

# SEGREDOS, DRAMAS E HIPOCRISIA EM *A ISCA*, DE JULIA LOPES DE ALMEIDA

## *SECRETS, DRAMA E HYPOCRISY IN A ISCA, BY JULIA LOPES DE ALMEIDA*

Milena Ribeiro Martins  
Claudia Daniele Blum Santana  
UFPR

**Resumo:** Este artigo apresenta informações editoriais e literárias a respeito da obra da ficcionista Julia Lopes de Almeida, propondo reflexões acerca do lugar que ela tem ocupado na História da Literatura brasileira. Mais especificamente, são analisadas as quatro narrativas que compõem o livro *A Isca* (1923), desde sua primeira publicação em periódicos: seus elementos de estilo, linguagem e estrutura narrativa, com destaque para a permanência de temas e de recursos romântico-folhetinescos, a representação crítica de elementos sociais – sobretudo comportamentais – e a representação da moderna sociedade urbana brasileira. O artigo trata também de aspectos contextuais da obra: a importância da Livraria Editora Leite Ribeiro no sistema literário brasileiro dos anos 1920; as categorias de análise e classificação de obras publicadas nas primeiras décadas do século no Brasil; os paratextos que envolvem o livro *A Isca* e sua significação.

**Palavras-chave:** História do livro; história da literatura; Julia Lopes de Almeida; autoria feminina.

**Abstract:** *This article presents pieces of information about Julia Lopes de Almeida's publishing history and literary works. It discusses the way her work is considered by the History of Brazilian Literature. More specifically, it analyzes four narratives that constitute the book A Isca (1923), since its first appearance in literary journals: its style, language and narrative structure, highlighting the permanence of romantic themes and resources, the representation of social elements, especially behavioral ones; and the representation of characteristic elements of modern Brazilian urban society. The article also deals with contextual aspects of Almeida's work, such as: the importance of Leite Ribeiro publishing house in the 1920s Brazilian literary system; the categories of analysis and classification of literary works published during the first decades of XX<sup>th</sup> century; the book's paratexts and their significance.*

**Keywords:** *Book history; history of literature; Julia Lopes de Almeida; female authorship.*

## PERIÓDICOS ANTES, LIVRO DEPOIS

Julia Lopes de Almeida (1862-1934) escreveu romances, peças de teatro, contos, novelas, literatura infantil e livros de instrução, desde o final do século XIX. Ao publicar sua coletânea *A Isca*, em 1923, a escritora já tinha uma importante trajetória no sistema literário brasileiro. Pesquisas feitas em jornais a respeito desse livro permitem documentar que: em 1921, a escritora entregou à prestigiosa editora Leite Ribeiro a novela que daria título ao livro (NOTÍCIAS LITERÁRIAS, 1921, p. 4); o processo de edição começou em 1922, quando a escritora entregou à editora as quatro novelas, dando ao livro seu aspecto definitivo (QUATRO OBRAS LITERÁRIAS, 1922, p. 4). Notícias de seu efetivo lançamento e de sua exposição em livrarias só começaram a aparecer em fevereiro de 1923 (FONTES, 1923, p. 2). Isso ajuda a compreender um conflito de datas verificável no exemplar da primeira edição, em cuja capa está impressa a data 1923, enquanto no frontispício lê-se 1922. É provável que o processo de impressão tenha se iniciado em 1922 e tenha sido concluído no início de 1923, o que justifica as duas datas em um mesmo exemplar da primeira edição. O conflito das datas é relevante, no mínimo porque a presença da data “1922” no frontispício foi usada como justificativa para a exclusão do livro *A Isca* de um concurso da Academia Brasileira de Letras (ACADEMIA BRASILEIRA, 1925, p. 11), no qual só poderiam ter sido inscritos livros publicados em 1923. Não seria essa a primeira injustiça da ABL contra Dona Julia.

O livro *A Isca* é composto por quatro narrativas, comumente caracterizadas pela crítica de então como *novelas* — termo então usado para identificar narrativas mais longas que contos, mais breves que romances. Versões anteriores de algumas dessas narrativas foram publicadas em periódicos, subdivididas em capítulos, prática comum na publicação seriada de textos ficcionais. A versão publicada em periódico da narrativa “O laço azul” era significativamente mais extensa do que sua versão final: a maior extensão permitia maior nível de detalhe no que diz respeito à construção de personagens e caracterização do ambiente. A publicação semanal de capítulos da narrativa “O laço azul” — na revista mensal *Leitura para Todos* — foi feita de tal forma que os cortes narrativos estimulavam o suspense, recurso típico dos folhetins. A divisão do texto em capítulos, bastante adequada para a publicação seriada, permaneceu na versão em livro, embora o texto tenha se tornado mais enxuto (ALMEIDA, 1905 e 1906). As experiências de leitura da narrativa “O laço azul” em periódico e em livro são sensivelmente distintas: pelo dilatado intervalo de leitura entre os capítulos, pela ilustração de J. Carlos, que acompanha o texto apenas na revista, e também pela convivência do texto com outros, de gêneros variados (no periódico) ou do mesmo gênero e autoria (no livro).

Temos notícia de que o conto “O dedo do velho” também foi publicado em capítulos, dessa vez na revista *A Ilustração Brasileira*, em 1909, antes de aparecer no livro *A Isca*. Curiosamente, o jornal *O Paiz*, do qual Dona Julia era cronista, qualifica a narrativa como *romance* — indício da flutuação da terminologia referente a gêneros narrativos naquele começo de século (A ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1909).

Doravante, trataremos das narrativas em sua versão final, porque nos interessa compreender

e destacar instâncias de consagração da obra literária, de que a edição é etapa significativa.

## CONTEXTO DE PUBLICAÇÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO DE *A ISCA*

A obra de Julia Lopes de Almeida recebe pouca atenção por parte dos historiadores da literatura brasileira, a despeito de ela ter tido sucesso junto ao público de seu tempo, o que pode ser observado pelo grande volume de publicações, sempre por grandes editoras. *A isca*, em especial, é um de seus livros menos mencionados pela crítica.

