduzir o mundo para aqueles que o cercam. Mas à frente, nas anotações dele, agora descobertas e lidas por seu pai, Flaviano aparece descrito como mestiço que tem reflexos de punhal na sombra, sendo caracterizado como perverso. Aqui não só há outro prenúncio do fim trágico do romance, uma prolepse, mas também uma conotação negativa atribuída ao personagem, que, como veremos adiante, conversa com a imagem que dele pinta o narrador. Conceitos esses que, inegavelmente, estão associados à cor de Flaviano. Mas voltaremos a isso nos capítulos seguintes. Por ora, gostaria de retomar um aspecto mencionado no início desta sessão sobre como a mudança das estações do ano impacta diretamente na vida dos pescadores do romance.

O tempo cronológico tem início em maio, um mês abundante para os pescadores da canoa *Guanabara*. Depois de abril não ter sido tão produtivo, pois, paradoxalmente, “toda a semana santa fora cruel” (p. 17), agora, “numa cadência de onda, os corpos dos pescadores curvavam-se e retesavam-se com vigor na luta com milhares de vidas que se debatiam na traição das malhas do arrastão, que vinha saindo das águas, tumultuosamente...” (p. 17). O romance mostra uma comunidade que exerce a atividade da pesca com respeito, organização e companheirismo. Há mais de uma canoa de pescadores que desempenha essa atividade na praia de Copacabana: *Vitoria*, *Cruzeiro* e a *Camponesa*. E, para que lancem arrastão no mar, elas têm uma escala. Nesse dia de abundância para a *Guanabara*, embora as outras tenham tido menos sorte anteriormente, a fortuna dela “não lhes metia inveja. Os pescadores regem por uma Bíblia diferente da dos outros homens. Para eles, se a sorte despe um para vestir outro, não ofende ninguém” (p. 17). No capítulo V, a narrativa dá um salto temporal para o mês de junho, onde a pesca ainda se mantém estável. No fim do mesmo capítulo, o romance já está em agosto, e o frio já afetou o rendimento da pescaria. Ao ir visitar Ruy, por este se encontrar doente, devido a uma febre, Fortunata leva uma cestinha com corocoroca e corvina, que era o “que as pescarias desse frio de agosto davam aos pescadores” (p. 93). Peixes esses que parecem não ter valor de mercado, diferente das cassacas, que, nas palavras de Rubião, se só pescassem esses, estariam “bem servidos com o mercado” (p. 268). A história avança no tempo, sempre com foco na jornada da canoa *Guanabara*. O capítulo VIII inicia-se anunciando a pescaria no mês de setembro: “Xereletes... enchovas... corocorocas... corvinas a rede trouxera peixes de vários tamanhos e diferentes feitios. Setembro não nega lanço a ninguém, embora não seja de tantas farturas como o verão” (p. 121). Isso faz a alegria e também a surpresa dos pescadores, que não

esperavam tantos peixes naquele arrastão. Por isso, dizia, lá consigo, João Sérvulo: “a natureza tem caprichos de mulher: dá quando não se espera, recusa quando se suplica” (p. 122). A metáfora faz parte de uma estratégia da narrativa, que, por toda a sua estrutura, aproxima a mulher, seja pela voz do narrador ou pela dos personagens, da natureza; também resgata uma ideia de que a “mulher é perdição do mundo”, fazendo referências a Eva. Quando não isso, a mulher é comparada às figuras místicas, como Hortênsia, que é descrita com voz de sereia por Rubião. Mas, sobre isso, voltaremos a falar mais adiante. Por outro lado, o romance traz a ideia de imprevisibilidade à qual esses trabalhadores estão submetidos nesse ramo da pesca. Na continuidade da linha cronológica do romance, no capítulo XI, expira setembro e chega outubro, “o mês das aves no Rio de Janeiro” (p. 161). Nessa parte, o espaço natural recebe mais enfoque, pois o narrador acompanha o trajeto de Nita e Bié pela mata até a descoberta de que alguém havia saqueado o rico tesouro de Bié. Por isso, não há foco nos pescadores. Bem mais à frente, na página 213, é que o enredo volta a situar o leitor sobre o tempo. Já era novembro, aniversário de João Sérvulo, e Fortunata convoca a comunidade para uma festa de comemoração aos anos do marido, pois para ela “pescador também é gente” (p. 211). Nessa passagem há, na improvisação dos meios, uma certa subversão da pobreza. É imprescindível festejar a vida, pobre também tem necessidade de viver.

No dia do aniversário de João Sérvulo, Fortunata tinha combinado que Rubião trouxesse a sanfona e o compadre Rufino o violão. Hortênsia cantaria modinhas. *Seu Freitas* emprestava para a festa o telheiro da arrecadação. Maria Adelaide e as irmãs viriam dançar com os pescadores, da *Guanabara* e da *Camponesa* e Rola não deixaria de comparecer à brincadeira com a formosa Adda. As dez horas estaria tudo acabado. Um pão de ló e uns quilos de biscoitos da padaria, contentariam os convidados. Fortunata era alegre e fazia a vida fácil. Arranjou tudo de relance. Queria festejar o marido (p. 211).

Mais para o fim da história, no capítulo XVIII, a narrativa salta para janeiro. É um mês chuvoso, gerando consequências na vida dos pescadores. Eles, “aborrecidos e sem vintém, maldiziam a sorte”. Aproveitavam com pressa as estiadas que, por ventura, vinham a ter, “mas a maior parte dos dias as chuvas eram continuadas e tão fortes que não lhes permitiam lançamento de uma simples tarrafa” (p. 261). Contudo, sobreviviam. Era também nesses tempos que eles aproveitam a ociosidade para o lazer, como “para jogar a bisca, no telheiro da arrecadação, ou na toca de um ou outro pescador” (p. 262). Nesses climas impróprios para a pesca, eles também aproveitavam para fazer a manutenção de suas ferramentas de trabalho, como “para remendar velas ou apanhar malhas caídas dos arrastões” (p. 95). Outra cena interessante é a em que João Sérvulo e Rubião aparecem na praia pondo fogo “embaixo da

Guanabara suspensa sobre estivas, besuntando-lhe com sebo derretido a parte inferior do casco. Feita essa limpeza, pintá-la-iam as riscas, da linha d'água para cima” (p. 113). É uma passagem que mostra todo o cuidado que tinham com a canoa. Em um diálogo entre Fortunata e Marcos, em que ela o interroga sobre seu interesse por Maria Adelaide, é possível ver outro indicio dessa quase devoção que grande parte dos pescadores tinham por seu ofício. Marcos argumenta que não tem interesses em casar e diz que sua noiva é a canoa *Guanabara*, o que Fortunata responde dizendo “essa é a noiva de muita gente... Pensa que meu marido [João Sérvulo] gosta menos dela que você? Pois sim! Eu até chego a ter ciúmes... com franqueza... nunca vi paixão mais forte...” (p. 156). Por fim, o tempo cronológico, no qual é possível, principalmente, perceber como a passagem das estações influencia na vida e no trabalho dessa colônia de pescadores, termina no mês de fevereiro, no inverno.

Além de representar com muita sensibilidade a vida cotidiana dessa comunidade de pescadores, Julia Lopes de Almeida também problematiza a desvalorização de seus trabalhos. O lucro obtido com a venda dos peixes na cidade era dividido “tanto para o mestre, tanto para a canoa e tanto para cada pescador” (p. 18), mas o maior lucro não ficava com eles. Rubião, na ocasião de umas das pescas, traz um dado estatístico sobre o consumo de peixe pelo Rio de Janeiro, “devorava mais de três mil contos em peixe por ano...” (p. 146). Fortunata, sempre muito intrometida, questiona, então, o porquê, diante disso, eles, os pescadores, eram tão pobres. A resposta é perspicaz e revela a consciência de um sistema baseado em uma estrutura de exploração das camadas mais pobres, de quem está na base da pirâmide, que é quem trabalha mais, porém quem menos lucra: “Ué! Porque somos nós que trabalhamos. O dinheiro fica sempre nas mãos do que se esforça menos” (p. 147). Nessa mesma cena, outra problematização do mesmo teor. Também Fortunata diz estar lambendo os beiços com a ideia de lhe trazerem um belo bijupirá. Rubião logo caçoa: “Mulher de pescador lá sabe o gosto de peixe fino! Para ela cação, para as outras linguado ou merote” (p. 146). Não somente ganhavam menos pelo maior esforço como também ficavam com o refugo do que produziam.

Outra problematização presente na obra está no âmbito da especulação imobiliária. Em sua dissertação sobre a história dos pescadores artesanais na praia de Copacabana, Luzimar Soares Bernardo conta que, institucionalizada pela Marinha em 1923, a colônia, ficcionalizada por Júlia Lopes de Almeida, passou por muitas mudanças no começo século XX, principalmente. O motivo disso era o intenso processo de modernização por que passa a cidade do Rio de Janeiro nessa época, na ânsia de se adequar aos modelos dos países industrializados da Europa. Foi, sobretudo, de acordo com Bernardo, um processo de modernização que não considerou as classes menos favorecidas. Copacabana, antes ignorada pelo difícil acesso, passa

a ser objeto de desejo da elite. Entretanto, “havia uma barreira física entre a praia e a cidade, um “lugarinho” pouco habitado e, menos ainda, explorado pela especulação imobiliária. A chegada da chamada “civilização” ao povoado foi o começo de uma nova era” (Bernardo, 2019, p. 82). A historiadora ainda registra “que a abertura do Túnel Alaor Prata, em 06 de julho de 1892, facilitou o acesso ao local. Antes desse empreendimento, o acesso era difícil, pois os caminhos tortuosos demandavam muita energia” (Bernardo, 2019, p. 87). É nesse cenário que “o diabo da gente rica ia invadindo a praia, transformando as antigas e pobres habitações em casas confortáveis, empurrado para longe da orla do mar os pobres que do mar viviam e careciam a todo instante de estar junto dele” (p. 261), declara o narrador de *Cruel amor*, em tom de denúncia e indignação. A narrativa se volta para essa classe representada no romance com apreço. Deixa registrado na história da literatura não só o trabalho diário que desempenhavam em busca de sobrevivência, o amor que tinham tanto pelo mar como por seu ofício, mas também as injustiças por que passaram. Vítimas de uma sociedade que, em vista de um desejo de europeizar-se, resolveu varrer, como quem varre sujeira para debaixo do tapete, os pobres dos centros da cidade do Rio.

Se de um lado temos os homens trabalhando no mar como pescadores, do outro, temos mulheres, que, igualmente, ganham a vida e sustentam a si e suas famílias com a sua própria mão de obra. O romance tem uma média de 28 personagens, isso entre protagonistas, coadjuvantes e figurantes, e o número de homens é proporcional ao das mulheres. O interessante é que há também um certo equilíbrio não só na quantidade, mas também na forma como eles/elas ganham a vida. A maioria das mulheres da narrativa trabalham e são, assim, independentes, não sustentadas por homens. Não são as mesmas que são casadas com os pescadores, ou seja, elas não sobrevivem, pelo menos não diretamente, da principal fonte de renda daquela comunidade. A única personagem de considerável importância no romance que não trabalha como forma de obter uma renda, até onde indica a narrativa, é Fortunata, casada com João Sérvulo; as outras ou são viúvas, jovens ou não se casaram. Júlia Lopes de Almeida traz para as suas páginas literárias um dado muito interessante, que, segundo Rachel Soibet, foi negligenciado e, por muito tempo, apagado dos registros históricos brasileiros:

A autonomia das mulheres pobres no Brasil da virada do século é um dado indiscutível. Vivendo precariamente, mais como autônomas do que como assalariadas, improvisavam continuamente suas fontes de subsistência. Tinham, porém, naquele momento, maior possibilidade que os homens de venderem seus serviços: lavando ou engomando roupas, cozinhando, fazendo e vendendo doces e salgados, bordando, prostituindo-se, empregando-se como domésticas, sempre davam um jeito de obter alguns trocados (Soibet, 1997, p. 379).

Ainda que uma mulher trabalhar, no tempo histórico do romance, não fosse bem visto pela sociedade, isso ainda era muito relativo, como bem nos apresenta Júlia Lopes de Almeida em sua narrativa. Em comparação com as mulheres da elite burguesa, as mulheres das classes pobres tinham muito mais liberdade e, mais que isso, extrema necessidade de trabalharem. Claro, ainda olhando para o romance aqui analisado, isso tinha lá seus limites. Havia ofícios que eram considerados do âmbito feminino e os que eram atribuídos à competência masculina. Não passa nem perto de ser uma possibilidade para o núcleo feminino de *Cruel amor* trabalhar como pescador. E isso é uma característica que me parece clara no enredo, não há questionamentos dos papéis de gêneros, mas, sim, a exposição de uma violência, por vezes, extrema quando, por exemplo, analisamos D. Ângela, aprisionada pelo marido ao ponto de enlouquecer e morrer. Somado a isso, o enfoque na resiliência das mulheres pobres, que monetizam aquilo que era considerado “coisa de mulher”, como lavar, passar, coser e costurar. Tudo isso, dentro das linhas desta obra, como muita dignidade. Júlia Lopes de Almeida – uma mulher que também viveu de seu próprio trabalho – não deixa com que isso fuja de seu olhar atento. A história nos apresenta núcleos familiares nos quais encontramos lares que podemos caracterizar como matriarcado. E, pelo menos aqui, essas mulheres são representadas com muita dignidade pela escritora. Também aparecem com bastante recorrência em cenas em que estão trabalhando. Como primeiro exemplo, peguemos a viúva Tobias e suas três filhas: Maria Aurora, Maria Augusta e Maria Adelaide. Em todas as visitas que recebem, seja de Flaviano, de Rola ou de Fortunata, a narrativa destaca o fato justamente de que sempre uma das quatro mulheres encontra-se trabalhando. Na passagem em que Flaviano vai à casa da viúva para falar sobre marcar a data do casamento, ela, “com os braços enterrados na goma até aos cotovelos, gritou da janela ao rapaz que entrasse” (p. 140). É nesta ocasião que confessa, inclusive, pela voz do narrador, ter aceitado o casamento da filha com Flaviano, pensando que ele fosse se realizar logo, pois estava cheia de dívidas deixadas pelo falecido marido. Mas as coisas haviam mudado. “Com a ajuda da Nossa Senhora, já pagara tudo e agora, mais desafogada, não se precipitaria numa resolução tão grave” (p. 139). A situação financeira da família melhorara tanto que, adiante, ela confessa a Rola, quando esta vai até a casa da família para cobrar uma dívida de Maria Adelaide, que agora a mão de obra da filha até faria falta em casa. E essa é mais uma cena em que elas aparecem exercendo seus trabalhos. Maria Adelaide estava lavando roupa no tanque; é Maria Aurora que vai à cancela receber a personagem Rola e “fazê-la entrar na sala, onde a mãe lustrava os colarinhos do senador Guidão” (p. 194). Quando Fortunata foi à residência da família contar a novidade que Adda havia fugido com Eduardinho, Maria

Adelaide “estava engomando perto da janela, enquanto a mãe e a Maria Aurora estendiam roupa no coradouro” (p. 293). Nos parágrafos seguintes, o narrador destaca a habilidade da filha mais velha, útil no desempenho do trabalho de que sobrevivia aquela família: conservava “as prendas adquiridas no colégio, regular, cursivo e as quatro operações, que exercitava nas contas da casa e nos róis dos fregueses da mãe” (p. 294).

Além das personagens acima, quem aparece em cena trabalhando também é D. Conceição, que, como já mencionado, era lavadeira. A menção ao seu trabalho, porém, restringe-se a uma cena em que Flaviano vai até a casa dela para tirar satisfação com seu filho Marcos. Queria saber se ele tinha interesses em sua noiva.

Marcos morava a curta distância de um cortiço, onde a mãe passava o dia lavando roupa com outras mulheres. Flaviano sabia disso; vendo a casa do companheiro fechada, foi direto ao portão da estalagem. Efetivamente lá estava a Conceição estendendo lençóis, toda curvada, mostrando as pernas nuas e os tamancos de pau (p. 114).

Além das lavadeiras, que geralmente se conglomeravam em cortiços para o desempenho do ofício, como é o caso da personagem Conceição, muitas mulheres criavam, como explica Norma Telles, laços fortes entre elas, “especialmente em situação de dificuldades financeiras, longe do mundo dos negócios e do poder, descobrindo a si mesmas” (Telles, 1997, p. 436). Como é o caso, em *Cruel amor*, das personagens Rola, Adda e D. Ricarda, três mulheres que moravam juntas e costuravam para fora, para sobreviverem, representações significativas sobre o trabalho feminino no romance. A primeira concentra uma boa dose de superação dos próprios desafios do sistema em que vive. “O destino fizera-a para a tristeza” (p. 134), reflete a personagem em seus pensamentos, ao lembrar do dia em que Adda é abandonada ainda bebê em sua porta. Órfã, ainda criança Rola fora educada em um colégio de freiras, “em que a caridade não dissimulava a esmola...” (p. 134). Ao voltar para o vilarejo, já moça, o tio a cobiçara para ele, “seu corpo de lírio...” (p. 134.), ela fugia, então, para o quintal da vizinhança, onde passava os dias cuidando de Ruy. Assim conheceu D. Ângela e o sofrimento por que fazia-a passar o marido, coronel Mangino. As reticências abrem margens para que suponhamos que ela sofria assédio do tio pois, do contrário, não precisaria fugir. Depois ela se apaixona por um guarda-marinha, “aquela paixão embriagadora”, que a faz aceitar fugir com ele. Mas é deixada e, assim, veste-se toda de preto, em luto, adquirindo o apelido de Rolinha. Devido à decepção, a personagem fecha-se para o amor romântico, mas não para a caridade e para o trabalho. Ela é abrigada por D. Ricarda, que, com o *status* de viúva, dá um certo respeito à casa onde vivem. A chegada de Adda também poderia desestabilizar a sua reputação já delicada, como alerta a

companheira: “Era urgente ir falar à polícia. Que não fosse tola. Adotar a pequena seria comprometer-se. Todos sabiam da história ainda recente dos seus amores, e de como o amante lhe fugira dos braços; julgariam a criança fruto dessa ligação transitória, que era preciso esquecer” (p. 134). Rola não dá ouvidos. Acolhe Adda para si com todo amor e empatia de quem também já foi abandonada. Apesar de todas as circunstâncias estarem contra a personagem, ela consegue, de forma digna (para os pensamentos da época), se estabilizar na vida e sustentar a si e à sua filha com o suor de seu próprio trabalho, adquirindo consideração e respeito de boa parte da comunidade onde vive: “D. Rôla é uma santa” (p. 54), declara Fortunada para defendê-la das insinuações de Flaviano. Ela tinha sido vista sozinha com Ruy no alto da igrejinha no dia anterior. A narrativa indica para o fato de que a imagem da mulher na visão masculina era delicada, assim como ainda é nos dias de hoje. Para sobreviver, assim como Ricarda, ela costurava. No início do romance, na mesma passagem citada acima, na procissão da Igrejinha, Fortunata chama a atenção para a roupa do filho de um dos pescadores: “Gente! Reparem para o filho do Jeremias, como vai bonito!... D. Rôla tem muito jeito. Foi ela quem fez o vestido da Dudu” (p. 60). Na cena em que Ruy vai visitar Adda, ele encontra “Rôla cosendo à máquina, ao lado da viúva D. Ricarda” (p. 126). A narrativa a representa como uma mulher de coração muito bom. A maior amargura de sua pobreza era “de não poder chamar a si todos os deserdados da vida” (p. 193). Com o lucro de seu trabalho, ela consegue a façanha de até mesmo emprestar dinheiro para quem precisa: “Apesar de pobre, Rôla tinha sempre uns cinco mil réis guardados para acudir nas crises de miséria a algum pescador menos providente ou mais cansado” (p. 126). Júlia Lopes de Almeida constrói uma personagem que, com a força de seu trabalho, consegue se sustentar, criar uma filha e ainda ter fundo de reserva para empréstimos. Rôla rompe com as expectativas de um sistema que, devido a sua trajetória, com grandes probabilidades, a jogaria no mundo da indigência.

D. Ricarda, a viúva com quem Rola divide o aluguel, é uma personagem pouco desenvolvida no romance, mas dentro da perspectiva deste subcapítulo, talvez ela seja a mais significativa. Absolutamente em todas as cenas em que aparece ela está à máquina costurando. Ela parece ser a voz da razão entre Rôla e Adda, sempre chamando a atenção para os riscos das atitudes precipitadas das duas personagens. Em uma das passagens, o narrador a descreve como uma amiga segura, “grandemente criteriosa e boa conselheira”. Ela estava sempre na “sua saleta de costuras brancas, onde trabalhava para camisarias e particulares” e “criticava com acertos as ações alheias e as suas sentenças eram tão exatas que Adda costumava chamar-lhe, com antipatia, “boca de praga” (p. 244). Ainda no capítulo XVII, ela aparece no mesmo lugar, observando a discussão das duas companheiras: “Do seu canto, emergindo entre os morins das

roupas brancas, D. Ricarda assistia à contenda, sem dizer sim nem não. Por vezes os seus olhos se encontravam em relances significativos com os olhos de Rôla, mas logo se desviavam para o caseado das camisas” (p. 250); quase no fim do romance, no momento em que Ruy vai até à casa delas, consolar Adda, que havia sido destrutada por sua amiga Leonor: “Como as costuras eram com pressa, Rolinha e D. Ricarda estavam ainda, toca que toca, a puxar pela agulha” (p. 287). O espaço doméstico em *Cruel amor* é significativo na caracterização dessas personagens femininas, mostra como as mulheres pobres trabalhavam tanto quanto os homens e tinham igualmente a responsabilidade de sustentarem suas casas. No caso de D. Ricarda, na perspectiva da narrativa, era um trabalho constante. Em função disso, no romance é oferecida ao leitor uma imagem da realidade social descrita por Soibet em termos historiográficos. Segundo ela, embora houvesse muitas semelhanças “entre mulheres de classe social diferente”, as das classes populares tinham características próprias:

Como era grande sua participação no “mundo do trabalho”, embora mantidas em uma situação subalterna, as mulheres populares, em grande parte, não se adaptavam às características dadas como universais ao sexo feminino: submissão, recato, delicadeza, fragilidade. Eram mulheres que trabalhavam e muito, em sua maioria não eram formalmente casadas, brigavam na rua, pronunciavam palavrões, fugindo, em grande escala, aos estereótipos atribuídos ao *sexo frágil*” (Soibet, 1997, p. 357).

A literatura tende a fugir dos estereótipos e esquematismos sociais. Júlia Lopes de Almeida, a escritora mais bem colocada no cenário da *belle époque* faz isso. Ao optar por incluir em sua ficção esse grupo de mulheres que, vivendo em situação econômica frágil, sem o esteio de um pai ou de um marido que assumisse a responsabilidade pelo seu sustento, consegue sobreviver autônoma e dignamente ao transformar as “prendas domésticas” como passar, lavar, cozinhar, costurar, bordar, enfim, os tradicionais atributos femininos, em fonte de renda. Nesse sentido, ler e analisar a obra almeidiana também é um modo de conhecer melhor a histórias das mulheres brasileiras.

3 PÁSSAROS E A METÁFORA DA LIBERDADE

No capítulo XI, a narração da inocência dos pássaros diante da vida e do homem traz a ideia de uma ingenuidade, mas também de que todos os seres vivos estão, de alguma forma, determinados, condicionados. Na primavera, eles parecem ter mais liberdade, mas “em outras quadras o ardor do sol e a atonia da atmosfera sufocam a voz dos pássaros”. O mês de outubro, a primavera, é a época de reprodução dos passarinhos. O que temos nessa passagem, então, é a inocência da adolescência da vida. Tudo é muito bonito, “nadando no lago azul de uma esperança álaça”. A morte aqui aparenta estar longe, pois há muita vida, desde o ninho das aves até a última folha verdejante na copa de uma árvore. A vida parece ignorar a morte, assim como a primavera parece ignorar o inverno; “ignora tudo o seu destino efêmero e parece esperar um bem eterno!”. Assim é que os pássaros, “tão sacrificados sempre, aproximam-se do homem com mais afoiteza” (p. 162). Nem os tiros, nem as arapucas que os esperam de bocas abertas os amedrontam, o ar e o céu “só têm promessas; a natureza espera; a natureza ri” (p. 163). O tom meio sombrio dessa última oração sugere que nada escapa à soberania da natureza. Assim como as aves, o ser humano está condicionado, entre tantas coisas, pela própria vida. Nesse sentido, Júlia Lopes de Almeida parece ter captado muito bem a essência da existência em sua forma mais ampla. Dentro da estrutura de *Cruel amor*, dos pássaros ao mais soberano dos homens, não há liberdade plena. Todos estão submetidos à uma ordem maior, que os transcende – seja ela natural ou social.

Do ponto de vista social, Norbert Elias escreve sobre uma ordem oculta, aquém da vontade individual de qualquer ser humano no mundo:

Mas há, sem dúvidas, um aspecto diferente nesse quadro [a complexidade da vida em sociedade]: funcionando nesse tumulto de gente apressada, apesar de toda a sua liberdade individual de movimento, há também, claramente, uma ordem oculta e não diretamente perceptível pelos sentidos. Cada pessoa nesse turbilhão faz parte de determinado lugar. Tem uma mesa na qual come, uma cama em que dorme, até os famintos e sem teto são produtos e componentes da ordem oculta que subjaz à confusão. Cada um dos passantes, em algum lugar, em algum momento, tem uma função, uma propriedade ou um trabalho específico, algum tipo de tarefa para os outros, ou uma função perdida, bens perdidos e um emprego perdido (Elias, 1994, p. 21).

Para o sociólogo, não é possível que as pessoas passem de uma função para a outra de forma abrupta, mesmo que desejem: “O atacadista de papel não pode, subitamente, transformar-se num mecânico, ou o desempregado em um diretor de fábrica” (Elias, 1994, p. 21). Estamos todos presos a um certo ritual social tácito. Dentro desta ordem invisível da forma de vida em

comum, é ofertada aos indivíduos “uma gama mais ou menos restrita de funções e modos de comportamento possíveis” (Elias, 1994, p. 21). No nascimento já somos inseridos, enquanto seres sociais, em uma complexa estrutura, bem definida muito antes de nascermos, cabe-nos, portanto, conformarmo-nos a ela, moldarmo-nos a ela e desenvolver-nos com base nela: até a nossa “liberdade de escolha entre as funções preexistentes é bastante limitada” (Elias, 1994, p. 21). É uma complexa organização que estabelece entre os seus integrantes uma rede invisível de relações, uma conexão que molda o indivíduo ao mesmo tempo que é moldado por ele. Assim é que o social é também individual e vice-versa, não havendo entre os dois uma distinção clara, mas, ao contrário, um amálgama entre esses que não pode ser divisível. Podemos olhar para essa pequena comunidade de *Cruel amor* sob essa perspectiva. No romance, os personagens estão condicionados e moldados intelectual, moral, física e financeiramente à estrutura social na qual nasceram e da qual fazem parte. Como os pássaros estão submetidos à soberania da natureza, os seres humanos estão submetidos à grande ordem social invisível. Alguns voam mais alto, outros possuem asas, mas não podem voar.

As ideias de Norbert Elias voltarão a aparecer nos capítulos subsequentes, nos quais serão analisados personagens que estão vivendo em relação com tal ordem social invisível, que incide, sobretudo, nas escolhas que eles fazem.

3.1 BIÉ E NITA: POBRE NÃO TEM IDADE

Ruy, ao descrever os personagens Bié e Nita em seu diário, os compara a pássaros: “Os pequenos sabe, o Bié e a Nita, mal fecho os olhos, transformam-se logo em gaivotas. Ela é uma devotada, ele é um poeta... não conhecerão a felicidade.” (p. 92). Não por acaso se alimentam do que há à disposição, em vista de que não tinham muitas opções: em geral, de frutas roubadas, como salienta o narrador; de peixes, doados pelos pescadores; ou alimentos, como o pão doado por Rôla. Eram negligenciados por seus responsáveis, ela apanhava da mãe e ele do tio. A natureza, no meio da mata, assim como às aves, os acolhia “mais ternamente do que os homens (p. 163)”. Crianças, desobrigadas de trabalhar e soltas na floresta, os dois personagens representam no romance o limiar da liberdade humana em sociedade. Há um lirismo poético na relação deles com a natureza. A sintonia que se estabelece entre os personagens e o ambiente natural está pautada na admiração, principalmente de Bié, quando coleciona como um verdadeiro tesouro partes dela que nela encontra; também em uma troca autossustentável, quando eles ao comerem as frutas das árvores espalham suas sementes, assim como fazem as

aves. Entretanto, o encanto é quebrado e eles verão, na transição da infância para a adolescência, as asas de suas liberdades serem cortadas e, como pássaros presos em gaiolas, serão aprisionados dentro de um sistema que os limitará. Quase perto do fim da história, eles são inseridos no mundo do trabalho, suas vidas mudam radicalmente e, certamente, para sempre.

Mas até o ponto de ruptura, a relação que tinham com a natureza era de troca, um fim em si mesma, não era utilitarista.

Que mais seria preciso para se ser feliz? A certeza de que aquela liberdade não chegava o olhar do tio, bastava para alegrar Bié; e Nita, com a sua filosofia alegre de criança, sentia-se à vontade correndo assim descalça pelas restingas ou pelo mato, galgando rochedos só pelo prazer de afrontar dificuldades, ou deixando-se adormecer em qualquer canto, sem pensar nas horas nem ter medo de nada. No Bié juntava-se ao amor da liberdade uma curiosidade intensa por cousas da natureza, que o impelia a colecionar conchas, estrelas do mar, insetos e ovos de passarinhos. A seu lado, Nita era como uma cabritinha selvagem, roedora e lépida. Fruta que ela agarrasse, levava-a à boca imediatamente; valo que visse, saltava-o logo a pés juntos, sempre pronta a consumir as ações mais arriscadas ou mais problemáticas. (p. 115-116)

Levavam uma vida, no melhor dos sentidos, selvagem. Livres de preocupações do mundo adulto. A narrativa parece traduzir isso como liberdade genuína e talvez a única que experimentarão em suas vidas. Pelo foco do narrador, eles eram parte da natureza. Dentro da mata, eles adormeciam, “sem sonhos, respirando aroma da baunilha, aquecidos pelo sol do inverno, sem pensamentos que embarçam a vida e sem os terrores que a amesquinham. Dir-se-ia que respiravam pela mesma alma das plantas” (p. 120). O termo “sonhos” pode ser entendido tanto no sentido denotativo como no conotativo, por isso tanto pode representar o estado de espírito tranquilo dos personagens quanto a falta de ambição para seus futuros. Afinal, não pensam no amanhã, eles vivem o tempo presente. Talvez haja a humildade da realidade nessa carência de sonhar, mas também há a experiência de viver em seu estado mais pleno. Todavia, não pensam sobre isso, porque não possuem preocupações, como salienta a narração, como trabalhar, que, nesse contexto, se afigura como o apequenamento da própria vida. A analogia com os pássaros vai mais além dessa liberdade quase irrestrita. Das árvores cujos frutos comiam, espalhavam “as sementes ao redor da planta, para que nascessem outras”. Eles “não passavam como ingratos através da alma adorada do mato tranquilo”. Semelhantes aos insetos e às aves, descreve o narrador com palavras onde não disfarça a ternura, que transportam o pólen das flores e as sementes das frutas, “eles espalhavam com suas mãozinhas trêfegas, o gérmen das árvores que tantas vezes lhes mataram a fome” (p. 217). É uma relação, assim como os animais, de verdadeira troca, sem subtrair nada da natureza. Bié é ainda mais encantado pelo ambiente natural em que vive. Ele passava seus dias atrás de enriquecer o que pra ele era seu

verdadeiro tesouro, como em citação direta acima. A inocência da infância contorna a simplicidade do contexto social ao qual pertenciam, encontrando na natureza a ludicidade tão importante e tão presente nesta fase da vida. Nessa representação do ser humano em harmonia, admiração e respeito com o meio natural, em que partes dele são buscadas e guardadas como objetos de riquezas de um dos personagens, a narrativa demonstra a importância que a autora dá à natureza neste romance. É uma relação sustentável, sem violação, tanto das crianças quanto dos pescadores. Ela provê tanto a felicidade de uns como a subsistência de todos ali.

Mas não demora muito para que esse cenário de liberdade, traduzido como felicidade pelas páginas literárias deste romance, comece a mudar. Nita e Bié serão logo recrutados para o trabalho e, assim, aprender um ofício. No caso dela, ser mandada “para uma costureira da cidade, onde ela iria servir de copeira e aprender ofícios domésticos”. Lugar no qual “não havia quintal para as suas cabritadas e onde a janelinha do seu quarto se abria entre grades de ferro sobre as telhas negras de um telhado velho...” (p. 213). Bié, por sua vez, foi posto sob a supervisão do tio, “sob o pretexto de aprender a fabricar redes e tarrafas, para ajudar a viver os outros de casa. Como ter emagrecido, parecia também ter crescido muito em poucos dias, o que ajudava a família a sobrecarregá-lo de responsabilidades.” (p. 212-213). No capítulo XI, em que se tem uma descrição bem detalhada de várias espécies de pássaros, pois é outubro, ‘o mês das aves no Rio de Janeiro’, há uma passagem na vida desses personagens que marca o rompimento que lhes é imposto com essa forma de vida que levavam, mas, sobretudo, com suas infâncias. Ao irem até o local onde ficava escondida toda a coleção que Bié havia, por muitas vezes, arriscado a própria vida para juntar, encontram-na toda destruída. Ele “arrepelou-se, atirando-se no chão, num choro convulso, como se lamentasse a morte de um ente amado” (p. 173). Acusa seu tio, Pedro mudo, e sai em disparada, acertar as contas com ele. A partir dessa passagem, os dois pequenos são proibidos de se encontrar. Apenas no capítulo XV reúnem-se novamente, a pedido de Fortunata, que os recruta para irem até à mata buscar flores para decoração da festa de aniversário de João Sérvulo. É a chance que eles têm de se despedirem da vida como a conheciam. Nem bem acabaram de ouvir o pedido e “atiram-se como flechas para as sombras de sua predileção” (p. 213). Parados, agora, diante do cenário de desolação do local que antes ludicamente eles chamavam de casa, Bié se sentia um sacerdote de cujo templo fora banido e, atônitos, contemplavam “aquele canto da floresta, onde a sua infância e a liberdade do seu pensamento ficavam para sempre sepultados. A vida reclamava-as, tinham de obedecer a vida” (p. 215). O narrador aqui traduz o olhar do personagem para a natureza como quem está diante de um solo sagrado, de quem se porta a ela com todo o respeito de um devoto. Ser expulso do templo é ser banido de um lugar onde podemos alcançar a conexão máxima com

o mundo espiritual, marca o início de uma quebra de conexão com o ser adorado. No romance, marca o começo do rompimento das crianças com a natureza da forma como elas a entendiam. A narrativa indica para o fato de que isso os deixará mais tristes. É, por isso, uma cena narrada em tons nostálgicos frente à efemeridade da vida; também com certa dose de melancolia, já que o trabalhar aqui se caracteriza não só como uma obrigação que lhes usurpa a infância, mas também como uma forma de cerceamento da liberdade: “Continuariam a viver, mas de outro modo, menos intensos e menos livres!” (p. 217).

A narração do capítulo traz não só um drama da condição humana, a cisão da infância, mas também social. Com os olhos turbados, estavam os dois pequenos agora, frente à sombra “do irremediável e incompreendido desgosto, como o de ver fugir para sempre a alegre quadra da infância. O homem e a mulher eram neles chamados antes do tempo para as rudezas do trabalho sacrificador” (p. 213). Ruy, em diálogo com Fortunata, manifesta tristeza frente à partida de Nita, para trabalhar na cidade como copeira na casa de uma modista: “Tão criança, coitadinha” (p. 272). A menina tinha 10 anos, que, segundo o estudante de Direito, “era uma boa idade para se brincar de boneca e aprender a ler” (p. 273). Tanto do ponto de vista desse personagem, significativamente da área do Direito, quanto do ponto de vista da narração, o trabalho imposto às crianças se apresenta como uma condição lastimável. Por outro lado, parece ser sociocultural. Fortunata responde que “pobre não tem idade” (p. 272), que a mãe tinha razão, que solta da forma como vivia, Nita só poderia aprender maldades. Dentro de um contexto social com baixas perspectivas, Nita também representa a mulher pobre que começa a trabalhar desde muito jovem, porque, principalmente naquela época, a vida para essa classe era não muito mais do que trabalhar para sobreviver.