Segundo o historiador do livro Laurence Hallewell, Julia foi “importante romancista da época”; a história editorial de sua obra

não deixa de apresentar uma certa tipicidade. Seus *Contos Infantis* (1886) e *Viúva Simões* (1897) foram publicados em Lisboa. *Ánsia eterna* (1902) foi impressa pela Garnier, e *Histórias da Nossa Terra* (para crianças, 1907), *A intrusa* (1908), *Eles e Elas* e a história infantil, *Era uma vez* (1910), *Alma infantil* (1912) e *Correio da Roça* (1913) saíram pela [Francisco] Alves, que continuou a reeditar suas obras anteriores até a terceira edição de *Cruel amor* (1928), apesar de Leite Ribeiro ter publicado *A isca* (1922). Na década de 1930, foi editada pela [Companhia] Editora Nacional: por exemplo, *Casa verde* (1932). (HALLEWELL, 2005, p. 284)

Há que se acrescentar, ainda, a publicação de *Memórias de Marta* pela editora parisiense Truchy-Leroy (ALMEIDA, s. d.), o que, junto a sua extensa produção, suas sucessivas reedições por editoras de prestígio e seu sucesso com a crítica contemporânea, denota o lugar de referência que a autora havia conquistado em seu tempo. Resta compreender, então, por que sua obra não é lembrada pela história da literatura tão frequentemente quanto a de outros escritores do período.

A Editora Leite Ribeiro, responsável pela publicação de *A isca*, desempenhou, desde sua fundação, importante papel no mercado editorial brasileiro. “A posição de mais importante livraria do Rio fora arrebatada à Francisco Alves pela livraria Leite Ribeiro, fundada em 1917, cujo impressionante edifício circular de quatro pavimentos suplantou até mesmo a sede da Garnier” (HALLEWELL, 2005, p. 419).

Além da imponência do seu edifício, uma passada de olhos pelos autores e obras por ela publicados na década de 1920 dá mostras da variedade de temas e dos estilos bem peculiares que compuseram seu catálogo: *A ronda dos séculos* (1920), contos de Gustavo Barroso; *A serpente de bronze* (1921), *A funda de David* (1925), *Grãos de mostarda* (1925), *Pombos de Maomé* (1925) e *Alcova e salão* (1927), contos de Humberto de Campos (1921); *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922), *Uma paixão* (1923), *Memórias de um patife aposentado* (1924) e *Mãe* (1924), romances de Chrysanthème (pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos); *O hóspede* (1921), romance de Aristides Rabelo; *A grande felicidade* (1921), *As virgens amorosas* (1921), *Ídolos de barro* (1923), *O perfume de Querubina Dória* (1924), *Quando veio o crepúsculo* (1926) e *Praia de Ipanema* (1927), romances de Théo Filho; *Deserdados: romance da Amazônia* (1921), de Carlos de Vasconcelos; *Vesperal* (1922),

contos de Coelho Netto; *O feiticeiro* (1922), romance de Xavier Marques; *Impressões sertanejas através do feminismo* (1925), contos de Augusta Franco; *A mulher do promotor*, romance, e *Casa de cômodos*, contos (ambos de 1926), de Odilon Azevedo; *Doutor Voronoff* (1926), romance de ficção científica de Mendes Fradique; *Contos cariocas* (1928) e *Vida albeia* (1929), contos de Arthur Azevedo; *A promessa inútil* (1928), contos de Mucio Leão.

Tais títulos, junto a outros dados reunidos por pesquisa recente (MARTINS, 2018), permitem concluir que a Leite Ribeiro foi a segunda mais importante editora daquela década no que diz respeito à publicação de novos livros de ficção de autores brasileiros, ficando atrás apenas da editora de Monteiro Lobato, que operou sob diferentes denominações. Esse também foi o caso da Leite Ribeiro, referida ora como Livraria Editora Leite Ribeiro, ora como Editora A Grande Livraria Leite Ribeiro e ainda Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos, Spicer & Cia.

É perceptível a importância da autora em seu tempo pela extensão e popularidade de sua obra, e pelas sucessivas reedições de seus livros por prestigiosas editoras nas décadas iniciais do século. A título de exemplo, registre-se que o jornal *A Noite* a qualificou como uma das escritoras que mais vendiam no período, ao lado de Aluizio Azevedo, Machado de Assis, Visconde de Taunay, Arthur Azevedo, Euclides da Cunha e outros (O LIVRO TRIUMPHA!, 1912), e, um mês antes, o mesmo jornal a considerara um “homem de letras” (HOMENAGENS LITERÁRIAS, 1912, p. 1).

## JULIA POR LÚCIA

Conquanto a obra de Julia não seja mencionada nem com frequência nem com destaque pela história da literatura brasileira, há uma importante exceção: Lúcia Miguel-Pereira, que em 1950 chamava a atenção não somente para o nome da escritora, como também para o que ele significava em termos de produção feminina no final do século XIX e início do XX. Segundo ela, “a ficção não conta entre nós, no período aqui estudado, muitas mulheres. Apenas doze nomes revelou uma busca cuidadosa em dicionários bibliográficos, obras críticas, velhos catálogos de livrarias, jornais e revistas” (MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 265).

Um empecilho que Lúcia Miguel-Pereira levanta em relação ao estudo de outras escritoras brasileiras daquele período é o fato de que boa parte das obras não foram reeditadas, inexistindo mesmo na Biblioteca Nacional (idem, *ibidem*). Para a historiadora, a obra de Julia merecia ser estudada, pois, ela era

a maior figura entre as romancistas de sua época, não só pela longa extensão da obra, pela continuidade do esforço, pela longa vida literária de mais de quarenta anos, como pelo êxito que conseguiu, com os críticos e com o público; todos os seus livros foram elogiados e reeditados, vários traduzidos, sendo que se consumiu em três meses a primeira tiragem da *Família Medeiros* (idem, p. 265-266).