Na representação desses dois personagens, Júlia Lopes de Almeida também faz críticas à igreja. A religiosidade é um tema bem presente no romance, desde a materialidade da Igrejinha de Guanabara, construída pelos pescadores em homenagem a Nossa Senhora padroeira de Copacabana, até a forma como o romance aborda a relação que os personagens têm com as crenças católicas. No capítulo IV, os adjetivos usados pelo narrador para descrever a composição e os personagens que integravam aquele ato religioso não disfarçam o posicionamento do romance em relação a isso. Os fiéis desciam pela encosta da Igrejinha, a procissão era composta por “anjos apatetados”; “virgens enfastiadas, de saias escorridas e andar mole, levavam sem poesia o mistério do véu” (p. 59). Adiante, o enfado com que participavam daquele ritual fica explícito: “As virgens e os anjinhos, de olhar estupidificados, arrastavam-se sem ritmo num abandono da vontade” (p. 60). Não havia vida, ‘poesia’. As crianças ocupavam aquelas posições por obrigação. Mas a tarde assumia uma “serenidade da crença que nenhum

argumento abala ou nenhum sofrimento perturba” (p. 59). Era um dogma não questionado, uma tradição religiosa. Na volta da procissão, incorporaram-se ao grupo Bié e Nita, “sujinhos, descalços, carregados de orquídeas de bromélias em flor” (p. 66). Atrás dos anjinhos com rosas de pano, os dois, segundo o narrador, traziam vida. Tinham ido no mato apenas buscar flores para os andores. De seu templo, eles tinham trazido suas oferendas: “aquelas crianças seminuas punham no artifício da solenidade uma palpitação viva da natureza” (p. 66). No entanto, ao perceberem que as suas não figuravam no andor, eles postaram-se

ao lado de um anjinho lantejoulado, de olhar contrafeito pelas botinhas apertadas, e diademas de plumas sobre a cabeleira cacheada. Mas a audácia foi logo castigada: a um olhar do padre, o sacristão arredou com violência para longe das seas baratas do anjinho os velhos frangalhos daqueles garotos destemidos – para trás, cambada! (p. 66).

Depois, a cena volta a se repetir, pois eles tentam, na ânsia de receber confetes na sacristia, integrarem-se ao grupo novamente. A mesma mão, com a mesma violência, os arreda de perto. O que há aqui é a encenação de uma prática religiosa que considera mais as aparências do que as pessoas em si. A escritora, assim, tece críticas à hipocrisia das instituições religiosas. Os dois miseráveis tinham melhores intenções que as crianças devidamente vestidas, mas foram expulsos por sua aparência. Mas, diferente das instituições em si, a crença ou a fé dos personagens do romance, assim como as demais ideologias que atravessam suas vidas, não é uma prática hipócrita, mas, sim, parte do mundo em que habitam. Paradigmas aprendidos desde a mais tenra idade e que, muito provavelmente, levarão para toda a vida. Quando Ruy ficou doente, “o pessoal da Guanabara fez promessas de distribuir pelos pobres todo o pescado de uma pescaria, caso ele arribasse da doença” (p. 87). O romance acaba com uma festa alegre, em que a comunidade está em harmonia, comemorando o dia de São Pedro.

Norbert Elias também escreve sobre essa ruptura da infância para o mundo do trabalho pela qual passa Bié e Nita: “Entre a vida nas reservas juvenis e no campo bastante restrito e especializado do trabalho adulto, raramente existe uma verdadeira continuidade. Muitas vezes a transição entre os dois é uma ruptura brusca” (Elias, 1994, p. 33). Isso porque os indivíduos estão inseridos na grande rede de relações que caracterizamos como sociedade. As necessidades elementares que ela, então, lhes impõe exigem uma tomada de decisão dentro de uma gama de opções, que podem ser, a depender de várias condições, mais amplas ou muito restritas. O fato é que, dentro desse sistema, salienta o autor, somos impelidos enquanto seres sociais a seguir por um caminho. E isso faz com que, muitas vezes, violentemos nossa “verdade interior”. Os indivíduos “se sentem incapazes de fazer o que mais se ajusta a suas faculdades ou de se

transformar no que realmente queriam vir a ser” (Elias, 1994, p. 33). Aqui entra o que Elias vai chamar de vidas não vividas, pois, na maioria das vezes, deixamos de lado nossas aspirações para seguir pelo caminho possível no momento. Os dois personagens infantis de *Cruel amor* são, nessa mesma lógica teórica, impelidos à quase inevitável vida do trabalho. No caso deles, parece não haver sonhos, mas caso houvesse, teriam que os deixar de lado, assim como deixaram para trás, sem nem olhar, a floresta que tanto amavam.

3.2 O APRISIONAMENTO: UM CONVENTO PARA NÓS DOIS

Em uma discussão entre Ruy e Adda, o narrador descreve a forma como, às vezes, as perguntas que ela lhe fazia ficavam sem respostas, porque “Ruy ouvi-a como a um passarinho, deliciando-se sem procurar entendê-la. Se ela se queixasse da sua falta de atenção, ele replicava: – Não era isso que eu esperava que você me dissesse... mas fale, fale sempre” (p. 129). O que atraía e interessava ao personagem nessa cena era admirar a beleza e o som da voz da mulher que dizia amar. A metáfora no excerto tem a ver com a forma como o homem captura as aves para si, as prende em gaiolas, para, então, ouvir seu canto ou para que ela embeleze sua casa. Assim o romance estende essa ideia de pássaros ornamentais às mulheres, por isso ele é permeado por aves. A intensificação daquilo que é uma grande metáfora para a liberdade no ideário social – ter asas para voar – contrasta com a condição de aprisionamento do corpo feminino pelo masculino. Maria Adelaide, quando Flaviano torce o pé e não consegue andar, em seus pensamentos, reflete que “se ele morresse daquela torcedura de pé... ela ficaria livre, como aqueles passarinhos que andavam voando diante da janela!” (p. 219). A mulher de um tenente é mantida “presa ao seu lado, fazendo-a compartilhar de vez em quando, à guisa de consolação, de um cálice de parati” (p. 266).

Nesse sentido, D. Ângela é a maior representação dessa falta de liberdade presente na obra. O marido, coronel Mangino, nas palavras do próprio filho, lhe batia, a arrastava no assoalho e “a prendia aos puxadores da cômoda grande do oratório” (p. 37). O símbolo católico é significativo de uma sociedade estruturalmente religiosa por aparência, mas também de uma aliança tácita entre patriarcado e a igreja. Ângela, devido ao controle excessivo do marido, acaba enlouquecendo e, no hospício, definha e morre. Aqui Júlia Lopes de Almeida chama a atenção para a violência sofrida pelas mulheres, para fato de que elas enlouqueciam não por fatores genéticos, mas pela opressão sofrida em casa. Essa é uma questão presente na obra. Ruy é constantemente vigiado pelo pai, porque este teme que o filho herde da mãe a loucura. Vigava

cada passo: com quem ele conversava, os lugares em que tinha estado, tudo o coronel sabia; entrava no seu quarto, quando ele não estava, para ler suas anotações. É nessa invasão de privacidade que se atualiza sobre o amor do filho por Adda, sentimento que ele vai combater severamente, muito porque ela é filha adotiva de Rôla, quem ele mais odeia; também por ela não ter pai; por acreditar que ela faça mal ao filho. O fato é que Ruy é um personagem de saúde frágil. Mangino, então, é atormentado por esse controle do presente, o filho, e pelos fantasmas do passado, a mulher a quem ele a princípio amou, mas que, oprimindo, matou. Principalmente na representação de pai e filho, a narrativa possibilita uma reflexão incomum para a época: como o patriarcado afeta de forma negativa não somente as mulheres, mas também os próprios homens. Mangino e Ruy são dois personagens extremamente atormentados pela obsessão de controle. Um tinha a necessidade de controlar cada passo da mulher, a ideia de que estava sendo traído faz com que violenta, enlouqueça e indiretamente mate a mulher. Depois, a culpa por suas ações impulsivas corrói seu psicológico, assombrando seus dias e quase também o leva à loucura; o outro, um bom candidato a herdeiro do comportamento do pai, vivia igualmente sem paz por ver a mulher que sente amar não atender aos seus pedidos para que se fechasse mais para o mundo e se dedicasse somente a ele e ao seu amor. Nesse sentido, os homens aprisionam as mulheres, mas não sem também se submeterem a uma forma de prisão. Eles são o algoz e, ao mesmo tempo, uma vítima. O coronel, apesar de saber, em sua consciência, ser o responsável pela morte da esposa e viver refém dessa culpa, teme que o filho também enlouqueça: “Na solidão daquela casa, entre o rumor da chuva continuada e a bulha ritmada dos seus passos, o Coronel fazia e desmanchava planos futuros, com o que pudesse salvar e defender o filho das garras de duas ameaças terríveis: a loucura da mãe e o amor de Adda” (p. 203). Assim, ele é um homem psicologicamente atormentado pela culpa. Isso transparece em suas manias, como ficar andando de um lado para o outro, no corredor entre a sala e a cozinha; na ânsia “de querer espancar” da memória, diz o narrador, a imagem da mulher, “repetia com frequência um gesto em que, roçando a mão pela testa, num movimento rápido, parecia querer enxotar alguma coisa da memória” (p. 83). O seu passado é também o motivo por que mais odeia Rôla: ela era como que a materialização de sua culpa. Era a única pessoa, além de Ruy, que estava presente, espectadora de suas violências contra sua mulher. Ela guardava na lembrança um lado dele que buscava esconder e, em certa medida, ele a culpava por suas ações. Sendo ela amiga de sua mulher e cortejada pelo guarda marinha, ele sentiu ciúmes, acreditando serem dirigidas à sua mulher as investidas do rapaz. Foi assim que acabou intensificando o aprisionamento de Ângela, levando-a à loucura e à morte.

Indiretamente, Ângela fora vítima de Rola. Vendo o moço rondar as duas mulheres, quase sempre juntas, ele não podia supor que fosse a outra e não a sua que ele pretendesse. As soluções do destino vêm às vezes tarde demais; essa chegara quando a mulher estava já no Hospício, entalada na camisola de força, onde morreu. Desde essa hora a loucura de Ângela parecia estar sempre viva a seu lado, pronta para saltar sobre o Ruy (p. 230).

Ironicamente o coronel é um personagem que tem grande apreço pelas aves: “Aquele homem rancoroso e calado tinha um sentimento amável: proteger as aves” (p. 210). Reforça, assim, ainda mais o contraste que há no romance entre a liberdade dos pássaros e o aprisionamento feminino. Mas apesar de Ângela ser uma personagem significativa no romance e da violência que sofre ser visceral, Júlia Lopes de Almeida, fugindo aos estereótipos da mulher frágil e indefesa, representa em sua narrativa, majoritariamente, como já demonstrado aqui, mulheres fortes e gestoras de suas famílias. Assim igualmente representa mulheres, como Adda, que não se submetem ao controle masculino. A obra demonstra que Ângela é um triste fato, mas não uma regra.

Outro índice no romance é a culpabilidade feminina. A mulher aparece, de alguma forma, culpada pelas ações dos homens. Mangino culpa, como acabamos de ver, Rôla por suas agressões a Ângela. A mãe de Marcos e a de Flaviano culpam Maria Adelaide por seus filhos se interessarem por ela: na primeira, um grande ódio pela moça crescia em seu coração, uma rapariga “que não valia dois vinténs de gente, pamonha amarelada, e que sem dizer sim nem não, estava a dar voltas ao juízo do filho” (p. 223-224); a segunda, ela era uma “peste de uma songamonga que fingia de branca e haveria de mais tarde pôr-lhe o pé no cangote! O bobo estava pelo beijo, mas enquanto ela vivesse tal casamento não se realizaria” (p. 266). Marcos também culpa Maria Adelaide por seu sentimento por ela: “Quando as canoas partiram, no silêncio pacífico das águas, ele remava na Guanabara, com os olhos postos nessa amaldiçoada, que parecia ter correntes que o enleavam e puxavam para si” (p. 157). Ainda, para ele, ela “era o diabo em figura de mulher, vindo ao mundo só para tentá-lo.” (p. 153). No que se segue, ele confessa pensar em “fugir para sempre daquele fruto proibido”, resgatando aqui novamente a associação da mulher a Eva, como a grande tentadora e responsável por todo mal do mundo. O mesmo acontece com Adda, Mangino joga sobre ela toda a responsabilidade do amor de Ruy: “surgida da lama e revolvendo na lama o seu lindo corpo de criatura impura, feita e criada para a devassidão [...] que ficasse com Eduardinho e não atordoasse o espírito fraco de um estudante pobre e fantasista” (p. 229). Ruy igualmente culpa Adda por sua beleza. Ela, sobre ser órfã, vai dizer não ter culpa “do crime dos seus pais, para arrastar toda a vida a sua responsabilidade” (p. 132). Até mesmo Nita torna-se responsável pelas travessuras de Bié e por esse ter afrontado o

próprio tio: a mãe lhe batera com vara de marmelo, pois era “cúmplice das diabruras de Bié e causa indireta do ferimento que lhe fizera o tio. A lógica determinara que, sem o concurso de Nita, o pequeno teria sido um santo e que era assim o diabo, merecedor do castigo que sofrera” (p. 215). Qual lógica?!

Júlia Lopes de Almeida embeleza seu romance de aves, descrevendo-as minuciosamente. Contudo, por detrás do lirismo poético na liberdade das asas dos pássaros, a escritora apresenta um dos lados mais sombrios e injustos da sociedade em que vive: o cerceamento da liberdade. Fazendo uso desses animais para chamar a atenção principalmente para a condição das mulheres e das crianças pobres, obrigadas a trabalharem desde muito cedo, na idade em que ainda deveriam estar na escola, brincando, divertindo-se. É uma sociedade com muitas formas de aprisionamento, e dentro desse sistema também de hierarquias, mesmo dentro das classes populares, há grupos que mais são atingidos por essas estruturas de poder baseadas em um sistema centralizado no homem: as mulheres pobres e as crianças.

4. PEDRO MUDO: UM BODE EXPIATÓRIO

A linguagem verbal, sua codificação escrita, é a característica que mais nos diferencia dos outros animais. É por meio das palavras que, enquanto seres sociais, existimos. A língua existe por uma necessidade que os seres humanos possuem de se expressarem, antes de mais nada. Marcos Bagno escreve que “somos seres feitos de carne, osso e linguagem” (Bagno, 2014, p. 11). Em um contexto muito específico, pela falta desta condição essencialmente humana, o homem se assemelha aos outros animais. É o que temos em *Cruel Amor*. O personagem Pedro mudo dentro do romance não desenvolveu a comunicação pela linguagem, isso dentro de uma sociedade no início do século XX. Embora a primeira escola de surdos no Brasil date de 1857, no romance não há menções à Língua de Sinais, e pela representação do personagem, pelo seu contexto social, de fato, podemos partir do princípio de que ele não teve acesso, muito menos conhecimento.

Por não falar, Pedro mudo é, por toda a narrativa, comparado ao fundo do mar: desconhecido, misterioso. Pelo narrador, ele é zoomorfizado.. No fim do capítulo III, depois da missa, o personagem aparece, atrás de Marcos e da Mãe, comparado a um porco: “Pedro mudo atirou-se na relva, de bruços, grunhindo como um porco para o azul do mar e do céu” (p. 57). Caracterizado com orelhas compridas, num esforço inútil de tentar ouvir e os dentes pontiagudos, ele era mau desde criança. No capítulo XVII, na cena em que observa Adda tomar banho de mar, ele volta a ser comparado ao mesmo animal: “Rôla então postou-se bem defronte dele, interceptando-lhe a vista, para obrigá-lo a pensar em outra coisa. Ele grunhiu como um porco e inclinando-se todo continuou a olhar para os banhistas” (p. 249). Assim, ele é o único personagem caracterizado explicitamente como animal, isso se dá pela ausência da fala, a representação dele nos remete a estereótipos do homem primitivo.

Pedro mudo atravessa a narrativa como uma sombra. Ele, supostamente, está em todos os lugares onde ocorrem fatos significativos na vida dos personagens. Porém, são sempre vozes de terceiros dizendo que ele estava na ocasião do acontecido, mas em nenhuma dessas passagens a narrativa narra a cena do que realmente aconteceu. Desta forma, acaba o romance e tanto os leitores quanto os próprios personagens ficam sem ter a certeza se foi de fato Pedro mudo o autor das ações que todos os acusam. O roubo do tesouro de Bié é um marco importante em um dos sentidos do romance, e o menino acusa o tio por isso, muito porque, capítulos antes, Nitá, julgando que Pedro não escutava nada, revela o esconderijo da coleção do companheiro. Quem foi que deixou Adda na porta da casa de Rôla também é uma questão não respondida,

“disse que foi Pedro mudo que botou a criança lá” (p. 85), diz Antonia, questionada por Mangino. Mas “quem foi que disse”, ainda pergunta ele, o povo, responde a criada. É também Pedro mudo que está na praia e vê Eduardinho dando aula de natação para Adda. Aparentemente só ele havia visto a cena, mas no outro dia já toda a comunidade estava sabendo. Rôla teme por sua reputação, mas ela argumenta que “não vira conhecidos na praia... Só o mudo. Mas esse ou ninguém, era a mesma coisa” (p. 249). Mas uns dias depois já tinha “chegado aos ouvidos de Ruy que o Eduardinho Guedes passara uma vez uma longa hora metido na água a fazer Adda nadar” (p. 251).