José Veríssimo, segundo Lúcia, considerava Julia Lopes a mais importante romancista brasileira do início do século XX, depois da morte de Visconde de Taunay, Machado de Assis e

Aluísio Azevedo (idem, p. 266). Contudo, na avaliação de Lúcia Miguel-Pereira, o estilo de Julia não era inovador; sua escrita “era mais equilibrada, mais medida – talvez medida demais” em comparação à de Coelho Neto, fazendo com que a obra da autora resultasse um pouco monótona, segundo seu julgamento, pois a escritora carioca “não revela, no estilo, nenhum feitiço pessoal” (idem, ibidem). Para sustentar melhor seu parecer, ela se vale de uma caracterização um tanto desanimadora feita por Nestor Vitor:

com o cuidado visível que põe a Sra. D. Júlia Lopes de Almeida em escrever corretamente, acontece um pouco ao seu estilo o que se dá com a caligrafia das senhoras em geral, das professoras antes de tudo, as quais para não saírem do preceito tornam sua letra mais ou menos incaracterística. Não tem muito modo brasileiro no escrever a notável autora; se se afirma qualquer peculiaridade na construção de seus períodos, essa parece antes de feição lusitana (apud MIGUEL-PEREIRA, 1950, p. 266).

Apesar disso, seu julgamento ainda “salva” a escritora, por considerar sua simplicidade uma qualidade:

narrados agradavelmente, entretanto, misturando à observação uma certa dose de romantismo, os livros de Júlia Lopes, se nada possuem de original, revelam, no seu tom familiar, na sua completa ausência de artifícios, de afetação, inegáveis dons literários. A simplicidade tão rara sempre e, ainda mais no tempo em que escreveu, é sua qualidade dominante (idem, p. 266-267).

Por fim, Lúcia tece rápidos comentários acerca do que crê serem as três melhores obras da autora: *A família Medeiros*, *A falência* e *Ánsia eterna*. Para Miguel-Pereira, “os contos de *Ánsia Eterna* parecem todavia sua melhor obra, aquela em que, sem nada perder da sua singeleza, ela aproveitou com mais arte os seus recursos de escritora e deixou mais patente sua sensibilidade” (idem, p. 267). Para descrever o estilo de Julia, a historiadora utilizou a ideia de familiaridade e as palavras “simplicidade” e “singeleza”. Outros críticos já a haviam cumulado com adjetivações semelhantes, como é o caso de Lemos Britto, um dos primeiros a fazer uma avaliação do livro *A Isca*, no ano de seu lançamento:

D. Julia Lopes de Almeida é uma notável observadora da sociedade; seus livros valem por photographias exactas desses dramas e dessas comedias sociaes, que não saem dos cartazes domesticos, mas que se representam no silencio das alcovas, quasi sem espectadores... Todos esses enredos de theatros, todas essas intrigas de salões, todas essas maldades e malediscencias da alta roda, ella as apanha e grava nas miniaturas de seus contos e novellas, com uma singeleza e uma simplicidade admiráveis. [...]

A autora desenvolve o entrecho de sua novella com uma vivacidade, uma harmonia de linhas de episodios invulgares. Jogando as scenas e os personagens com a segurança do mestre, ella dá também aos seus escriptos o relevo de um estilo que é seu, forte na sua simplicidade [...]. (BRITTO, 1923, p. 2)

À primeira vista, as palavras *simplicidade* e *singeleza* podem parecer diminutivas do valor da prosa ficcional de Julia Lopes de Almeida; contudo, como nossa análise procurará mostrar, é em detalhes e em poucas palavras que novas camadas de significado se constroem na sua ficção. O uso do substantivo “singeleza” será, pois, explorado e aprofundado na análise de *A Isca*.

## MATERIALIDADE GRÁFICA DA PRIMEIRA EDIÇÃO

Na análise da primeira edição do livro, chama a atenção a capa tipográfica. Segundo Ubiratan Machado (2017), a Garnier fundou essa tradição, que se manteve firme entre outras editoras ainda no início da década de 1920, consolidando a imagem de que livros de autores sérios seriam sóbrios, tipográficos. A despeito da permanência de capas tipográficas no mercado editorial dos anos 1920, as capas ilustradas vieram para ficar e, já no início do século XX, parecem ter mudado o gosto do leitor brasileiro.

A crítica literária de jornais, atenta a uma variedade de elementos da materialidade gráfica dos livros cujo lançamento noticiava, costumava tecer comentários a respeito do texto e do seu suporte. O poeta e crítico Hermes Fontes, por exemplo, lamentou que o livro *A Isca* não tivesse uma capa “à altura do livro mesmo”. Em contraposição, ele menciona capas de dois outros livros recém-lançados. O aspecto gráfico do livro é o único senão que o crítico fez à obra “[d]essa perfeita escriptora” (FONTES, 1923, p. 2).

De toda maneira, desde a capa sugere-se a seriedade da obra e da autora, eventualmente gerando uma expectativa no seu público. Segundo lembra o historiador do livro Roger Chartier, “não existe a compreensão de um texto, qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele atinge o seu leitor. [...] Os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que se tornam objetos escritos.” (CHARTIER, 1998, p. 17). E, ainda, segundo Gérard Genette, “uma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar por si só, e com muito vigor, um tipo de livro” (GENETTE, 2009, p. 28). Ou seja, a capa tipográfica, o nome da autora, a editora renomada pela qual publicou esse livro eram dignos de causar uma impressão inicial nos leitores do seu tempo.

## A POBREZA COMO ALTERNATIVA

Passando à análise dos contos, tratemos primeiro de “O homem que olha para dentro”, em que dois amigos discutem a importância do dinheiro e a possibilidade de viver sem ele. Sinésio, a quem a questão interessava, é uma figura em situação econômica e social estável — herdeiro, ele tem o dinheiro necessário para se manter confortavelmente por toda a vida, ainda que em total improdutividade. Segundo Rufo, seu parente e amigo, Sinésio é “solteiro, porque não acredita na fidelidade das mulheres; é ocioso, porque não precisa trabalhar; é sóbrio, porque se cansou de comer iguarias finas, a horas e fóra de horas; é órfão, pelo simples motivo de que os pais lhe morreram, e tendo todas as liberdades, não sabe o que fazer com isso” (ALMEIDA, 1923, p. 103).

Para tentar reverter essa situação, Rufo leva o amigo para uma (saber-se-á depois) falsa sessão espírita, na qual o espírito de um exótico milionário e aventureiro evidencia a letargia do rico Sinésio e lhe recomenda a experiência da privação financeira associada ao desejo: “O sentimento mais emocionante que eu já tive na vida foi o de ambicionar, o de perseguir ideias até vê-las realizadas” (idem, p. 105-106).

Inicialmente incrédulo, Sinésio se transforma depois dos conselhos supostamente vindos do além, passando a investir em diferentes atividades. Pensa em investir numa fazenda ou indústria, mas o contato com trabalhadores acaba desanimando-o. Plantar não era uma ocupação idílica ou tranquila, como idealizara; demandava lutar contra pragas, chuvas ou secas, e o prejuízo era uma constante. Já no contato com a indústria, ele conversou com trabalhadores, para ver quais suas opiniões acerca de seu patrão, e elas não eram nada positivas. Além disso, todo o ambiente o deixava deslocado, dentre outros motivos pelo contato com discursos comunistas e atritos entre patrões e empregados. Por fim, quando Sinésio decide simplesmente abdicar de seu dinheiro, Rufo lhe revela o engodo: a falsa sessão espírita fora um artifício usado por Rufo para criar uma cena de seu novo livro. A revelação suscita reflexões acerca do poder da ficção sobre as pessoas:

— Mas o que ele te disse foi uma banalidade que só logrou impressionar-te pelo misterio que em veio envolvida. Esclarecido o assunto, para quê pensar mais nisso? Estás-me desgostando, Sinésio! [disse Rufo]

— Ao contrário, devo estar a dar-te uma intensa alegria, visto que a situação em que me encontro é produto da tua inventiva de romancista. E ela é tão viva que estou com vontade até de pedir-te permissão para mandar fazer no cemitério um mausoleu para o teu D. Ramon [o falso espírito], com epitáfio em letras de ouro...

— Pois permito, tanto mais que também eu já começo a crêr nesse cavalheiro... (idem, p. 133)

O final da narrativa conta com uma reviravolta: depois de chegar à conclusão de que abriria mão de seu dinheiro e aderiria à pobreza como forma de dar sentido à sua vida, Sinésio recebe notícia de que parte de sua fortuna havia sido roubada, fato determinante para fazê-lo sair de sua letargia e agir para recuperar a quantia roubada.

Sua hipocrisia se torna, portanto, o ponto central dessa novela, coroada com a reflexão final de Rufo: “Sim, meu caro, fantasia, tolice [querer ser pobre], porque ainda não se conhece nada melhor que o dinheiro”, (idem, p. 136), com o que Sinésio concorda veementemente. Por fim, os dois partem para recuperar o dinheiro extraviado.

O título do conto faz referência ao modo crítico como Rufo qualifica o primo Sinésio: um homem que só enxerga a si mesmo, “por falta de interesse pelos outros, pelas idéias novas que turbilhônham continuamente pelo mundo, e um pouco também por educação. [...] Foram eles [teus pais] que te incutiram esse culto de ti mesmo, que faz com que não penses em mais nada” (idem, p. 98). Sinésio não chega a se transformar radicalmente, embora o tivesse cogitado; o único elemento capaz de lhe produzir algum grau de transformação foi produzido pela ficção, pelo engano. Rufo não operou sobre Sinésio senão por meio de sua bem sucedida criação ficcional.

## DRAMAS ÍNTIMOS E SEGREDOS FEMININOS

“O laço azul” é uma narrativa sentimental centrada em um triângulo amoroso no qual se envolvem direta e indiretamente seis personagens principais: Dr. Sérgio Bastos, seu filho Raul, Isidoro Nunes (amigo de juventude de Sérgio) e sua família: Angélica (a esposa) e suas filhas gêmeas, Madalena e Lucila. A trama começa com uma visita inesperada de Sérgio à família Nunes, quatro décadas depois dos tempos de escola, para pedir a mão da filha do casal em nome de seu filho, que havia se apaixonado por uma delas. Nenhum deles sabia, até aquele momento, que Raul avistara as duas moças, alternadamente, em lugares públicos do Rio, supondo que fossem uma só. Há muito os pais haviam decidido, para não chamar a atenção de curiosos, que elas sairiam de forma intercalada: enquanto uma fosse passear, a outra ficaria em casa. Dessa forma, tornou-se possível que Raul estivesse apaixonado por ambas, e que ambas estivessem apaixonadas por ele.

Quando, em outra cena, o pretendente vai visitá-las, os pais o induzem à conclusão de que ele vira Lucila e se apaixonara por ela. Contudo, o relato detalhado de Raul permite aos pais perceberem que ele encontrara ora Lucila, ora Madalena. Dado o conflito que poderia inviabilizar um casamento, o pai opta pela saída mais fácil: escolhe Lucila para noiva, sem deixar espaço para discussão.

Após esse encontro, têm início os preparativos para o casamento entre Raul e Lucila, pois o noivo deveria partir em breve para uma viagem que duraria dez meses. Coube a Madalena distinguir-se de sua irmã por meio de um laço azul, que dá título à narrativa. Para além de sua identidade física, elas eram descritas como idênticas em tudo — estilo, jeito, letra, voz, aptidões: “Criadas pelo mesmo beijo, [a mãe, Angélica] destinava-as ao mesmo destino; no fundo da sua alma religiosa latejara sempre a esperança de ver as duas, esposas do mesmo esposo, na paz suave de um só convento...” (idem, p. 159). O enredo não permite perceber a imagem que as moças faziam de si: elas são vistas de fora, pela mãe, por Raul, pelo narrador. Reforça-se, até esse momento da narrativa, a percepção da identidade como um produto da imagem, não de traços de personalidade individuais e imateriais. O laço que servirá para distingui-las é um elemento externo adicional — necessário para Raul, que se apaixonara primeiro por uma imagem (por duas imagens idênticas), mas não mais necessário para o leitor, uma vez que a caracterização da tristeza invejosa de uma (Madalena) e da alegria esperançosa de outra (Lucila) permitirá uma identificação não apenas visual, mas também emocional.