Nessa comunidade não há limites entre público e privado. Muito disso se dá pelo fato de que o ambiente de trabalho feminino é dentro de suas casas, também pela existência de criadas, como na casa de Mangino. Dessa forma, sendo o ambiente de trabalho o âmbito familiar, as fronteiras entre um e o outro, no romance, não existem. O enredo desdobra-se em um disse que disse, no qual todos ficam sabendo sobre a vida de todo mundo. Na já citada passagem sobre Simão e Rubião, esse conta ao companheiro que a mãe de Flaviano, quem ele encontrava às vezes pelo caminho, ia à casa da mulher do tenente, de quem era amiga:

Ali chegava com as roupas empapadas, recendia o cachimbo meio apagado, agachava-se com a outra, igualmente feia e suja em um canto, ou ficava em longos silêncios contados apenas pelas chupadelas salivantes no tubo do cachimbo, ou, em frases curtas, ia informando a mulher do tenente o que acontecia lá fora (p. 264-265)

Essa é uma narração feita pelo narrador da narração que Rubião faz da mãe de Flaviano contando as intimidades das vidas de todas daquela comunidade. É quase um telefone sem fio. Para ele é como se ela enxergasse através das paredes, “conhecia as minúcias do interior de certas casas” (p. 265). Entre muitas coisas, sabia que “esta senhora escrevia cartas anônimas intrigando os vizinhos, aquela outra senhora consumia os ordenados dos empregados e o dinheiro das compras diárias em bilhetes de loterias” (p. 265); que o coronel Mangino vigiava cada passo de Ruy, lendo os escritos do filho; sabia até que esse mesmo homem contava até os ovos que sua criada usava durante o dia e que ele buscava saber quem era o pai de Adda; falara também, em uma das ocasiões, que era contra o casamento do filho com Maria Adelaide, que enquanto fosse viva, não se concretizaria. Segundo ela, a mãe da moça só consentiu com o noivado por achar “que ela era rica, que das suas quitandas tinha ficado moedas de toda a qualidade” (p. 265). Além da mãe de Flaviano, Fortunata é umas das principais disseminadoras de fofocas entre os moradores daquele vilarejo. É ela quem vai à casa de Maria Adelaide só para contar que Adda havia fugido com Eduardinho: “A gente de Maria Adelaide percebeu que

a Fortunata tinha ido vê-la só para contar a novidade” (p. 297). Antonia também é responsável por disseminar informações da casa de Ruy. Dessa forma, Júlia Lopes de Almeida representa uma comunidade orgânica, com característica realistas de um vilarejo pequeno, no qual todo mundo sabe sobre a vida de todo mundo.

A fofoca não tem fonte, ela se espalha, na maioria das vezes, sem que ninguém assuma a responsabilidade por espalhá-la. Nessa perspectiva, Pedro mudo parece funcionar como um bode expiatório no romance. A culpa, de alguma forma, das notícias se espalharem recai sobre ele. No início da narrativa, Ruy e Rôla, no alto da Igrejinha, encontram-se por acaso e começam a conversar. O único que vê os dois a sós foi Pedro mudo. No outro dia, Mangino e os demais personagens já estavam sabendo que Rôla estava sozinha conversando com o filho do coronel. Flaviano, por isso, até questiona a honra da personagem. Ruy, por sua vez reflete sobre quem teria espalhado aquele fato: “não era a primeira vez que um fato ocorrido só e só diante dele, considerado como “ninguém” por toda a gente, corria de boca em boca num sussurro crescendo, até ficar conhecido dos próprios gatos e cães.” (p. 46). Culpar alguém que não tem como se defender é uma saída bastante usual; por outro lado, Pedro é a personificação da fofoca, que parece não ter uma voz, mas sempre tem olhos e ouvidos bem atentos.

5 O PRIMEIRO TRIÂNGULO AMOROSO: A VERDADEIRA HERANÇA

Sobre o enredo de *Cruel amor*, ainda Norma Telles escreve que, além de narrar a vida dos pescadores, o romance conta com a “trama do aprisionamento e fuga, da exclusão da mulher até que descubra por si mesma um meio de se libertar das malhas que o destino lhe impôs”. Não obstante, Júlia Lopes de Almeida “nota como o amor romântico depende da coerção e escravidão e da perda do autorrespeito pelo ridículo imposto às mulheres” (Telles, 1997, p. 440). Essa análise provavelmente está mais centrada em Adda, o personagem que mais entra em embate com os costumes que ditam as normas daquela sociedade representada no romance. Adda não se submete ao controle de Ruy, mesmo *este* usando do amor como forma de persuadi-la. A sua história é marcada pela contradição, porque está indecisa entre ficar com ele e aceitar a corte de Eduardinho. É uma escolha muito difícil para a personagem e, até o último momento, ela se manterá na incerteza de que por caminho seguir. É muito em cima da hora que ela se decidirá, muito mais por impulso do que pela razão, ir embora com o sobrinho rico de sua pseudo amiga. Em algumas passagens da narrativa fica claro que ela não via em um possível futuro com Ruy um destino bom para ela. Ele tinha a mesma propensão que o pai para aprisioná-la, além de que seria certamente uma vida de limitações. Fugir com Eduardinho, porém, a contar pelo impulso de última hora, não me parece ser uma decisão guiada pela ambição de uma vida de luxo. Nem tampouco é uma alternativa melhor para alcançar uma possível liberdade, até porque, do ponto de vista desta análise, nem *Cruel amor* nem esse que aqui vos escreve acredita que alguém possa ser de fato livre, muito menos naquela época. Como veremos, ela pode libertar-se do controle obsessivo de Ruy, mas é apreendida pelas imagens de sofisticação da elite burguesa. Ao mencionar o amor, Norma Telles está referindo-se ao fato de que Ruy usava desse sentimento como uma forma de chantagem emocional para tentar prender Adda às suas expectativas, para pedir que ela sacrifique, em nome de uma vida juntos, “o teu corpo a tua alma, a tua vaidade ao teu critério; mais nada” (p. 64). ‘Mais nada’ só pode ser ironia da autora, uma vez que já não resta o que ser sacrificado. Nessa relação há um padrão que tende a se repetir. Ruy passa toda a história pedindo para que Adda se comporte como uma mulher que ele considera digna de casamento. Pede para que ela se vista de forma que esconda seu pescoço, seus ombros; que não se enfeite tanto, ao ponto de chamar a atenção por sua beleza; pede que se resigne a sua condição de pobreza, para que possa viver uma vida simples, humilde, ao lado dele. Declara que, quando ela se tornar sua mulher, a trancará “a sete chaves. Para mim, só para o meu orgulho e o meu amor” (p. 64), o que fará repetir as atitudes do pai para com a mãe dele.

Como com os passarinhos, presos em gaiolas para o orgulho do homem, que diz amar ouvir o som de seus cantos, aqui o amor romântico também está associado a uma prisão. Adda, embora por momentos concorde em ser comedida, não se limita às expectativas do pretendente. Por conta disso é que Ruy a acusa de não amá-lo como ele a ama: “se me amasses, um pouco ao menos, custar-te-ia tão pouco fazer-me feliz” (p. 64). Mas o ponto de vista dela é outro: “Se me amasses deverias desejar a minha felicidade” (p. 182), e diz que o amor não é escravidão. A principal ideia, talvez, que o romance nos traz na figuração de Adda seja a de que o amor romântico pode ser, na verdade, uma prisão. Iria suprimir toda a sua já parca liberdade, podendo chegar ao ponto de matá-la, como ocorreu com Ângela. E a personagem cheia de vida, conheceu, no contato com a burguesia, o que é uma vida mais farta de possibilidades. Sua visão de mundo foi expandida. O que não acontece com Hortênsia, por exemplo. Dessa forma, deixar-se conformar, resignar-se a uma existência limitante é muito mais difícil, pois já se tem consciência do que se está perdendo.

Contudo, como uma andorinha voando sozinha não faz verão, Adda, destoante nesse cenário, é vista, por alguns personagens do enredo, como imoral, uma vez que não se resignava às expectativas de comportamento para o seu gênero daquela pequena comunidade. Para o pai de Ruy, terrivelmente contra a união dos dois, ela “não era mulher talhada para esposa, para os sacrifícios do lar de pobre e as grandes abnegações da maternidade”. Na visão dele, um exímio representante do patriarcado, “ela era a incógnita, saída de um ventre impuro e atirada como um sobejo para a porta de uma mulher desonesta” (p. 177). Culpada por uma condição aquém de seu controle, Adda, porém, não se vê dessa forma: “— Eu não tenho culpa do crime de meus pais para arrastar toda a vida a sua responsabilidade. Tenho jus a viver e a ser amada, como as outras mulheres. Sou bonita, sou moça”. (p. 132). Esse é uns dos fragmentos em que podemos notar a autoconsciência da personagem. Era, sobretudo, uma mulher de personalidade, consciente de sua beleza. Compreendia bem o quanto era bonita e isso fazia com que se revoltasse mais com sua condição de pobreza: “seu destino ingrato obrigava-a a permanecer na sua cadeira de costura, picando os dedos, desperdiçando a beleza de que tinha tão nítida consciência...”. (p.189).

Adda é uma figura destoante no romance. Essa condição tem evidências tanto na descrição que faz o narrador de suas roupas como dos espaços em que ela circula. O narrador articula a linguagem de sua escrita para erotizar até mesmo a relação da personagem com o espaço, ao mesmo tempo expõe ao leitor a visão social sobre a personagem, por meio dos olhos de Ruy. Na citação direta a seguir, a visão de narrador e personagem se confundem, quase

indissociavelmente. Muito provavelmente é mais o ponto de vista de Ruy, atormentado pela sensualidade da mulher que ama, exposta assim, para todos:

entre o grupo pálido das virgens veladas, a sua figura ressaltava num destaque sensual, como seu vestido escuro degolado mostrando-lhe o pescoço roliço e branco, todo nu, o cabelo negro abundante enrodilhado na nuca num rolo transpassado por um prego dourado e um enorme hibisco escarlate sangrando-lhe peito arredondado, feito para o amor. Parecia Uma Vênus de joelho, castigando a sua carne de pecado, e redimindo a sua alma no anseio desesperado das súplicas católicas (p. 51).

A descrição toda é uma profanação do templo religioso. A deusa pagã, do amor e da fertilidade, assemelha-se à personalidade de Adda no romance. Sensual. O cabelo enrolado representa o órgão genital feminino, que, lembrando o ato sexual, é transpassado por um prego dourado, o órgão genital masculino. Na cor escarlate da flor, a escritora metaforiza a perda da virgindade. Nesta cena, Júlia Lopes de Almeida, de forma sutil, aposta com ousadia no teor erótico na caracterização da personagem. Mais à frente, quando Adda está em aulas de natação com Eduardinho na praia, a escritora volta a optar por esse mesmo estilo, agora simulando, no espaço natural, o movimento do ato sexual: “na água mansa, o Eduardinho ensinava agora Adda a nadar. As suas mãos magras, de longos dedos, Tateavam-lhe o corpo esbelto e lindo, suspendendo-o sobre a água mole, **fazendo-o ir e vir de um a outro ponto**” (p. 247, grifo nosso). Ela deixava-se conduzir por ele, “passivamente”, ainda diz o narrador.

Na página seguinte, a descrição do espaço é concluída com o espreguiçar-se da água em uma volúpia mole, “deitando-se na areia em ondas cansadas. Toda a manhã era como um suspiro de amor...” (p. 248). O final nos faz lembrar o relaxamento após o gozo do ato sexual.

Um dos pedidos de Ruy é para que Adda não mais aceite os vestidos usados de sua amiga Leonor. Esta dava-lhes aqueles que não mais queria usar, aquela, afeita ao ofício da costura, customizava-os. Para o estudante, isso era o mesmo que aceitar, de forma humilhante, como esmola, os restos da amiga rica. Porém, Adda não pensa da mesma forma: “— Gosto de bailes, gosto de andar bem vestida, e não tenho vergonha de vestir os restos de uma amiga boa e discreta como Leonor, já que não tenho dinheiro para comprar vestidos” (p. 182-183). Leonor não é uma amiga boa, mas, sim, usa Adda e seus dotes com a agulha para ajustes em seus vestidos. Adda, para ela, se afigura mais como uma dama de companhia. Na relação dessas duas personagens, burguesia e classe C, a autora evidencia uma forma de tratamento que pessoas ricas dão aos pobres. Leonor até pode permitir que Adda a chame de amiga, mas a trata como empregada, e esse vínculo só pode ser mantido dessa forma. No momento em que a família de Leonor começa a perceber que Eduardinho está demonstrando mais interesse em Adda, batem

com a porta em sua cara. É a representação de uma classe que gosta de ser servida, mas jamais espera que aqueles que os servem tornem-se um deles. Essa amizade é o que dá acesso à personagem pobre ao mundo da elite, mas ela só o pode acessar como alguém que está abaixo no nível social. Em uma das últimas vezes em que Adda vai até a casa da amiga, quando esta a chama para que a ajude a se vestir para uma festa, a avó, Delfina, a recebe com rispidez: “que entrasse, Leonor esperava por ela, já que a pusera naquele costume, que a fosse pentear e vestir” (p. 254). A personagem é convocada e vai de Copacabana a Ipanema apenas para pentear os cabelos da amiga. No quarto, o narrador não polpa palavras para desenhar a situação humilhante a que Adda estava submetida. A representação é simbólica da posição de classes entre as duas personagens: “picando-se em alfinetes, enfiando e desfiando agulhas, a moça se arrastava de joelhos no chão, corrigindo os defeitos do vestido da amiga, cuja a imagem se reproduzia impassível no cristal do espelho” (p. 255). O adjetivo com que o narrador descreve o reflexo de Leonor traz um sentido quase perverso para a personagem, de alguém que sente um certo prazer em subjugar, em inferiorizar para se sentir superior.

Uma das ocasiões em que Adda usa um desses vestidos é no baile do pai de Leonor, senador Guidão. Do ponto de vista de Ruy, “a sala tinha um ar burguês, familiar. [...] As fisionomias tinham uma expressão expectante, quase aborrecida” (p. 71). Impregnava o ambiente um ar de enfado. Aqui parece não haver a alegria e vivacidade que geralmente estão associadas ao conceito de festa. Essa cena, portanto, contrasta com as cenas da festa organizada por Fortunata, em que os convidados “pulavam, riam, faziam roda, obedeciam à voz do seu Freitas, que eram o mestre da sala. Até a mãe de Maria Adelaide saracoteava em uma alegre ilusão de mocidade” (p. 223). Há uma contraposição, então, entre a burguesia e os pobres: no meio daqueles a autora traz um ar de formalidade artificial, em que predomina a indiferença uns para com os outros ou, em outros casos, onde a arrogância de classe é evidente; nestes há, ao contrário, uma relação de informalidade e festividade, sem as amarras dos comportamentos vazios, apenas por formalidade de etiquetas, que ditavam as normas do mundo da elite burguesa daquela época. Adda, cambaleando entre esses dois mundos, ao adentrar no salão, chama para si a atenção de todos os presentes, pois ela “aparecia, com o colo e os braços nus, em toalete de gala. No meio de todos os vestidos afogados que enchiam o salão, o seu assumia ares de petulância e de desafio, pelos seus tons flamantes e formas impudicas” (p. 72). Ela era pobre, mas vestia roupas finas. O narrador relata a inveja por, mesmo com um vestido surrado, ela conseguir ser a mais bonita e admirada do salão. Mas, ainda, não deixa de ponderar, “todas as senhoras conheciam a origem daquela seda amarrotada” (p. 72). Isso acomoda o despeito, vestido doado quase como uma esmola. Comentava-se no salão a sua falta de pudor, o seu

atrevidimento. Ela fingia não perceber, mas “revoltava-se contra aquela miséria que a sujeitava a tantos comentários” (*loc. cit.*). Adda é uma mulher deslocada, desencaixada da sociedade em que vive. Ela não se vê pertencente àquele contexto, pois não se adequa às normas por ele impostas, mais que isso, não as aceita. Mas ela também não tem nada nem ninguém em quem se apoiar. É uma andorinha voando sozinha. Por isso, ela também, por vezes, parece estar perdida e ser contraditória. Ela não se vê como parte daquela comunidade de pescadores em que nasceu, não é como Hortênsia, bem integrada no grupo. A sua própria forma de se vestir a distancia daquele meio. Mas, por outro lado, ela não tem condições financeiras para acessar o outro mundo. Só terá passe por meio da condição de uma espécie de criada de Leonor. Nesse mesmo sentido, Ruy e Eduardinho se apresentam como uma forma de complicar ainda mais a suas já frágeis certezas. Assim ela é deslocada tanto social quanto amorosamente, e, na verdade, uma coisa parece estar ligada a outra. Não segue a cartilha de bom comportamento ditada por Ruy, e não tem condições financeiras para estar à altura do que a família de Eduardinho espera de uma mulher digna de ser a sua noiva. No que diz respeito à contradição, é um aspecto importante no romance. A própria sociedade é contraditória, porque é o embate dos indivíduos com o coletivo. A individualidade de Adda, que é formada em relação com todos dentro do tecido social do qual faz parte, se destaca e entra em conflito não só com os personagens com que tem relação como também com ela mesma. Porque, ao estar ligada a inúmeras pessoas e fazer parte de um conjunto social, ela precisa lidar não só com suas vontades, mas com uma série de outros elementos para além de seu controle. As expectativas para seu gênero e para sua classe, dentro do contexto histórico em que vive, são bons exemplos disso.

Na sociedade, caracterizada como rede de relações móveis por Norbert Elias, cada indivíduo tem sua função mais ou menos estável, de forma a não ser possível alterá-la facilmente de uma hora para a outra. Um pouco dessa definição serve-nos para entender melhor a representação de Adda em *Cruel amor*. Ela não vive isolada. Aliás, assim como ela, nenhum dos personagens ali pode ser entendido de forma isolada. E essa relação com os outros, e em um sentido maior, com a sociedade, que é a contradição. As pessoas têm suas expectativas, mas o mundo tem suas exigências. Temos a nossas vontades, mas a vida em sociedade impõe suas obrigações. É isso que Elias vai descrever como relações de interdependências, noção que pode ser aplicada a todo o romance. Por essas relações, estamos, segundo o autor, vinculados uns aos outros de forma ininterrupta; assim, formamos longas cadeias de atos, “para que as ações de cada indivíduo cumpram suas finalidades” (Elias, 1994, p. 23). Na visão dele, isso é uma forma de aprisionamento: “Assim, cada pessoa singular está realmente presa; está presa por viver em permanente dependência funcional das outras; ela é um elo nas cadeias que ligam outras

pessoas, assim como todas as demais, direta ou indiretamente, são elos na cadeia que a prendem” (*lo. cit.*). Dentro daquela sociedade, as mulheres tinham suas funções muito bem delimitadas, assim como ditados seus comportamentos padrões. Isso entra dentro das funções estabelecidas para elas. Nesta rede de relações móveis, por consequência, tornam-se aquilo que se espera delas, variando de acordo com a classe social. O que me parece é que Adda é um bom exemplo de alguém que não está querendo seguir o script. É uma escolha que ela pode fazer, e que certamente terá consequências. Ela é a representação de uma personagem feminina em embate com a norma, também a materialização da mudança por que passava seu tempo histórico.