Nesse ponto da novela, a trama cresce em complexidade: as irmãs começam a se distinguir uma da outra, ganhando identidade diversa e própria. Enquanto Lucila estava feliz, radiante pelo seu casamento, Madalena recaiu em tristeza, desespero, repulsa pela própria imagem, por ser idêntica à da irmã: “Quero sêr eu, estou cansada de ser — nós, — quero ser eu, só eu, embora feia, torta, aleijada, mas sozinha, eu única! Oh, que tédio, que ódio, por que não me estrangularam, por que não perceberam que depois de Lucila, eu era demais?” (idem, p. 163). O incômodo de Madalena com a própria imagem ganha dimensão tamanha que, para não ser mais confundida com a irmã, ela

cogita mutilar seu rosto e até se matar. Decidida pela automutilação, Madalena não a cometeria sem antes se passar por Lucila para receber o beijo de amor de Raul, mesmo que esse beijo adviesse de um engano. O plano dramático e algo folhetinesco — ao lado da associação crescente entre amor, resignação e morte — talvez expliquem o subtítulo “novela romântica”.

Antes que Madalena concretizasse seus planos, a mãe percebeu suas intenções e a impediu de se ferir, colocando-a em uma espécie de convento. Ficaram, assim, resguardadas as aparências de normalidade e felicidade, embora à custa do sofrimento íntimo das personagens, especialmente das mulheres. É de Lucila esta reflexão: “Havia segredos naquela casa, que o noivo nunca deveria saber, que ela seria a mais interessada em encobrir e fingir ignorar...” (idem, p. 178). Embora nesse momento ela fosse a mais feliz, Lucila experimentava também sua forma de dor, por reconhecer que seu casamento seria fonte de infelicidade para a irmã.

De um lado, as mulheres estão cientes das dores e sentimentos umas das outras. De outro, os homens quase tudo ignoram ou desprezam. O pai, por exemplo, era incapaz de compreender a crise nervosa de Madalena, diante da qual ele reflete: “Por que não lhe déra antes Deus, filhos homens? [...] Uns feixes de nervos, as tais meninas, muito bonitinhas, muito decorativas, mas dentro? confusão e mais nada. Muita confusão. Nem o Diabo entende as mulheres” (idem, p. 181).

A dúvida sobre a identidade da moça por quem Raul se apaixonara não se desfaz totalmente. Tanto Sérgio quanto Raul titubeiam na tomada de decisão a respeito do casamento, motivados pela dificuldade de identificar uma só das moças como objeto do amor do rapaz. A análise permite perceber o que a trama não desvela com tanta clareza: que, naquele ambiente aparentemente perfeito, as moças não são *sujeitos* de suas ações. O sacrifício de Madalena – planejado pela mãe e amargado pela filha obediente – evidencia a impossibilidade de decisão autônoma das moças sobre seu próprio destino: Madalena não pôde escolher seu casamento, nem sua morte; e, por fim, quando decide professar sua fé, também é impedida em nome de um novo sacrifício. Assim, o convento se converte apenas num tempo e lugar seguro no qual a moça esperaria resignadamente para enfim tomar seu lugar na cena romântico-amorosa.

Após uma curta lua de mel, Raul partiu em viagem a trabalho. Nas cartas que ele escrevia, Lucila começou a sentir que o marido pensava em Madalena. Em meio a essas desconfiças, Lucila se descobre grávida e dá à luz uma menina antes do regresso do marido. Em uma reviravolta do destino (verossímil naquele contexto histórico), Lucila morre logo após o parto. À criança, os avós deram o nome da mãe, maneira de manter viva a sua memória.

Raul soube do parto, mas não do falecimento: por causa de sua saúde frágil – ele contraíra tifo –, foi poupado da notícia trágica até que retornasse ao Rio. Seu pai e seus sogros, temendo por seu estado de saúde, pediram a Madalena que assumisse o lugar da irmã. Esse talvez seja o momento mais dramático da narrativa, quando à personagem mais sacrificada se apresenta ao pedido insistente de um novo sacrifício, da negação de si mesma. Madalena estava decidida a fazer seus votos, mantendo-se no convento, mas a mãe a dissuade dessa ideia, convencendo-a a salvar seu cunhado e cuidar de sua sobrinha.

A cena final é bastante emocional, com enganos, lágrimas e revelações. Todo o conto tem

forte apelo dramático, especialmente a partir da viagem de Raul, seguida pelas desconfianças de Lucila, por sua morte e pelo sofrimento silencioso de Madalena, compelida a iludir o homem que amava. A novela se encerra com um curto epílogo, no qual o narrador revela que, depois de alguns meses de luto, Raul e Madalena se casaram.

A brevidade do desfecho coloca ênfase na complicação do conto: mais importante do que o casamento de Madalena com Raul é o dilema das irmãs apaixonadas pelo mesmo homem; é o desgosto com relação à própria imagem, que representa “a outra”. A dificuldade ou impossibilidade de convivência com seu duplo, os conflitos advindos da existência da outra, que de alguma forma é espelho de si, são temas caros aos decadentistas brasileiros, na esteira de Edgar Allan Poe e Oscar Wilde. Sua sobrevivência na literatura brasileira dos anos 1920 pode ser observada no romance *Marta* (1920), de Medeiros e Albuquerque, como também nessa novela “O laço azul”, de Julia Lopes de Almeida.

## UM INSÓLITO PEDIDO DE SOCORRO

A novela “O dedo do velho” tem por personagens principais Claudino, Córa (sua amante), Antão (seu criado), Lourenço (pianista) e o dedo que dá nome à narrativa. Embora em “O homem que olha para dentro” tenha havido uma sessão espírita, nesta o insólito ganha espaço: o fenômeno sobrenatural efetivamente ocorre e em nenhum momento é explicado, desmentido ou desacreditado pelos personagens.

No começo da narrativa, Claudino acorda em função de barulhos e luzes, que ele julgou serem ladrões. Quando chega à sua biblioteca, de onde vinha o feixe de luz, vê um livro aberto e, sobre ele, um dedo envolto em névoa indicava insistentemente uma frase: “Socorre Lourenço e põe olhos no seu exemplo” (idem, p. 215).

Foi com esforço que Claudino se recordou de um certo Lourenço, pianista, que ele conhecera na casa de Córa. Enquanto se desloca pela cidade a fim de encontrar o tal Lourenço, os pensamentos de Claudino revelam que ele tinha um caso amoroso com Córa e que se encontrava com ela quando o marido estava viajando.

Claudino vai até a casa do tal Lourenço, sem saber bem com qual propósito, e lá é surpreendido com a informação de que o pianista afirmara que daria um jeito de fazer com que Claudino viesse. Aparentemente, portanto, o misterioso pedido de socorro fora enviado por ele, por vias insuspeitadas, que o conto não se ocupa em desvendar. Claudino finalmente encontra e reconhece Lourenço, que está acamado por ter tido sua mão amputada.

O pianista lhe explica que, na noite anterior, recebera uma carta de Córa, chamando-o para um encontro, uma vez que seu marido estaria viajando. Mesmo estando noivo de uma prima, Lourenço se sentira seduzido pelo convite. Uma vez na casa de Córa, Lourenço foi surpreendido pelo marido traído, que se vingou decepando a mão do suposto amante no momento em que ele tentava entrar sorrateiramente em sua casa. Diante da revelação, Claudino se sentiu enganado, sem saber, porém, que o bilhete tinha por destinatário ele mesmo, Claudino, e não Lourenço. A

confirmação virá apenas nas últimas linhas do conto.

Lourenço chamara Claudino a fim de lhe pedir que recuperasse seu anel de noivado, que ficara na mão decepada, na casa de Córa: de posse desse anel, no qual o nome da noiva estava gravado, ele poderia ao menos fingir que não tivera intenção de ser infiel à noiva. Se o anel ficasse na casa de Córa, sua infidelidade poderia ser descoberta.

Na casa de Córa, Claudino ouve suas explicações: ela escrevera duas cartas, sendo uma para o pianista e outra para Claudino. Na primeira, solicitava a partitura de uma sonata de autoria do pianista; na segunda, convidava o amante para um encontro. Por uma confusão, as cartas foram trocadas, e por outro engano, Claudino demoraria bastante tempo para receber em sua casa a carta que dirimiria suas dúvidas. Claudino não se convenceu com as explicações e passou a duvidar de Córa. Ela lhe restituiu o anel, enquanto ele misteriosamente ouviu a sonata de Lourenço vinda de um piano. Claudino concluiu que se tratava do fantasma do pianista: de fato, Lourenço havia falecido.

Nem um fantasma aparece explicitamente, nem o dedo reaparece. Nada no conto explica a música ouvida por Claudino, como também não há mais menção ao dedo. Claudino desiste de Córa e parte em uma viagem. Só então o mistério das cartas se desfaz: a segunda, endereçada a Lourenço, mas equivocadamente enviada ao endereço de Claudino, estava com um vizinho. Essa peça que faltava ao quebra-cabeças não desfaz os enganos, porque os interessados – Claudino e Lourenço – já não estão mais ali.

Amores proibidos, traições, enganos, crime de honra, reputação, cartas extraviadas — os temas, os recursos e a passividade feminina parecem dotados de uma boa dose de romantismo, em contraste com o cenário mais agitado e moderno. A representação da cidade é feita por meio de movimento de transeuntes, luzes elétricas, carros e anúncios publicitários. Para além dessa representação mais objetiva, um ponto alto da narrativa acontece quando Claudino tem sua percepção alterada por suas emoções, no momento em que se dirige pela primeira vez à casa de Lourenço: “Quem lhe asseguraria que na vida não fosse tudo ilusão? E sendo tudo ilusão, por que haveria de existir o absurdo?” (idem, p. 242). A objetividade dos seres e dos elementos que ele vê, pela janela do carro, perde importância diante de suas constatações. A tese que o absorve é a da falsidade das intenções, da ilusão das aparências: Claudino passa a perceber o desejo de posse (de coisas ou de pessoas) como o grande motor da humanidade. Tudo, inclusive o amor, é visto por ele como uma forma de comércio, de busca por satisfação do desejo de posse:

O mesmo veneno, que circulava nas veias dos indivíduos, como que se transmitia às cousas inertes: nas taboletas comerciais as letras dos dizeres resumavam, de inchadas, o suor da ganância, pela qual a humanidade gasta as suas melhores forças, combatendo até o último suspiro. Por que? para que? Para servir a matéria. Para regalar o corpo. [...] Nunca a população da rua se mostrara aos seus olhos tão mesquinha nos seus trajes, nem tão cansada nos seus passos. Sentia, por vezes, a impressão de que se descia do automóvel e fosse tocar, embora só com as pontas dos dedos, nessa gente, ela se desfaria em pó como certas árvores mortas, corroídas pelos vermes... (idem, p. 240-2)

Estimulado, portanto, pelo insólito encontro com um dedo revelador, Claudino se interroga sobre a veracidade daquilo que os sentidos percebem e daquilo que subjaz às aparências. O desfecho da narrativa evidencia que Claudino se equivocara no julgamento que fizera de Córa. Não duvidara das intenções de um dedo fantástico, não duvidara do amor de Lourenço por sua prima, mas não foi capaz de acreditar nas palavras da mulher que amava. Como no conto “A cartomante”, de Machado de Assis, o desfecho parece sinalizar o erro de julgamento do personagem. Aqui, porém, o insólito não é posto em dúvida: ele exerce uma função. Claudino não foi capaz de salvar a vida de Lourenço, mas atendeu seu pedido, restituindo-lhe o anel perdido. A violência sofrida pelo pianista não lhe serviu de exemplo, mas, por meios tortuosos, colocou um fim no perigoso relacionamento.