É por conta de outro vestido que Leonor lhe dá que ela e Ruy discutem novamente. Desta vez, no momento em que voltava da casa da amiga com o embrulho, Ruy a encontra na praia, tira o pacote das mãos de Adda, e continuam a caminhar. Já aqui, ele desencadeia uma série de censuras já muito repetidas anteriormente em súplicas para ela: “o teu penteado, o teu sorriso, o teu andar, o decote dos teus vestidos, o polimento das tuas unhas, denotam a preocupação de seduzir” (p. 180). Ele, mais uma vez, pede para que ela seja mais simples, porque tem ciúmes. Uma vez que a ideia de aprisionamento perpassa o romance, é interessante pensar aqui, no contexto todo da representação de Adda, na insistência de Ruy para que ela se vista de forma menos decotada, que a própria roupa da mulher constituía-se como uma forma de aprisionar o corpo feminino. Ruy sobre isso ainda pede para que ela se faça feia para os outros e bela só para ele, ou seja, que se cubra em público e se mostre apenas aos seus olhos, entre quatro paredes. Que ela abandone o autocuidado, expressa em detalhes, como o polimento das próprias unhas. Diz ter muito ciúmes, porque tem medo, sobretudo porque a deseja para sua mulher. O receio aqui é pela falta de controle sobre o corpo dela, que ele não tem. Ruy insiste em tom imperativo “tu não vestirás este vestido”; “não irás ao baile”; “nem sairá de casa” (p. 181). Pede para que Adda devolva-o. Nessa cena se sobressai com mais ênfase a centralidade da vontade masculina. Assim como veremos à frente que as vontades de Maria Adelaide não eram consideradas, as de Adda também não. Mas são imposições não acatadas, por isso, sob a perspectiva de muitos dos personagens, é que as mulheres são demonizadas. São crucificadas por suas ousadias. Ruy diz ainda a Adda que o quer é que ela “renuncies a tudo pelo **seu** amor”. A mulher abrindo mão de si mesma para a felicidade e crescimento do homem. E, diante da irredutibilidade de Adda em obedecer aos seus pedidos, o moço “atira o embrulho das sedas no mar” (p. 183). Logo depois, ele se arrepende, pois age por impulso, assim como o pai. Adda, revoltada, segue na frente, sem responder aos pedidos de desculpas de Ruy, já agora muito arrependido. Por fim, ela diz:

Procure outra mulher, Ruy, que o compreenda. Eu sou imperfeita e adoro a minha imperfeição, para poder emendar-me. Não nasci para freira, nem tampouco para mulher de um homem capaz de me deixar presa em casa pelas tranças... como... como... alguns ciumentos que há por aí. E agora fique sabendo que hei de ir ao baile seja como for e que hei de dançar até à madrugada! (p. 184).

A personagem é composta por uma personalidade forte e determinada. Convicta de sua beleza e do que quer para sua vida, ela não se curva às vontades de Ruy, não se anula para caber no mundo dele. Assume seus próprios defeitos, para que seja possível melhorar, aceita-os como parte de quem é, somente assim, pode, então, emendar-se. Ela não pede permissão, não aceita restrições, atitudes que a colocam em embate direto não só com o pretendente a namorado, mas também com o sistema em si. Além disso, não está preocupada com a opinião da sociedade sobre suas condutas. O que lhe importa é seu próprio bem, embora o seu verdadeiro dilema seja saber qual é esse bem. Porque não há garantias. A vida em *Cruel amor* é uma aposta. E Adda, Rôla e Maria Adelaide são personagens que apostaram alto. Essas características são quase que de uma revolucionária, tendo em vista o furor de certas atitudes de Adda. Isso percebemos na cena em que ela customiza seu vestido para o baile supracitado: “arrebato a tesoura, febrilmente e, sem um minuto de hesitação, cortou as mangas do vestido[...] Os braços devem ficar completamente nus... disfarço as cavas com tufos de gaze... isto arranja-se depressa!”. Além disso, com igual ousadia, “pegou de novo na tesoura e, sem trepidar, talhou o corpete no peito e nas costas” (p. 70). Ao cortar partes do vestido e pôr à mostra aquilo que deveria esconder, Adda está cortando também correntes sociais que prendem a mulher em seu próprio corpo. Um questionamento que, por isso, Ruy se faz é se “o egoísmo da beleza seria nela mais poderoso do que o amor, ou o amor não seria nenhum?!” (p. 72). Nesses termos, não é permitido à mulher amar-se mais do que ao homem. O que vem antes, na construção desse parágrafo, expõe, nos pensamentos do personagem, uma contradição. Ao ver Adda entrar no baile, com os cabelos entrelaçados em pedrarias falsas, ostentando sua carne moça, mostrando a nascente de seus seios, ele se pergunta se é possível ser ela a mesma mulher que, poucas horas antes, tinha lhe prometido “esconder, disfarçar a sua formosura provocadora, para se aproximar assim da felicidade que ele sonhava”; ainda, nas linhas seguintes, a primeira pessoa do singular impera: “seria a mesma criatura em que ele encarnava o seu melhor sonho de felicidade” (*loc. cit*). O que o fragmento nos dá é a predominância das vontades e da própria felicidade masculina sobre a feminina. Adda preocupar-se com sua beleza é egoísmo, porém Ruy nem se dá conta de que, ao pensar em seu futuro relacionamento com ela, só considera os seus próprios desejos

e projetos. Nessa perspectiva, o uso da primeira pessoa do singular predomina na fala do personagem. Já a presença do verbo encarnar é cirúrgica, porque o que Ruy faz é projetar sua felicidade no corpo de Adda e, para que isso dê certo, ele precisa apoderar-se do corpo dela, controlá-lo.

Ao fazer menção a uma mulher presa em casa pelas tranças, Adda recupera a história de vida da mãe de Ruy. Ela não quer ser protagonista do mesmo enredo. Nota que o filho parece trilhar o mesmo caminho do pai. Isso também é observado, de uma forma mais sutil, por Rôla. Ao ir visitar Flaviano, que tinha torcido o pé, ela passa por sítios, cenários de sua infância e da juventude. Acompanhava Ângela, nos raros passeios que Mangino lhe permitia, por aqueles campos, antiga fazenda de D. Constança. Já ali Ângela andava “ausente, aos suspiros”. Só podia sair com a permissão do marido. A única vez que não pediu a autorização, ao chegar em casa, foi esbofeteada. Rôla presenciou isso, vinha disso também o ódio do coronel para com ela. Conhecia seu lado mais sombrio, aquilo que, perante a sociedade escondia. A personagem era, assim, a única testemunha da sua fraqueza, das atitudes do passado, que agora no presente se transformaram em fantasmas que assombravam sua consciência culpada. Mas Rôla, discreta, “calara-se muito bem calada, mas guardava nitidamente na memória a lembrança daquela mão pequena e seca, **com que as mãos de Ruy se pareciam**, batendo brutalmente no rosto pálido da mulher” (p. 196, grifo nosso). O aposto dá a conotação crítica da narrativa. O fato é que Mangino oprimiu tanto a mulher, agredindo-a, prendendo-a pelo cabelo, que ela enlouqueceu, assim se dá sua morte. Mas mesmo sabendo isso o coronel teme que o distúrbio de Ângela seja biológico e hereditário, que, por isso, o filho também fique louco. Isso atormenta o pai de Ruy, que vê o filho reproduzir até os mesmos gestos da mãe. O curioso é que a narrativa também parece indicar para essa propensão do personagem à loucura. No capítulo XII, “Ruy ia e vinha à espera de Adda, que lhe prometeu dar voltas pela praia” (p. 175). Aqui mais uma vez ele repete as mesmas atitudes do pai, cuja mania eram passeios intermináveis pelo corredor que ligava a sala à cozinha. O coronel, então, temia por ver no filho os gestos da mãe, mas não conseguia enxergar que ele ia repetindo mesmo as suas próprias manias. No parágrafo seguinte, Ruy parece alucinar:

A seus pés o ervaçal rasteiro, eriçado de cardos espinhentos, cipós e cabeça-de-frade, desenhavam sombras esquisitas, de animais fantásticos, aranhas negras, tarântulas formidáveis, polvos estendidos sobre o leito frio do chão... A cada passo, Ruy julgava ver moverem-se à roda de seus pés esses seres estranhos, numa ameaça silenciosa e terrível (p. 176).

Assim como a mãe, Ruy também, ainda que em menor nível, é controlado pelo pai, que supervisionava até sua comida: “O coronel obstinava em fazer-lhe o prato. Dir-se-ia que os quinhões vinham pesados, como se se tratasse de um doente” (p. 207). Ruy se aproxima da loucura da mãe porque, assim como ela, também é uma vítima do pai. Ao tentar proteger o filho como sua propriedade, da forma que fazia com sua mulher, ele provoca também nele distúrbios psicológicos. Rôla, em seus pensamentos, desconsidera que Ruy também ficasse louco como Ângela: “não acreditava que o pai receasse vê-lo herdar a moléstia da mãe... [...] Bem sabia o coronel que o cérebro da mulher adoecera pelos martírios que ele lhe infligira” (p. 197). Nesse contexto, Ruy está propenso à loucura por estar submetido a uma situação semelhante à da mãe, vítima igualmente de Mangino. Não é um mal hereditário. Outro ponto é o fato de que Ruy é mais propenso, por ser homem, a herdar o comportamento agressivo do pai, uma conduta aprendida socialmente, dentro de uma estrutura patriarcal. No capítulo III, Ruy diz a Rôla que pensa que a objeção dela a seu casamento com Adda é por ser ele um condenado, “um marido perigoso...” (p. 35), pois, talvez, estivesse fadado ao mesmo destino da mãe. E é isso que Adda parece perceber nele, um perigo, mas não no sentido a que ele se refere nessa declaração. Em uma cena em que Rôla lhe pede que seja sincera com Ruy, que o deixa, já que aceitava as investidas de Eduardinho, ela responde que sentia gostar muito dele e não queria vê-lo sofrer. Contudo, ninguém achava possível ele desobedecer ao pai para casar-se com ela. Era um fraco, “só obstinado no ciúmes... Somente ela, Adda, não teria a mesma passividade de uma D. Angela”, a mãe contesta: “não compare Ruy ao pai”, e ela responde que “o sangue é o sangue” (p. 250). Em um contexto social em que, para muitos estudiosos da ciência, o cerne da condição da loucura feminina concentrava-se “na esfera da sua natureza e, sobretudo, da sua sexualidade” (Engel, 1997, p. 333), Júlia Lopes de Almeida, fora da curva, aborda o tema por outra perspectiva. O adoecimento mental das mulheres, muitas das vezes, poderia se dar como a Ângela, pelo encarceramento. Adda pede para que Ruy seja menos ciumento, o que o personagem responde dizendo que não pode renunciar ao seu ciúme, porque ele está unido à sua alma, como a sua pele à sua carne. É como se fosse parte de sua natureza. Esse comportamento está tão impregnado nos moldes sociais, que é visto pelo personagem como natural. É o comportamento do pai, então, que, como homem, Ruy tem de herança. Por outro lado, não é pela promessa de ser livre que Adda foge com Eduardinho. É impreciso atribuir sua fuga a um motivo específico. Como já dito, ela transitava entre dois mundos, em duas realidades e entre dois amores. Mas a imprecisão é parte significativa do entendimento do romance. Nem sempre há apenas um motivo que justifique as atitudes de um indivíduo. Vivendo em sociedade, há uma série de acontecimentos simultâneos e demandas impostas pelas relações de

interdependências, o que torna difícil atribuir a apenas um motivo as atitudes de uma pessoa. *Cruel amor* indica também para a o fato de que a vida foge ao nosso controle. Adda tinha se decidido: ir até Leonor, dizer-lhe que não poderia mais frequentar a sua casa, que encerrava para sempre aquela fase de sua vida e que iria se entregar toda ao amor de Ruy. Mas o despeito com que é tratada por aquela que outrora tinha considerado amiga torna-se intragável e transforma-se no estopim de sua fuga. Agora, com o orgulho ferido, fragilizada, de forma impulsiva, assim como fará Maria Adelaide, ela aceita, sem pensar, a proposta de Eduardinho. Vamos aos fatos!

Ninguém em Copacabana sabia de quem Adda era filha. Mas todos os pescadores mais antigos ali conheciam-na desde criança. Todos a tinham pegado no colo. Mas, na visão geral daquela comunidade, à medida que crescia, Adda “tomava ares de doutor”. Evitava até mesmo suas companheiras de infância, Hortênsia e Maria Adelaide, voltando-se “toda para dona Leonor, filha do ricoço Guidão”. Afinal, segundo o que parece ser reflexões de Ruy, uma era filha de um carpinteiro e noiva de um mestiço e a outra “fazia redes cantando para ajudar o pai”. Sem que ninguém soubesse como, ela insinuara-se “em casa do senador Guidão; herdava os vestidos de D. Leonor, que chegava a leva-la ao teatro e a outras festas consigo” (p. 52). A relação com a amiga rica dá a ela acesso ao mundo da burguesia. Para uma moça jovem e muito bela, limitada por sua condição social, era como ver a vida dos sonhos em uma vitrine, mas saber-se pobre demais para poder sequer entrar dentro da loja, senão como empregada. Ao ter conhecimento da fartura de Leonor, de sua vida de luxo, de também, mesmo que rebaixada a uma pseudo amiga com ares de dama de honra, participar daquele mundo, Adda se revolta com sua vida de privação. Com as investidas de Eduardinho, ela tem agora uma chance de participar daquele mundo não mais como uma criada que esperava ser chamada quando Leonor precisava que “ela fosse pregar os alfinetes ou pentear os cabelos da amiga” (p. 275), mas sim como alguém que iria “sortir-se na mesma modista, moraria em casa à parte, ajardinada” (p. 277). Algo, como reflete ainda a personagem, que ela não teria com Ruy, com quem estaria para sempre jungida à pobreza.

Além de começar a dar aulas de natação na praia para Adda, Eduardinho também, na companhia de Leonor, a busca para passeios de automóvel na Avenida Central. Aqui Júlia Lopes de Almeida ficcionaliza um grande símbolo do processo de modernização pelo qual passava a cidade do Rio de Janeiro. Inaugurada em 1905, a Avenida Central³ é um marco na

³A Avenida Central foi inaugurada em 1905, no governo do prefeito Francisco Pereira Passos, mas foi remodelada anos depois e, em 1912, passou a se chamar Avenida Rio Branco, nome que tem até os dias atuais.

vida urbana da elite carioca. Ela sintetizava “a modernização da capital e do país. Seria a vitrine, o espaço, enfim, para o desfile da modernidade do século XX, um instrumento para que a “civilização” chegasse ao povo, o modelo não apenas formal, mas ideológico a ser copiado” (Pinho, 1989, p. 15). Constituíam-se uma passarela por onde desfilava a burguesia. A Avenida também representava um país em transição socioeconômica: “instrumento de ruptura com a velha cidade colonial, que pouco se expandira em três séculos e meio de existência”. Ela seria, então, “a precursora de uma nova ordem, da modernidade que urgia em se manifestar, antes mesmo do apagar das luzes do século XIX” (Pinho, 1989, p. 3). Não é por acaso que Adda se insere, ou melhor, é inserida nesse cenário. A personagem representa também uma ruptura com velhos costumes. Assim como a cidade mudava, o comportamento social feminino fazia sua transição. A personagem, como já vimos, traz em si uma ideia de modernização. No excerto seguinte está registrado seu deslumbramento diante da nova arquitetura que ganhava forma na então capital do Brasil:

Quando entraram no fervilhamento das luzes da Avenida Central, Adda sentia-se desmaiar. Ia como num sonho. Toda a rua tumultuava, palpitava, sob a onda movediça do povo, dos carros e dos automóveis cheios. Até do asfalto e das pedras inanimadas das calçadas irrompia a animação da febre. Olhando por entre as pálpebras alquebradas para as três enormes filas de luzes, Adda tinha como a sensação extravagante de que elas teriam sido acesas em seu louvor! Nunca a certeza de sua formosura lhe sugerira uma ideia tão clara do seu prestígio na terra; afigurava-se-lhe que toda a gente voltava para ela os olhos como para uma rainha que passasse numa procissão (p. 257).

Era mesmo uma febre; dentre tantos, mais um vírus vindo da Europa chegava ao Brasil. A ânsia em se vestir e ter hábitos mais próximos possíveis dos moldes e dos costumes europeus havia contaminado o imaginário sociopolítico da cidade do Rio de Janeiro. Então, com a inauguração da Avenida Central, os passeios de automóveis pelo centro da cidade tornaram-se o mais novo hábito da elite burguesa, para sustentar a necessidade que esse grupo social tinha/tem de ostentar seu poder aquisitivo; era, antes de qualquer coisa, uma demonstração de *status*. As luzes das lâmpadas elétricas e combustores de gás chamam a atenção dos olhos de Adda, a fazem delirar. Ela sentia-se desmaiar, diz o narrador, ‘ia como num sonho’. Nisto vem seus devaneios, sentindo-se a pessoa mais importante ali, como se tudo fosse feito para ela. Ao entrar no mundo da elite, ela começa a se sentir e se ver a partir da perspectiva dessa classe. Na figura da rainha, a narrativa leva ao limiar da imaginação a sensação de importância que não só agora Adda se dá, mas a própria classe burguesa. Para essas voltas, inclusive, Adda, desconsiderando as próprias possibilidades de Rôla, pede para que esta lhe compre um véu, pois era mister “um véu grande e fino que lhe cobrisse o chapéu e a envolvesse. [...] Ela via às

vezes à noite, à porta dos hotéis, certas mulheres elegantes, que se apeavam dos automóveis com véus assim” (p. 191). A mãe, sacrificando o par de sapatos de que precisava pra si, compra-o para a filha. Mas, mesmo assim, nas voltas pela Avenida ela percebe o contraste entre seus trajes e os das mulheres ricas: “outros automóveis se cruzavam com o seu; alguns conduziam mulheres menos belas do que ela, mas refulgindo de luxos de pedrarias” (p. 258). Eduardinho tecia comentários sobre isso. Provavelmente como forma de ganhá-la para si, dizia que “a mulher que fosse sua só trajaria sedas e rendas [...] Daria à sua noiva um colar rutilante de esmeralda quando se casasse”; depois, “ao sentir-se triste, bastaria repousar a cabeça sobre os ombros da amada, e ver-lhe a carne moça através do lampejo verde das pedras” (p. 258). A demonstração do poder aquisitivo do personagem, o foco naquilo que ele valoriza em uma mulher, sintetiza a valoração da materialidade no meio social de que ele faz parte. Mas também traz à baila uma consciência social preocupada em vestir-se de forma “elegante, sempre correto nos seus trajes inglês” (p. 276). Assim como o próprio ato de passear de carro já demonstra, a alusão às joias e às roupas caras sintetiza a máxima de uma sociedade capitalista: você vale aquilo que você tem. A sua felicidade nem se faria olhando diretamente para Adda, mas no reflexo que dela se veria nas pedras preciosas. Na volta para casa, pela Avenida Beira-Mar, ao sair do mundo delirante da elite e entrar no mundo real, que era o da pobreza, “a aragem fresca e salitrada da baía despertou a moça de um sonho” (p. 258). Agora ela era acometida por um sentimento “menos fictício”, era o mar lembrando-a de sua origem humilde.