## **ADULTÉRIO E PROSTITUIÇÃO COMO ESTRATÉGIAS**

Sem acontecimentos insólitos e com significativo protagonismo feminino, “A isca” é a mais extensa das quatro narrativas do livro, com cinco personagens principais: Isabel e Antonio, casal cuja história é narrada aos pedaços, não linearmente, desde o namoro até anos depois do casamento; tia Milú, que criara Isabel; Vera, moça solteira, ex-noiva de Antonio, a qual recebia investidas amorosas de Dionísio, galanteador insistente, embora casado.

As histórias dos diferentes núcleos são apresentadas de modo entremeado, com destaque para o núcleo principal, Isabel e Antonio, com pequenos capítulos e cenas dedicados a tia Milú (que, por necessidade financeira, será uma espécie de enfermeira de Dionísio e esposa), e outros ainda dedicados a cartas trocadas entre Dionísio e Vera.

A primeira cena é de uma festa num salão, onde Dionísio corteja Vera, que explicitamente o rechaça. Lá também estão Antonio (ex-noivo de Vera) e Isabel, com quem ele depois se casará, motivado pela “fascinação do dinheiro”, como ele reconhecerá adiante (idem, p. 61). Dionísio percebe o desconforto de Vera, provocado pelo ciúme da felicidade de Antonio e Isabel, e traz a questão à tona, tentando convencê-la de seus sentimentos: “Só eu, Vera, no meio de toda esta gente, percebo a tempestade em seu espírito, porque a amo” (idem, p. 6). As reações de Vera são, em um primeiro momento, ambíguas (estremecimento, arrepios), mas logo seu silêncio passa a ser indicativo de desinteresse e até repulsa. À proximidade de Dionísio, ela responde com frases lacônicas e negativas. O contraste entre os dois estilos produz certo humor e recobre Dionísio de um tom ridículo, como quando ele a elogia – “Dá-me a impressão de uma ânfora de luar em que o engaste simétrico de duas esmeraldas criam a ilusão de pupilas humanas” (idem, p. 8) – e recebe por resposta apenas – “O senhor inventa motivos para fazer frases” (idem, ibidem). Nesse sentido, Vera se contrapõe a todas as outras personagens femininas deste livro, por sua assertividade e aparente independência.

Alguns nomes talvez sejam significativos para sua caracterização: o de Dionísio, por buscar satisfação de seus prazeres a qualquer custo; e o de Vera, por expressar com veracidade seus sentimentos, seu desprezo pelo flerte indesejado, como neste trecho:

— O senhor é perverso, além de imprudente. Se o ouço é porque estou realmente com febre e sem forças. Dê-me Champagne e deixe-me voltar para o salão...

— Perdoe-me! É o ciume! Por ciumes sou até capaz de um crime.

Vera recuou, mal disfarçando um gesto de repulsa e ia fugir para furtar-se ao Dionísio, quando o Antonio e a Isabel apareceram no bufete irradiando felicidade e chispas de joias caras (idem, p. 9).

Interessada em receber notícias do casal Isabel e Antonio, Vera aceita trocar correspondências com Dionísio, que, por sua vez, usa das cartas para insistir, em vão, na conquista amorosa. As cartas ocuparão parte significativa da novela. Por elas, além do insistente discurso romântico de Dionísio, Vera seria informada da internação do pai de Isabel e da situação financeira insustentável da família. Paralelamente, sabe também da ruína do casamento de Dionísio, cuja esposa estava (segundo ele) viciada em morfina, o que, dentre outros motivos, teria levado à violência e a tentativas mútuas de assassinato. Em suas respostas, ela recusa de forma direta, sucinta e sistemática as investidas amorosas de Dionísio, fazendo pouco de sua retórica romântica.

Embora Dionísio não mencione, tia Milú testemunha que ele também estava viciado em morfina, e em verdade é ele quem propicia o vício à esposa. O uso de drogas – tema recorrente em crônicas e na ficção dos anos 1920 – é um dos principais eixos condutores desse núcleo de “A Isca”: ele abre e fecha essa novela. Segundo Margareth Rago (1991), o consumo de narcóticos, antes restritos a casas de prostituição e a ambientes de baixa moralidade, passa a integrar o cotidiano de casas da elite da sociedade urbana. Nessa novela representam-se, portanto, práticas que estavam se fortalecendo naquele momento. Nos jornais da época, mulheres narcodependentes eram comparadas a prostitutas, independentemente de sua classe social ou condição civil. (apud RAGO, 1991, p. 101) Esse julgamento social não costumava afetar na mesma intensidade os homens narcodependentes.

Paralelamente ao vício, aparece com intensidade a crítica à retórica romântica, seja por meio das frustradas investidas de Dionísio sobre Vera, seja pelo velado e conveniente envolvimento entre Isabel e o ministro Vasco, arquitetado por Antonio, que no final da narrativa usaria a esposa como *isca* para conseguir um cargo de prestígio.

Em relação à crítica da retórica romântica, a novela “A Isca” problematiza algo que aparecerá na novela “O dedo do velho”: a dúvida quanto à veracidade dos sentimentos por trás de palavras de amor. Além disso, o absurdo do discurso ineficiente de Dionísio se dá num momento em que escritores românticos continuavam entre os mais vendidos – supõe-se, mais lidos – do país. Segundo o editor Jacintho Silva, em entrevista ao jornal *A Noite* (O LIVRO TRIUMPHA!, 1912), dentre os autores que mais se vendiam em 1912 estavam os românticos Bernardo Guimarães, José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo. Mesmo que nos anos iniciais do século XX tenha-se começado a exigir de homens e mulheres novas formas de sociabilidade devido à inserção da mulher no espaço público (RAGO, 1991), persistia essa forma desrespeitosa e pouco eficiente de discurso supostamente amoroso, que constrangia a mulher, cuja recusa era recebida com ouvidos moucos.

Embora em outras novelas de Julia Lopes haja a permanência de alguns temas e estratégias narrativas comuns desde meados do século XIX, aqui a crítica se dirige ao descolamento entre as palavras enfeitadas, de Dionísio, e suas atitudes pouco louváveis. O narrador também apresenta como moralmente reprováveis as atitudes de Antonio, que usará a esposa para conseguir dinheiro e prestígio.