Ruy, na outra ponta social, um homem cujo pai tinha recursos, mas com menor poder aquisitivo e projeção social que Eduardinho, não conseguia fazer muito para impressionar Adda, com promessas que sabia serem difíceis de cumprir. Nas cartas que envia para a amada, o jovem poeta aposta no romantismo. Escrevia declarações apaixonadas, em que lhe dizia que “não via no mundo outra mulher, ela era a sua ideia fixa, a sua estrela, a razão única da sua vida” (p. 251). Nas últimas correspondências, talvez por medo de estar perdendo Adda para Eduardinho, ele já não mais fazia cobranças e pedidos para que ela mudasse, escondesse sua beleza. Agora ele entregava-se a ela como um escravo em suas mãos. Se fosse rico a cobriria de tesouros, “oferecer-lhe-ia a lua, as estrelas, o firmamento constelado, todos os senhos de poeta amoroso, todas as suas ambições”, para que, assim, ela não pensasse em mais ninguém e “soubesse esperar até o dia em que, maior, assente na vida, ele a fosse buscar para a doçura do seu lar!” (p. 252). Em tons de alucinação febril, na perspectiva do narrador, ele assumia ares idealistas, prometendo a Adda dar-lhe, quando formado, joias; levá-la a passeios de automóvel, aos cassinos e teatros. Pedia-lhe perdão por, tantas vezes, exigir que se fizesse feia; rogava-lhe que o amasse, só a ele. A jovem, em um misto de espanto e de piedade, admirava-se das

promessas contidas na correspondência, sabia que ele não tinha condições de cumpri-las: “onde iria, senão em imaginação, buscar esse luxo tentador que lhe oferecia como prêmio de um amor de que exigia dantes tantos sacrifícios?” (p. 253). O risco de que o amor de Adda escape de suas mãos faz com que Ruy mude de atitude, ele já não exige sacrifícios, mas agora tenta uma espécie de suborno, comprar o amor da personagem com promessas de um futuro luxuoso. Mas ele, além de pobre, é subordinado ao pai, alienado às suas vontades, afinal também é menor de idade ainda. Isso contribui para que Adda, no fim, escolha fugir com Eduardinho. Este, diferente daquele, parece menos subordinado às vontades da família, além de pertencer a outro extrato social, em que a dinâmica podia ser diversa. Na última vez em que a jovem é chamada por Leonor para que a ajude a se vestir, antes de entrar na casa, ela passa pela varanda, onde está o rapaz. Estava sentado em uma cadeira de vime, “apreciando um havana... [...] Estava só; ao senti-la perto, levantou-se e puxou-a para si, num aperto de mão lento e amoroso” (p. 254). Vestido de casimira inglesa, todo ele rescendia a tabaco fino. Contraste direto com “os ternos de casimira baratos” (252), com as gravatinhas de linhos e os chapéus baratos de Ruy. Ser desejada por alguém tão elegante assim a envaidece. Quem não gostou nada da cena foi a avó: “D. Delfina, fazendo ranger com força a porta de vidro, apareceu no limiar” (p. 254). No tom da sua voz, notava-se o seu aborrecimento. Eduardinho adivinha o porquê desse mau humor, mas não lhe valia de nada, “já tinha resolvido que Adda havia de ser sua!” (p. 255).

Depois desse dia, a bela jovem pobre não mais foi chamada à casa do senador Guidão. Como ficará claro, a família havia percebido os interesses do neto em Adda. A possibilidade de tornar-se mulher de Eduardinho faz com que Leonor corte relações com ela. Mas a personagem esperava confiante, “havia de chegar a hora em que, no chalé de Ipanema, precisassem que ela fosse pregar os alfinetes ou pentear os cabelos da amiga desajeitada” (p. 275). Embora use sempre o termo ‘amiga’, a relação entre elas nunca passou de um trabalho de Adda para Leonor, tendo como pagamento vestidos usados. Era normal, até a metade do século XX, as mulheres das classes altas ter empregadas para dar-lhes banhos, vesti-las, penteá-las e fazer ajustes em suas roupas. A particularidade da relação de Leonor e Adda é esta não ser oficialmente sua empregada. Assim, Leonor aproveita-se da condição social de Adda para explorá-la. Em seus pensamentos Adda mói e remói os motivos que levaram Leonor a se afastar. Percebera que tudo tinha começado na noite do passeio de automóvel, mas sentia-se isenta de qualquer culpa, não podia ser responsabilizada pelos sentimentos de Eduardinho. Considerando a ideia de culpabilidade feminina que atravessa o romance, ao se eximir de qualquer culpa, seja pelo amor de Ruy, pelos interesses de Eduardo ou pelo abandono materno, Adda, a personagem de traços revolucionários, diz o tempo todo: eu não sou culpada de nada. No período em que se manteve

em casa, a protagonista vivia com expressões de divagações. Seus pensamentos estavam presos nos conflitos entre seus sentimentos e seus interesses. Ruy era o seu amor desde muito nova. Com ares românticos e voltado para a natureza, “a ensinara a olhar para as estrelas, a ouvir os murmúrios das ondas” (p. 276). Aqui, por um momento, a perspectiva sobre essa relação mantida entre os dois muda, e o foco passa a ser no lado bom. Para além das cobranças intermináveis, também houve momentos de ternura e de trocas. Mas, casando-se com ele, estaria condenada à pobreza e aos seus ciúmes excessivos; o que, na sua cabeça, desenhava-se ao contrário do que seria sua vida com Eduardinho. Os dias passam, com ausência de Ruy, voltado para os exames finais e com a corte do sobrinho de Leonor, todos os dias a visitá-la. Em umas dessas visitas, lhe diz, na terceira pessoa do plural, que em casa “têm-se” notado a falta dela. O uso do tempo verbal indefinido instiga Adda, renova suas esperanças. Sentiam a sua falta, “logo, a Leonor não estaria zangada... talvez que a própria D. Delfina a considerasse como uma ingrata...” (p. 279). Nesta noite, chega até ela uma nova carta de Ruy, mais enfática. Tinha tomado conhecimento de mais outro passeio de automóvel que ela dera na companhia de Eduardinho. Vinha, então, por meio da carta, alertá-la sobre as intenções escusas do rapaz. Pedia-lhe que não se deixasse iludir por promessas vãs e voltasse seus olhos para o amor puro que ele tinha por ela. Nessa parte suas súplicas assumem ares de possessividade: “não lhe fugisse, não o abandonasse, não o enlouquecesse” (p. 279). Seu último brado de misericórdia convence a moça, que chega à conclusão de que é ao lado “deste grande coração que ela encontraria a felicidade. Eduardo era o desvario; Ruy era o amor. Ficaria para sempre nos braços do seu amor antigo”. Por toda a noite, ela não dormiu:

revolveu-se na cama, sem poder dormir, fixando-se na resolução de fugir para sempre do Eduardinho e da família Guidão. Toda ela devia ser de Ruy, a quem já se prometera desde o lindo raiar da sua mocidade. Voltaria para ele, modestamente, honestamente. Ele fizera bem em escrever-lhe aquela carta tão sentida, tão profundamente verdadeira. Pensando bem, o Eduardinho desgostara-a com a sua grosseira oferta de joias; vinha-lhe o arrepio do arrependimento. Voltava para o seu amor antigo, como uma andorinha para a primavera! Sabia bem o que a esperava: sacrifício e pobreza; mas a sinceridade de Ruy merecia-lhe aquela abnegação. Depois, se os outros esperavam humilhá-la, perderiam bem o seu tempo. Seria ela quem se afastaria primeiro. Como o dia tardava! Ela ansiava por correr ao lindo chalé do Ipanema, onde tantas vezes se arrastara de joelhos pregando os alfinetes nas saias da amiga egoísta, para lhe dizer um adeus altivo e dissuadir o Eduardinho. Compreendia enfim que só a tinham estimado por carecerem dos seus favores, mas que todos se empertigavam agora, só com a simples ideia de que ela pudesse vir a ser da família... A sua dignidade revoltava-se. Decidiu fazer ponto naquele capítulo de faceirice voluptuosa que a ia enredando (p. 280).

A joia ofertada pelo rapaz foi em substituição ao anel que Ruy lhe havia dado. É um símbolo de compromisso. A princípio, Adda se entusiasma: “como seria o anel?... Talvez parecido com o de Leonor, que lhe iluminava os gestos e poetizava as mãos...” (p. 279). O predicado de amor – velho – repetida pela segunda vez, aliado ao que vem logo em seguida, gera um sentido de que Adda estava voltando para o antigo conceito de amor, no qual ela teria, como certo, seu sacrifício. Decidida, ela vai até a casa de Leonor. Queria apenas por um ponto final nesse episódio de sua vida. Na residência do senador, entra pelo portão, sobe os degraus da escada e aperta a campainha. “Neste instante viu através dos vidros da porta passar lentamente, do salão, para a sala de jantar, a figura impassível de Leonor, que voltou para ela o rosto pálido, em que os olhos pareciam ainda mais sérios e mais frios, e sumiu-se sem dar um passo ao seu encontro” (p. 181). O desaforo tira-lhe o chão. Morta de raiva, volta a tocar a campainha. Mas apenas um criado vem dizer-lhe, por uma frincha mal aberta da porta, que as senhoras não estavam em casa. Adda sai correndo, meio tonta. Ao voltar-se para a janela da sala, na busca de ver Eduardinho, vê o velho coronel Mangino, rindo-se da sua desgraça. Mas o rapaz não deixou de ir ao seu encalço. Vinha pedir desculpa pela desfeita da tia e propôs-lhe, na mesma noite, uma fuga. A esperaria “na esquina da Rua da Nossa Senhora, às nove horas” (p. 283). Adda não diz que sim nem que não e entra em casa. Neste instante, Mangino passa na rua, ia para casa contar a novidade ao filho. Ruy não reage como o pai esperava, em um rompante, sai correndo em direção à casa de Adda. No momento em que ele chega na residência, ela já tinha fugido pela janela, ao encontro de Eduardinho, deixando apenas uma carta para a mãe.

Capítulos antes, Rôla encontra-se com Mangino em casa de D. Delfina, para convencê-lo a que deixasse o filho namorar com Adda. Para isso, se o problema fosse o ódio do coronel para com ela, iria embora, sumiria no mundo. O que lhe importava era a felicidade da filha. Mas a verdade era que ele queria mesmo era ver o filho casado com Leonor, porque nutria ambições de ascender socialmente. O fato é que, nessa cena, pegando uma deixa de Rôla, ele a induz a pensar que Adda poderia ser sua filha, irmã de Ruy. Isso tornava o amor dos dois impossível. D. Ricarda dissuade a amiga. Era uma maldade do coronel para afastar o casal. Mas esse encontro, imprevisivelmente, serve aos interesses de Mangino, pois ele, assim, começa a estabelecer um vínculo com a família do senador. A costureira conta tudo isso ao jovem, mas ele, no dia seguinte, lhe envia uma carta, na qual diz que o pai negou-lhe tudo. Ruy escolhe o lado do pai desde o princípio. Ele parece ser incapaz de desobedecer ao pai e assumir o comando de sua vida. No início, ele já tinha descoberto que o coronel era o causador da morte da mãe e, mesmo assim, não fez nada. Suas características desenham um personagem romântico,

idealista, mas, na prática, não consegue ultrapassar os limites da vontade do pai. Vive uma vida acomodada, de um rapaz burguês e desobrigado do trabalho. Não por acaso estuda Direito, faculdade que negligencia. No final do romance, ele aparece na festa de São Pedro. Agora como se fosse um novo homem, austero, mais desinteressado “daquela sociedade humilde, que principiava a trata-lo por senhor” (p. 318). Também menos romântico: daquele “menino dócil, impressionável, contemplativo e piedoso, aí vinha até à beira do abismo o homem desafiador da fatalidade. Poderia agora cair um raio, que ele se sentia bastante forte para o apagar nas mãos...” (p. 318).

Os pilares que sustentam toda a estrutura da sociedade são patriarcais, dessa forma, dão aos homens a prerrogativa de exigirem das mulheres que abram mão de si mesmas em prol do crescimento deles. Assim Ruy faz, sem rodeios, quando pede para que Adda se sacrifique, deixe de lado sua vaidade, os vestidos que ganha de Leonor, para que, assim, possa ser sua mulher, a doce mãe dos seus filhos, “a companheira interessada de toda a minha vida de trabalho e agitação” (p. 64). Adda foge por encontrar em Eduardinho uma possibilidade, mesmo na incerteza, de melhorar sua vida. Ela aposta no desconhecido ao invés de ficar e casar-se com Ruy, em quem vê, em função do passado da mãe, uma possibilidade de como será seu futuro. A desfeita no tratamento recebido por parte de Leonor, a figura impassível de Mangino na varanda, impulsionam sua decisão. Mas como mulher sua reputação é melindrosa, suas certezas, ao fugir sem ter casado, são nulas. Ruy, na página 279, alerta Adda sobre a reputação de estroina de Eduardinho. Fortunata, na casa de Maria Adelaide, faz alusão ao fato de que o avô dele é um senador e que pode, assim, mexer seus contatos para que tudo fique como sempre esteve. Nesse cenário, Adda, como uma mulher pobre, é a única que tem seu futuro posto em perigo; Eduardinho não só é homem, como também rico e, sobretudo, neto de um homem influente na política. Ele tanto pode como não estar falando a verdade. Pode, dessa forma, ser sua mulher por toda a vida ou apenas sua amante por um dia. Como homem, consegue facilmente descartá-la logo que, se for de fato um estroina, consiga aquilo que quer.

Mangino, Rôla, Adda e Ruy estão conectados, são histórias que se entrecruzam. Nesse sentido, o passado atravessa o presente, em certa medida, interferindo nos rumos que a vida dos personagens vai tomando. Pelo que se passou entre Rôla e o coronel, no presente Ruy e Adda enfrentam dificuldades em engatar um namoro; pelo controle obsessivo de pai para com o filho, por sua influência sobre este, e também pelo próprio exemplo, torna Ruy um marido perigoso para Adda e mesmo esta sentindo que o ama, não se sente segura em ficar com ele. Por outro lado, a experiência de vida de Rôla influencia na forma como ela cria a filha, não cerceando sua liberdade. É uma mãe mais condescendente; sobre isso, há a cena em que diz a D. Ricarda que

deixe que a filha se distraia, pois “lá virá o tempo de sofrer” (p. 69). As vidas desses personagens, de uma forma ou de outra, estão interligadas por fios invisíveis. As decisões que Adda toma não são apenas dela, estão atravessadas por suas relações com as pessoas com quem convive e com quem estabeleceu alguma forma de relacionamento; mais que isso, por coisas que aconteceram muito antes dela nascer. Seu destino fica em aberto, pois é muito incerto. Nesse sentido, passado, presente e futuro se misturam. Há aqui um emaranhado de circunstâncias que, assim como na rede de relações móveis de Norbert Elias, estão além do controle de cada indivíduo. A última atitude de Adda é mais sobre Leonor do que sobre a vontade da própria personagem. É por encontrar na fuga com Eduardinho uma possibilidade de se vingar da amiga ingrata que ela aceita a proposta. Esse complexo entrelaçamento de relações talvez esteja metaforizado nas redes dos pescadores do romance, prendendo vidas, que se debatem, na ânsia de sobreviver.

6 O SEGUNDO TRIÂNGULO AMOROSO: ESCOLHAS E CONSEQUÊNCIAS

Além da modernização pela qual passava a cidade do Rio de Janeiro, *Cruel amor* também representa um pensamento que vem junto com as políticas de transformações da então capital do Brasil: a forma negativa como o país enxergava a miscigenação de raças e os negros. Enaltecia-se, assim, os tipos considerados puros, pessoas brancas eram vistas de forma mais positiva que as pessoas negras, privilégios que se mantêm até os dias atuais. Compreendia-se “a mestiçagem como sinônimo de degeneração não só racial como social.”, explica a historiadora Lilia Moritz Schwarcz (1993, p. 58). E, como toda ideologia dominante, impregnou-se no imaginário social de uma maneira inconsciente. É isso que faz com que Fortunata – uma personagem mulata – condene o noivado de Maria Adelaide com Flaviano. Na voz dela era “menina, branca com branco, mulata com mulato, negra com negro. Não suje sua raça” (p. 24). A jovem era uma moça que, segundo Marcos, todos julgariam branca. O noivo era um homem negro. Marcos, por isso, o acusa, em seus pensamentos, de procurar fugir das imperfeições de sua raça.

Maria Adelaide e Flaviano conheceram-se na infância. Reencontram-se mais velhos. Por terem compartilhado o mesmo banco na escola, a lição comum, conta o narrador, Maria Adelaide pensou ser natural também compartilhar o mesmo leito e, talvez, a mesma sepultura. Assim eles engatam um noivado. Marcos, porém, é interposto entre os dois. O conflito se estabelece a partir de um sentimento que ele desperta em Maria Adelaide, que é recíproco. Já no primeiro capítulo a narrativa estabelece um clima de desavença entre os dois por conta desse interesse em comum. Marcos, por sua vez, é um homem branco, descendente de português, “alto como mastro e rijo como um penedo, ele tem nos olhos claros lealdade de farol” (p. 233). Essas características voltam a aparecer mais à frente, a visão de Fortunata o “distinguir entre os outros, alto como uma torre” (p. 144). A simbologia do farol remete a uma referência, um norte, para usar uma palavra de origem etimológica bem significativa nesse contexto, que tem como principal finalidade orientar, é naquela direção que devemos seguir. Os motivos pelos quais os sentimentos de Maria Adelaide mudam não estão explicitamente delimitados no romance. A personagem diz não saber “explicar por que o pescador Marcos lhe ocupava com tanta insistência o espírito” (p. 140), nem tampouco o porquê se “transformara em medo a confiança que de os tempos da escola depositara em Flaviano” (*loc. cit.*). Mas não é possível negar as evidências da narrativa, pois agora o noivo assumia, para ela, “proporções grotescas e a sua pele, a cuja cor se habituara desde menina, repugnava-lhe agora” (*loc. cit.*, grifo nosso).

No capítulo XX, em pensamento, confessa preferir morrer “a deixar enlaçar **pelos braços escuros** do noivo” (p. 301, grifo nosso). Em contrapartida, na maioria das vezes em que pensa em Marcos, o adjetivo que demarca sua etnia vem junto. Na missa, desfiando Padres Nossos, maquinalmente, pensava que, por seu gosto, “voltar-se-ia de todo para esse **pescador branco**” (p. 53, grifo nosso), no IX, ela, na solidão do quarto, pensava em coisas já bem pensadas antes, louca para fugir do noivo e “alcançar com sua boca fremente de virgem amorosa a boca do **pescador branco**” (p. 141, grifo nosso). Outras personagens também manifestam em seus pensamentos a mesma aversão pela cor de pele de Flaviano. É o caso da cunhada dele, Maria Aurora, que por seu gosto “a irmã não se casaria nunca com tal sujeito. Só a ideia de um **sobrinho mulato!...**” (p. 140, grifo nosso). As reticências deixam subtendido o preconceito.

Esse privilégio, o detrimento de uma cor em prol de outra, também transparece na descrição que o narrador faz do espaço. No capítulo VII, Flaviano vai até a casa de Maria Adelaide para vê-la e a descrição do meio natural é construída de forma obscura:

Saindo da **treva** densa da mataria do atalho [...] Um pé de jasmim-manga plantado rente à cancela aturdiu o ar **enegrecido** com o seu perfume voluptuoso. Antes de assobiar como a **graúna**, ele ergueu a vista como a procurar no céu uma estrelinha que pudesse guiar até ele os passos da mulher amada. Mas o céu escondia-se, a **noite** fechara a terra, cobrindo-a com uma tampa **negra**, opressora, que parecia pesar-lhe sobre a cabeça” (p. 108-109, grifo nosso).

A ênfase no conceito de escuridão, dada pela variação de sinônimos de uma mesma ideia, reafirma o preconceito racial que paira sobre a cabeça desse personagem. Aqui o narrador coloca até a natureza contra ele. Em contraste, quando Marcos está no mar, com os pescadores da *Camponesa* e da *Cruzeiro*, angustiado por pensar em Maria Adelaide, o espaço natural é configurado de forma a acolhê-lo: “Tremeluziam as estrelas no espaço limpo, enquanto os ventos dormiam e as ondas mal esboçavam o arredondado dos flancos. Todo o vasto seio da noite se abria às amarguras do pescador Marcos” (p. 159). Se para Flaviano o céu se fecha e as estrelas se escondem, para seu companheiro e rival, ele estava aberto e as estrelas brilhando.

As histórias de vida dos dois também evidenciam um contexto marcado pela desigualdade; um presente em que as consequências de um país cujo passado bem recente é a escravidão reflete-se na própria estrutura familiar dos dois pescadores. De um lado um personagem com uma família desestruturada, em que na mãe o maior traço é a apatia, até mesmo em relação ao próprio filho; do outro, um homem igualmente órfão de pai, mas que tinha na mãe um abrigo, amor e carinho. A citação abaixo resume o passado de Flaviano:

quando por morte do avô, pegador de cobras, a mãe o entregara à madrinha, moradora no Curral de Fora. Vivera ali, no município de S. Gonçalo, ora de facão em punho, abatendo cipó-una no mato, para fabrico de tampas de camarão e cestas, ora vadiando pelas restingas abrasadas ou atolado até ao pescoço nos brejos, cortando o pão mole de tabebuia, para boias de redes e para tamancos, que era uma das indústrias do lugar. Aprendera depressa a fazer esteiras de tiririca para cangalhas e de tábua para forrar barcos e tapar mercadorias que vinham para o mercado, nas canoas; reunia, brincando, grandes feixes de junco e distinguia de relance o cipó-una preto, reputado o melhor, do cipó-una branco, do *carneiro*, ou de qualquer outro. Tinha sido isso dos doze aos dezesseis anos, entre o tempo da escola ao lado da Maria Adelaide e o dia de lançar a primeira tarrafa na praia do Leme. (p. 202).

Sua criação se deu em boa parte da vida pelo avô, que, vai contar ainda o narrador, lhe ensinara a extrair veneno das cobras para fabricar contravenenos, assim como a subestimar animais e homens. Com isso, adquirira um ofício, tinha habilidade. Tornar-se pescador foi mais pela necessidade do que por vontade, confessa que a pesca o enfastiava, gostava era de rastejar no capinzal, atrás de animais peçonhentos. Não seria super interpretação cogitar que essa atividade vinha carregada de certo grau de afetividade, uma vez que, até onde nos é permitido saber, o avô é o mais próximo de um laço amoroso que Flaviano consegue chegar. Maria Adelaide declara, em certa altura, amar Marcos, mas não chega nem perto de dizer o mesmo sobre o noivo. Na infância, a mãe o abandonara aos cuidados de terceiros; agora lhe negava até mesmo dinheiro para o fumo, se mostrava indiferente a ele e a tudo. Talvez seja um mecanismo de defesa. Era uma mulher negra, não muito distante da escravidão. Ela sequer tem nome na narrativa. O único personagem não nomeado. Também sem história, ninguém sabe de onde veio: sintomático de sua condição social. Os demais personagens a veem com péssimos olhos, a descrevem com adjetivos em que não disfarçam uma certa repugnância: Rubião, às vezes, a encontra pelo caminho, “de andar mole, cachimbo na boca, xale nos ombros, à chuva ou ao sol, sem resguardo, na sua filosofia de preta velha” (p. 264). Essa é a passagem em que ele descreve as idas dela à casa do tenente, conversar com a mulher desse, de quem era amiga: ao chegar lá, “reacendia o cachimbo meio apagado, agachava-se com a outra, igualmente feia e suja” (p. 265); “encarniçada”; “preta velha” também voltam a aparecer. Ainda nessa passagem do relato de Rubião, assim como o Flaviano e o seu avô, a mãe é associada à feitiçaria, no sentido de fazer mal para alguém: se nenhum dos recursos utilizados por ela para separar o filho de Maria Adelaide funcionassem, “teria ainda o da feitiçaria” (p. 266); e Marcos, indignado em seus pensamentos, se pergunta o porquê de Maria Adelaide se interessar por um homem “filho de uma negra imunda” (p. 18). Nesses contextos, a cor da personagem é usada como adjetivo pejorativo, associada à sujeira.

Assim como a mãe, Flaviano também é visto de forma negativa, principalmente como um homem violento e, de fato, por suas atitudes, ele é. Desde o título do romance, atravessando a estrutura narrativa, Júlia Lopes de Almeida utiliza-se da prolepse como recurso narrativo para anunciar a tragédia em que culminará a história. E todas as passagens em que esse recurso é utilizado envolvem o personagem Flaviano. Já no primeiro capítulo, acompanhando um arrastão na praia, Fortunata faz a seguinte observação: “o Flaviano está sujo de sangue. Que aflição! Mal comparando parece que matou gente” (p. 23). Na intertextualidade com a tragédia shakespeariana, presente nas anotações de Ruy, o prenúncio do final é mais preciso. Se Flaviano é Otelo, Maria Adelaide é Desdemona, assassinada pelo homem que dizia amá-la. Flaviano mesmo declara, a propósito de criticar Rôla por ter sido vista sozinha com Ruy, que mulher quando não é séria “tem que ser morta aos bocadinhos, como tatuhy para iscas de cação” (p. 54). Fortunata, como de costume, dá seu quinhão de contribuição na cena e adverte Maria Adelaide: “Eu se fosse você procurava outro noivo, mais sossegado. Flaviano pensa que mulher é sardinha e que é tão fácil passar a navalha em uma como em outra” (*loc. cit.*).

Já em Marcos se vê, desde o início da obra, uma preocupação genuína de sua mãe para com ele. Ao perceber que o filho estava interessado pela noiva de outro homem, sendo esse considerado perigoso, pede para que ele faça com ela “uma promessa a Nossa Senhora. Vamos pedir-lhe, de joelhos, meu filho, que te faça esquecer essa paixão” (p. 56). Aqui, Conceição, assim como a mãe de Flaviano, pensa em recorrer à sua crença para livrar o filho desse sentimento por Maria Adelaide. Há uma oposição de religião aqui, porém uma delas, a de matriz africana, sobretudo na época do romance, é socialmente estigmatizada. Na passagem já mencionada aqui, em que Flaviano vai até à casa de Marcos esclarecer suas desconfianças, a mãe deste o defende, pede para que as amigas não relatem o ocorrido ao filho, para que, assim, evitem uma tragédia. Mas o maior indício de que Marcos tinha o amor e carinho da mãe está na cena de uma pesca à noite, em que Maria Adelaide vai com a família até a praia para ver a partida dos pescadores para o mar alto. O narrador descreve a aflição que permeia os pensamentos de Marcos. Ao afastar-se da praia e também da mulher que ama, sente “que lágrimas grossas lhe desciam em fio pelas faces e teve um grande desejo de correr para a mãe, como quando era pequenino, e pedir-lhe socorro!” (p. 159). Nos fragmentos dos passados dos dois personagens, mesmo que vagos, é possível perceber a discrepância entre as condições em que foram criados, o que impacta, sobretudo, seus comportamentos na vida adulta. Possivelmente seja por isso que Flaviano, por exemplo, “não sabia falar de amor, mas sabia dizer: – eu quero, faça.” (p. 15). Não podia, assim, dar aquilo que nunca recebera.

Além disso (ou talvez por isso), Marcos, ao contrário de Flaviano, se sentia parte daquele lugar. “Nascido e criado naquelas areias brancas, não havia um palmo de terreno que não lhe fosse familiar, nem criatura humana que não contasse como amiga” (p. 154). Apesar dos braços fortes de bom nadador e músculos flexíveis, nunca pensara em agredir ninguém. Nunca, sequer, carregava consigo nenhum canivete. Flaviano, por sua vez, observa Rubião ao ver o companheiro acorçado, ferindo um mero de propósito, só para vê-lo sofrer, era “o único que usava armas” (p. 18). O contexto histórico social relatado no romance, assim como nos dias atuais, era hostil às pessoas negras e muito mais receptivo aos brancos. Isso justifica a própria construção do espaço de forma a acolher um e renegar outro. Por outro lado, Marcos, diferente de Flaviano, não tinha motivos para ser agressivo, violento, se defender de nada, porque sua criação fora pacífica, cheia de amor, em um mundo mais acolhedor a ele; Flaviano já, por sua vez, teve um criação conturbada, o mundo, certamente, se afigurava mais ríspido para com ele. A linguagem que aprendera não me parece ser a da pacificidade, mas, sim, agressiva, talvez herança de uma ascendência que precisou lutar por sua independência.

Curiosamente, a mãe de Marcos é representada sempre adornada de ouros. Ao descrevê-la, o narrador sempre chama a atenção do leitor para o fato de que ela andava “carregada de ouros no pescoço, no peito e nas orelhas” (p. 49), o que é muito simbólico para uma personagem caracterizada como uma “velha portuguesa”. Na festa de aniversário de João Sérvulo, ela é descrita sentada nos fundos, “fazendo rutilar na sombra os lampejos dos seus ouros e dos seus cabelos fulvos” (p. 223). Na mesma página, o narrador volta a chamar atenção para os seus adornos dourados: “Entre lampejos dos ouros do pescoço e das orelhas, a mãe do pescador procurava em vão cortar com o domínio da sua vontade aquela troca de olhares que ardiam e cada vez com mais intensidade”. Além do mais, Conceição, diferente da mãe de Flaviano, tinha uma relação harmônica com a comunidade.

Nessa perspectiva, Maria Adelaide, vai, então, gradativamente, mudando de ideia, afastando-se do noivo e se aproximando de Marcos. No início da narrativa, ela aparece, na missa, caminhando atrás do noivo, resignada, “como um cãozinho o dono” (p. 47), mas já aqui troca olhares e deseja Marcos. Porém, para desfazer seu compromisso com Flaviano, e ficar com o homem que agora sente amar, terá que enfrentar não só a fúria do noivo, mas também sua própria condição de mulher, a quem parece não ser concedido o direito de escolha. Na mesma passagem supracitada, nas palavras do narrador, se nota o orgulho de Flaviano ao ter nas mãos Maria Adelaide: “vaidoso da noiva branca que lhe tinha caído na rede como um peixinho inexperiente, ele dava-se ares de superioridade, para retê-la na sua submissão de mulher, que é a única verdadeira” (p. 48). Ao perceber que a noiva estava se afastando,

Flaviano, em seu fluxo de pensamento, demonstra não aceitar o fim do compromisso de jeito algum: “já agora, se ela não quisesse casar por vontade cederia à força. Com ele não se brincava... Ela que tivesse cuidado” (p. 108). Aqui o embate étnico volta a aparecer: “lá por serem brancas, nem as mariquinhas das cunhadas, nem a baleia da sogra haviam de poder mais do que ele”. Desconfiado, ele cerca mais Maria Adelaide, que, por sua vez, começa a encontrar oportunidades nas quais consiga ver Marcos. Mas sua vontade não é considerada, nem seu direito de mudar de ideia. Prometida em casamento, ela já pertencia a um outro homem. Nas palavras de Conceição, ela já tinha “dono, e que dono” (p. 56). Condição reafirmada por Fortunata, que acha uma incoerência Marcos se apaixonar por “uma mulher já com dono” (p. 221). Marcos reconsidera esse amor mais por pensar ser ela noiva de um companheiro de pesca, era uma questão de manter a harmonia entre os pescadores e o bom funcionamento do trabalho em equipe.

Maria Adelaide, porém, não se limita, está disposta a viver esse amor por Marcos, desde que ele seja correspondido:

Constara-lhe que estava combinado para essa noite uma pescaria entre o pessoal da *Guanabara*, e de repente, acudiu-lhe a ideia de ir à praia provocar um encontro com Marcos... Já uma grande saudade a impelia para esse desejo e uma absoluta necessidade de vê-lo... Era a última prova; queria sentir os olhos deles nos seus olhos, ler-lhe a alma na expressão do seu rosto. Decidira tudo depois... bem podia ser que ela estivesse enganada e que Marcos fizesse tanto caso dela como da primeira camisa que tivesse vestido... Se nessa noite percebesse isso, apressaria no dia seguinte o casamento com o outro, para castigar o coração maluco e fugir daquele pensamento (p. 142).

Mesmo com medo de encontrar o noivo, ela mobiliza a mãe e as irmãs e mais um tio velho para irem até à praia naquela noite. Para alegria da personagem, Flaviano não estava, apenas Marcos, com quem troca olhares enternecidos, que reafirmam sentimentos mútuos: “nem uma palavra, nem um aperto de mão, e tinham-se dito tudo” (p. 148). A felicidade, agora, lhe iluminava o rosto: “Voltava convencida do amor de Marcos. Flaviano poderia rezar pela alma do seu.” (p. 148-149). Depois desse dia, Marcos ainda reluta, decide nunca mais voltar a trocar olhares com a noiva de um companheiro: “ela estava prometida a outro, era de outro, acabou-se” (p. 157). Aqui a mulher é claramente tomada como propriedade masculina. Entretanto, em uma nova ocasião, Maria Adelaide aparece na praia para ver a partida dos pescadores para o mar. Ao ouvir a voz de Fortunata anunciando a chegada da moça, “foi como se o mar tivesse recuado diante dele infinitamente e a terra o elevasse para tornar a baixa-lo a outra superfície: Perdeu a noção de tudo, esqueceu-se o juramento e voltou-se com sofreguidão” (p. 157). Outro encontro entre os dois se deu na festa de aniversário de João Sérvulo. Novamente

aqui a ocasião era propícia para os dois amantes, uma vez que Flaviano tinha torcido o pé dias antes e não pode comparecer ao baile. Apesar de ter ordenado a Bié e Nita que levassem um recado à noiva proibindo-a de ir ao baile, senão se arrependeria, Maria Adelaide não obedece. Lá, induzidos por Fortunata, ela e Marcos dançaram, mas “não se falavam; iam e vinham num ritmo incerto; ela pendida como um lírio, ele direito como uma torre. No fim ele levou-a para o seu lugar, ela deixou-se cair e nem se olharam. Mas ambos vibravam da felicidade daquele instante rápido de contato e de silêncio... (p. 226). Assim, eles passam o romance todo sem trocar uma palavra, apenas olhares. Só irão conversar no último encontro, antes da tragédia final.

No dia em que Maria Adelaide sai de casa sozinha, à noite, para declarar a Marcos que o amava e queria ficar com ele, Flaviano tinha ido até à casa da noiva, feliz, contar a novidade que, “já que nem a mãe nem a futura sogra queriam morar em sua companhia”, conseguira com seu vizinho a participação na casa: “vivendo as duas famílias reunidas na mesma casa, as despesas de ambas seriam diminutas” (p. 300). Ela, ao ouvir a voz dele, tranca-se em seu quarto, apavorada. A mãe, por sua vez, concorda com que o casamento se realize logo: “o melhor seria acabar com aquilo de uma vez”. Ao se ver cada vez mais encurralada, com a certeza de que Marcos também a amava, sob influência da coragem de Adda, ela decide, no calar da noite, quando toda a casa dormia, saltar pela janela e ir em busca de sua felicidade: “percebia que fechava com aquele ato um período de sua vida. Outra mulher, mais decidida, mais forte, ia começar nela outra existência” (p. 302). Não temia nada, nem mesmo encontrar o noivo, “o exemplo de Adda animava-a, assegurando-lhe o êxito” (p. 302). Ao chegar na casa, bater na porta e entrar, à parte a surpresa do pescador, ela foi logo ao ponto, “fugira do seu quarto, para vir ter com ele e ali ficar para sempre, como sua companheira ou como sua esposa, o que ele determinasse.” (p. 304). Declaração a que Marcos responde lembrando-a de que era noiva de Flaviano. Ela chora, mas ele continua irredutível: “ele é meu companheiro: não posso ser desleal... E a senhora vá-se embora, senão eu fico maluco!” (p. 305). Por fim, fica decidido que, ao amanhecer, a mãe dele iria falar com a mãe dela, e Marcos iria falar com Flaviano, assumiriam, assim, esse amor para todos. No caminho de volta para casa, ainda sozinha na calada da noite, Maria Adelaide reflete sobre o fato de o noivo ser um homem violento e de que, possivelmente, “a paixão indomável do mestiço se vingasse do pescador branco...” (307). E, para proteger o homem que ama, decide ela mesma partir em direção à casa de Flaviano, esperar que amanhecesse para falar-lhe que amava Marcos e pôr um fim no noivado. Ela contava com o auxílio da sogra, certa de que “a velha a ajudaria a transpor o perigo”, uma vez que isso sempre foi o seu maior desejo, separar o filho dela. Porém, nada saiu como Maria

Adelaide tinha imaginado. A narração da cena é em uma escrita seca e rápida, exemplificando muito bem o que falamos sobre a escrita de Júlia Lopes de Almeida no primeiro capítulo deste trabalho, apontado já no texto de Lúcia Miguel Pereira. Ao entrar em embate direto com o noivo, declarar e insistir que amava outro, Flaviano a mata:

— Eu não gostava de você como gosto de...
— Cala a boca, diabo!
— Sou noiva de Marcos!
— Cala a boca, ou te mato!
— Pode matar, mas é só dele que eu gosto, ouviu bem? Só, só, só!
Era demais! cego de raiva, Flaviano sacou a faca do cinto e cravou-a repetidas vezes no coração de Maria Adelaide. O sangue esguichou com um calor de labareda; ondulou, num gemido rouco, uma sílaba de queixa e fez-se o silêncio (p. 312).

Após isso, a mãe dele, com a apatia de sempre, entrou no quarto, “apanhou a faca do chão, depois tornou a sair fechando a porta para rondar a casa no terreiro.” (p. 312-113). A cena tem um estilo enxuto, sem rodeios. A narração reflete o próprio ato. A morte foi rápida, a narração não menos. A cena é forte, brutal, mas são apenas os fatos. O narrador não interfere na percepção do leitor, não toma partido de algum lado. Na página seguinte, após ter deixado o corpo da noiva no chão e saído, perto das sete horas, Flaviano volta “com os olhos vermelhos, muito inchados de choro” (p. 313). Na descrição de seu estado físico, abre-se margem para que pensemos que, naquelas alturas, o personagem já tinha até sofrido a dor amarga do arrependimento.

Há, no mínimo, dois pontos a serem analisados nesse episódio: a imprudência de Maria Adelaide, que age por impulso; o uso da violência de Flaviano, como forma de suprir a falta de poder sobre a mulher. No primeiro caso, em uma sociedade em que a lógica dominante é justamente essa; em que crimes como esse eram justificados como defesa da honra masculina (argumento usado até mesmo nos dias de hoje), enfrentar um homem sozinho, dessa forma, era mesmo um ato suicida. O fato é que, motivada pela experiência de outra mulher, Maria Adelaide comete a imprudência de, irracionalmente, sair sozinho na calada da noite. Não obstante, ela não apenas enfrenta o noivo como também, sendo ele um homem violento, como ela mesma reflete, o desafia. Ainda que a experiência de Adda tenha, a princípio, sido bem sucedida, isso em nada garantia que o desfecho de Maria Adelaide fosse bom. O êxito da outra não lhe assegurava o sucesso. Assim como as atitudes daquela podem ter gerado inúmeras consequências que, dados os limites do enredo, só nos é possível especular, as ações desta culminam em consequências imediatas. O erro de Maria Adelaide é tomar as suas decisões pautadas pelas experiências de outra pessoa. Marcos se mostra mais racional frente à situação.

Ao pedir para que a amada esperasse até o raiar do dia para que fizessem, os dois, as coisas da forma correta, ele não se precipita, como faz ela. Então, ao decidir agir por conta própria, Maria Adelaide desencadeia uma situação com a qual não é capaz de lidar sozinha. Mais imprudente ainda é contar com a ajuda da sogra, que sabia claramente não gostar dela. Mas há que considerar o desespero da personagem diante da possibilidade de casar-se logo com alguém por quem tinha asco, motivo que, somado à influência da ação de Adda, leva-a a tal atitude irrefletida. A culpa por ser morta não é dela, obviamente, mas de Flaviano – o homem dominador. Maria Adelaide é uma vítima, mas agir e tentar mudar as coisas sozinha não era uma ideia prudente. Assim, precisa arcar com as consequências de suas atitudes. No segundo caso, a Flaviano, um homem pobre, sem poder no âmbito público, só lhe restava o domínio no espaço privado, mas nem isso ele tinha. Como é visto, nem dinheiro para se casar, precisando dividir uma casa com seu vizinho. Ele era impotente, não atendia aos padrões atribuídos ao seu gênero: “A violência surgia, assim, de sua incapacidade de exercer poder irrestrito sobre a mulher, sendo antes uma demonstração de fraqueza e impotência do que de força e poder” (SOIBET, 1997, p. 370). Ele também arca com as consequências de suas atitudes, acaba preso pelo crime que cometeu. Uma punição atípica, se não considerarmos a situação financeira e social do personagem.

Norbert Elias escreve que a rede humana tem uma ordem e está “sujeita a leis diferentes e mais poderosas do que aquilo que planejam e querem os próprios indivíduos que a compõem” (p. 38). Essa definição de sociedade serve-nos para pesar na relação de Maria Adelaide com Flaviano. Há os desejos pessoais de cada ser humano, mas também há a ordem social com todas as suas implicações: normas, preconceitos, ideologias, rituais, hierarquias políticas e judiciárias, exigências, como o próprio trabalho. Tudo isso atravessa a vida dos personagens de *Cruel amor*. Tudo isso incide direta ou indiretamente em suas rotinas, nas escolhas que fazem ou deixam de fazer. Assim, considerar apenas a vontade individual de cada pessoa inserida em um mundo de interações interdependentes é deslocar o sujeito do todo que o constitui. Maria Adelaide quer trocar de noivo, mas é preciso seguir um certo tipo de ritual, o passo a passo colocado nas palavras de Marcos. Flaviano, em contrapartida, queria casar-se com ela, mas, ainda que tente forçá-la a isso, enfrenta o fato de que a sua vontade não é soberana. Ela, por motivos não muito claros, começou a gostar de outro. A estigmatização de sua cor pode ser uma das razões que a fazem mudar de ideia, mas também não é só isso. O fato é que aqui, como na representação do primeiro triângulo amoroso, a vida está muito além do nosso controle.

Por fim, do ponto de vista simbólico de um país cujo passado é a escravidão, Flaviano, pela sua força de trabalho, era uma opção interessante para a família da viúva Tobias, agora,

em outro contexto, não é mais necessário, sendo até dispensável. Isso remonta a história do Brasil e uma política de embranquecimento da população do país. Evidencia-se um contexto social no qual havia um padrão estético no horizonte, e uma nação que ia em direção a ele, como faz Maria Adelaide, bracejando “para aquele porto de salvamento” (p. 303). De acordo com esta análise, há, principalmente, uma influência externa que leva Maria Adelaide a sentir asco do noivo por sua cor de pele, ainda que ela mesma não tenha consciência disso. É muito simbólico uma família de raças miscigenadas renegar o homem negro de quem um dia já se valeu e se encantar por um homem branco, com ascendência europeia. Tudo isso em uma época em que o país passava por um processo de tentativa de embranquecimento de sua população.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Cruel amor*, Júlia Lopes de Almeida não faz a formulação de uma tese, não me parece adotar esquematismos sociais em que a prerrogativa é simplesmente um gênero contra o outro, por exemplo. Por isso a definição de Tzvetan Todorov, na epígrafe, de que o escritor “não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la”, torna-se muito apropriada para aplicar à análise deste romance. A narrativa não se completa em si mesma, muitas questões ficam ao encargo do leitor imaginar, dentro de uma gama de hipóteses possíveis, o que de fato acontece na história: era Pedro mudo mesmo quem espalhava as notícias pelo vilarejo? Fica o questionamento! Por outro lado, “quem poderia viver uma longa vida, como a de Pedro, que já andava roçando pelos quarenta anos, sem articular uma queixa num desabafo?” (p. 20); o que teria acontecido se Maria Adelaide tivesse esperado até o dia seguinte para terminar seu noivado com Flaviano e não praticamente ter-se sacrificado no intuito de proteger Marcos? E o que a levou de fato a mudar de ideia? Ela diz não saber, a narrativa dá algumas pistas, mas também não podemos culpar alguém por começar a amar outra pessoa, já que o coração, como uma barca, muda, às vezes, de direção. E Flaviano? É inegável sua personalidade violenta, mas podemos culpá-lo, exclusivamente a ele, por suas atitudes, quando temos a consciência de todo o contexto de violência racial que assolava o país já séculos antes de ele nascer? E o que será de Adda? Eduardinho se portará como um homem digno ou como um estroina? São todas questões que não se resolvem. Isso, ao mesmo tempo que preserva a liberdade do leitor e o incita a se tornar mais ativo na interpretação do texto, reafirma Lúcia Miguel Pereira, quando, também na epígrafe deste trabalho, diz que os regatos que alimentam o romance, ou seja, o material de que se vale o escritor para a criação de sua obra, lhes dissolvem os contornos, “mostrando como se acham intimamente ligado à vida sem perder a sua natureza de obra de arte” (Pereira, 1957, p. 14).

No que concerne ao núcleo de personagens, o romance traz um equilíbrio na representação de homens e mulheres, focando na relação de ambos os gêneros com o trabalho. As mulheres de *Cruel amor* trabalham tanto ou até mais que os homens. Se pegarmos o exemplo de D. Ricarda, há quase a operação ininterrupta de seu ofício. Júlia Lopes de Almeida traz para dentro de sua produção literária um lado do mundo feminino pouco explorado naquela época. Diferentemente das mulheres das classes altas, as de classes pobres trabalhavam, como Nita, já desde crianças. A liberdade de que dispunham, assim, também era maior. Nesse sentido, há a valorização da luta feminina, de uma certa subversão da própria estrutura social pelas mulheres

e do protagonismo desse grupo na sociedade. Nesse aspecto a obra não se prende a apenas um ponto de vista sobre o que era ser mulher naquela época: se de um lado temos Hortênsia, uma moça caracterizada como subserviente, do outro, Adda rompe totalmente com esse estereótipo considerado ideal para uma mulher. Se o que havia no imaginário social sobre o futuro de uma mulher que se relacionava com um homem antes do casamento era o mundo da prostituição, inclusive refletindo na própria literatura, aqui Rôla subverte a expectativa. Mas a narrativa também não deixa de denunciar a violência de gênero, infelizmente como parte da condição feminina. Ângela é a maior representação disso no romance. Porém, em níveis menores, quase todas as outras mulheres também. Desde Nita até Rôla, elas são culpabilizadas, de alguma forma, pelas atitudes dos homens. Mas tudo isso são condições dentro de uma rede de relações de interdependência, mas muito distante de serem regras deterministas imutáveis.

Muito do que vemos da desigualdade de gênero em *Cruel amor* pode parecer-nos hoje muito óbvio e repisado, mas na época em que o romance foi escrito, apresentar isso por meio da literatura era uma atitude ousada e não menos rara. Júlia Lopes de Almeida poderia não ser vista como feminista e não ter se autodeclarado como tal, mas ela via como poucas a violência de gênero que incidia sobre as mulheres. Ao mesmo tempo, no caso de *Cruel amor*, nada é dado e acabado. A violência existe, a desigualdade existe, as injustiças existem, mas nada disso atinge todos da mesma forma. Em cada personagem, a perspectiva muda. Aliás, a riqueza de *Cruel amor* está em aprofundar a subjetividade de seus personagens sem que eles percam sua condição de ser social, coexistindo em grupo. O romance evidencia a dificuldade de se estabelecerem limites entre indivíduo e sociedade. Aqui não existe externo nem interno, pois o que é de dentro é de fora e o que é de fora é de dentro.

Na ficcionalização da comunidade de pescadores da praia de Copacabana, *Cruel amor* também foca na beleza da fauna e da flora da cidade do Rio de Janeiro. O romance articula muito bem a simbologia da liberdade que as aves têm na imaginação social com o aprisionamento da comunidade ficcionalizada. Mesmo que em níveis diferentes, todos os personagens estão condicionados por uma estrutura social que está para além do que eles conseguem controlar. Assim, a ideia de aprisionamento não está apenas problematizando a condição feminina dentro de uma estrutura patriarcal, mas também a do homem pelo trabalho e, de forma mais ampla, de todos pela própria condição de viver em sociedade. O próprio amor pode ser uma forma de prisão do homem pelo homem. Já na floresta, destacada na relação entre Bié e Nita, o enredo apresenta ao leitor uma maneira de viver em sintonia com a biodiversidade que cerca o homem, uma existência ecológica. Ainda que quem mais tire proveito disso, no romance, sejam as crianças, os adultos também encontram na natureza, no mar, uma forma de

ganhar a vida, sem agredi-la. É uma relação de troca e de admiração. Nesse ponto também a caracterização dos personagens é bem heterogênea, representando a diversidade cultural que uma cidade que era a capital do país abarcava. Desde Lino, que era português, até Rubião, nortista, o romance não economiza na diversidade étnico-cultural. No vocabulário dos personagens não menos encontramos uma caracterização realista daquela comunidade de pescadores, que via o mundo por meio de suas experiências, como não poderia deixar de ser.

Em relação à crítica sobre Júlia Lopes de Almeida, Lúcia Miguel Pereira, no breve registro que fez da autora, deixou-nos um atestado de seu grande trabalho e me possibilitou um ponto de apoio significativo para começar a analisar *Cruel amor*. Gabriela Simonetti, por sua vez, nos mostra como as perspectivas mudam com o tempo, dando às obras literárias outras interpretações. Infelizmente ainda não nos aprofundamos o suficiente nas análises da obra almeidiana, mas acredito que estamos no caminho. Este trabalho, até onde minhas pesquisas alcançaram, é o único que se debruça integralmente sobre *Cruel Amor*. Mas espero que a partir dele muitos outros possam ser construídos, e a análise deste romance tão rico possa ganhar novos contornos.

E, afinal, sobre o que é *Cruel amor*? Sobre pescadores da praia de Copacabana? Sobre mulheres em embate com as estruturas de opressão? Sobre uma camada social pobre e sem amparo do Estado, despejada de suas casas para comodidade da elite burguesa? É sobre desigualdade social? Sobre amor? *Cruel amor* é sobre tudo isso, mas nada disso por si só define o romance. Assim como o enredo sempre nos apresenta mais de uma perspectiva de tudo que narra, o próprio amor que vai no título não recebe só uma configuração cruel dentro da história. Acredito, por isso, ser uma obra difícil de ser resumida. Há um número expressivo de personagens, muito bem articulados dentro da narrativa. Nisso também se mostra a habilidade de escrita de Júlia Lopes de Almeida. *Cruel amor* é um romance que entende o homem enquanto um ser social inserido dentro de uma estrutura de interdependência e afetado diretamente por isso, pelo outro com quem obrigatoriamente e opcionalmente convive; é a literatura expondo o homem em face de outros homens para que eles tirem suas próprias conclusões.

REFERÊNCIAS

Obras de Júlia Lopes de Almeida

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A falência**. Rio de Janeiro: A Tribuna, 1902.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A família Medeiros**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Fluminense, 1892.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A intrusa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Correio da roça**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Cruel amor**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1911.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. Organização de Angela de Stasio, Anna Faedrich, Marcus Venecio Ribeiro. **Dois dedos de prosa**. Rio de Janeiro: FBN, Coordenadoria de Editoração, 2016.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Memórias de Marta**. Rio de Janeiro, Janela Amarela, 2020.

Referências consultadas

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Editora Coltrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira: através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1971.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

TELLES, Norma. **Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX**. 1987. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - PUC/SP, São Paulo, 1987.

TREVISAN, Gabriela Simonetti. **Transgressões femininas em Júlia Lopes de Almeida: A viúva Simões (1897) e Cruel amor (1911)**. 2016.

Referências utilizadas

BAGNO, Marcos. **Da língua para a linguagem até a linguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção, edição e organização). **Júlia Lopes de Almeida - a escritora a belle époque tropical**. Templo Cultural Delfos, outubro/2022. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2014/05/julia-lobes-de-almeida.html>. Acesso em: 05 mai. de 2023.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

PINHO, Claudia Madureira de. **Uma passarela para a modernidade**: da Avenida Central à Avenida Rio Branco, o desfile do século. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6837>. Acesso em: 25 mar. 2024.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIO, João do. Um Lar de Artistas. **O Momento Literário**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1905.

RUFFATO, Luiz. Júlia (1). **Jornal Rascunho**. São Paulo, 1 out. 2008. Disponível em: <https://rascunho.com.br/colunistas/lance-de-dados/julia-1/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

RUFFATO, Luiz. Júlia (2). **Jornal Rascunho**. São Paulo, 1 nov. 2008. Disponível em: <https://rascunho.com.br/colunistas/lance-de-dados/julia-2/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

RUFFATO, Luiz. Júlia (3). **Jornal Rascunho**. São Paulo, 1 dez. 2008. Disponível em: <https://rascunho.com.br/colunistas/lance-de-dados/julia-3/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

RUFFATO, Luiz. Júlia (4). **Jornal Rascunho**. São Paulo, 1 jan. 2009. Disponível em: <https://rascunho.com.br/colunistas/lance-de-dados/julia-final/>. Acesso em: 19 fev. 2024.

SOIBET, Rachel. **Mulheres pobres e violência no Brasil urbano**. In: História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997, p. 362-399.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Uma história de “diferenças e desigualdades” as doutrinas raciais do século XIX**. In: O espetáculo das raças. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TELLES, Norma. **Escritoras, escritas, escrituras**. In: História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 1997, p. 401-441.

VERISSIMO, José. **Um romance da vida fluminense**. In: Estudos de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Garnier, 1905, p. 141-151.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

TREVISA, Gabriela Simonetti. **Cruel (des)amor**. In A escrita feminista de Júlia Lopes de Almeida. 2020. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Capinas, 2020.