Paralelamente às cartas trocadas entre Vera e Dionísio, a trama principal se dedica ao casal Isabel e Antonio. No segundo capítulo, há um recuo temporal, quando se narra o momento em que os dois se conheceram. Isabel é apresentada como uma moça vaidosa, preocupada com sua aparência e especialmente com seu peso, e Antonio como um moço ambicioso, que trocou uma noiva (Vera) por outra (Isabel) em função de sua melhor situação financeira.

Os primeiros encontros do casal em espaço público dão margem à apresentação de cenas carnavalescas, nas quais pudores se esmaecem, e desejos e contatos físicos se tornam possíveis:

A noite estava ardente. [...] o povo enchia as ruas, comprimindo-se numa massa ondulante de tapete vivo formando um tapete de massa viva [...]. Carros que passavam lentamente entre o vozear e o bracejar da multidão que empunhava lança-perfumes e delirava de gozo. Num desses carros, no meio de um grupo superior á sua lotação, Isabel e Antonio deixavam-se esmagar um de encontro ao outro. Para rende-la á sua fascinação, ele não necessitava expender o esforço de uma unica palavra suplicante ou convincente. (ALMEIDA, 1923, p. 26).

Não houve diálogo explícito entre os dois nesse capítulo, que culmina com o anúncio do noivado. O dote de duzentos contos e uma casa, anunciado pelo pai da noiva, foi menor do que supunha a cobiça de Antonio, que “esperava mais, mas sorriu. Para consolar-se, lembrou-se de que a Vera não teria nenhum. E isso é que seria realmente muito pouco!” (idem, p. 32). A comparação vai revelando o caráter de Antonio e os interesses subjacentes a suas ações e a seus silêncios.

Depois da lua de mel na Argentina, houve porém uma reviravolta, provocada pelos excessos do pai de Isabel, que gastara boa parte do seu dinheiro com jogos, bebidas e prostitutas. Ele acabou morrendo em um hospício, pouco depois disso. Sua morte, seguida de um desfalque provocado por seu sócio na empresa, trouxe inesperadas consequências de ordem financeira para os recém-casados, que tiveram que arcar com as despesas da longa viagem e de joias compradas a crédito, além de não poderem contar com a herança esperada.

Sua primeira atitude para cortar gastos foi convidarem Tia Milú a se retirar da casa, com a justificativa de não poderem mais sustentá-la. Mesmo assim, continuam morando em uma casa grande, uma vez que consideravam humilhante a hipótese de se mudarem para uma casa menor, também de sua propriedade. Isabel ainda se condói pela tia — que desempenhara o papel de mãe em sua criação —, mas não o suficiente para trazê-la de volta, nem para ajudá-la.

A aspiração por riqueza e por pertencimento à elite financeira da capital se faz notar nos diálogos entre o casal e seus amigos. Para alcançar tais objetivos, Antonio usa Isabel para conseguir uma colocação de prestígio: por ele, ela se tornaria amante do ministro Vasco. O modo como

Antonio prepara Isabel para seu encontro com o Ministro é digno de atenção: ele fala sem dizer nada, dá a entender instruções que podem ser “obscenas”, no sentido teatral de “fora de cena”:

— Tu lhe dirás isto: e explicava o seu discurso, fazendo ao mesmo tempo cair sobre ela a neblina de um pulverizador repleto de essencia fina.

— E se ele objectar...

— Se ele objectar tu lhe dirás mais isto... e se ele apresentar tal e tal opinião, tu as rebaterás deste ou daquele modo... até deixá-lo convencido...

Isa prestava uma atenção quase dolorosa, como as crianças quando querem aprender de cór o que se lhes diz.

— Tenho medo...

— Medo de que? ora essa! (idem, p. 71).

Este pequeno trecho faz ressoar o famoso capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em que as falas de Brás Cubas e Virgília são substituídas por linhas pontilhadas, exclamações e interrogações (ASSIS, 1881). Os significados desses diálogos não ouvidos pelo leitor dependem do título do capítulo e de outras evidências, como a relação entre Brás Cubas e Virgília. Assim como Machado, Julia opta por inscrever na novela um trecho de diálogo em que pouco se diz. Resguarda-se assim alguma impressão de moralidade, e a cena não resulta explicitamente imoral.

O contrato não é feito às claras, mas fica implícito que houve uma troca de favores: o ministro empregaria o marido de Isabel, e, em troca, ela lhe faria favores sexuais. O envolvimento entre Isabel e o ministro é velado, mas indiscutível. Fica claro que Isabel se inspirara num filme visto no cinema com o marido, um drama em que havia sedução e luxúria: “Margaret Snow [a atriz em quem ela se inspira] tinha nele maleabilidades de corpo e de sentimento ultra modernos e apresentava vestuários de fazerem inveja ao coração das mulheres. Havia de tudo na peça: beijos esmagados, traições, sorrisos” (idem, p. 65). Uma vez consumados os fatos, Isabel se vale igualmente da fortuna e do prestígio, mas se torna progressivamente mais amarga. Sofre calada, enquanto a sociedade comenta o relacionamento mal encoberto: “Sem o imaginar, teve des de então o seu nome inscrito nos anais divertidos da maledicência” (idem, p. 76).

Ela se submete ao papel de amante, mas progressivamente muda sua forma de enxergar o marido: “[Antonio] mal percebia o traço de fél que se ia pouco a pouco acentuando nos labios, antes sempre doces, da sua Isabel” (idem, p. 76). A transformação na relação deles é narrada de forma sutil, gradativa, culminando com a cena em que Isabel acusa o marido de tê-la usado como isca. A mudança ocorre lentamente, por meio de detalhes, estratégia narrativa que talvez explique o uso das palavras “singeleza” e “simplicidade” para caracterizar o estilo da autora.

Tendo esse encontro entre Isabel e o ministro ocorrido como sugestão de Antonio, com uma finalidade comercial, podemos dizer que não caracteriza apenas um episódio de adultério, mas também de prostituição.

Tendo alcançado a projeção e o dinheiro desejados, Antonio planeja se livrar da presença assídua de Vasco em sua casa, o que faz acusando a esposa. Num rompante de sinceridade, ela

declara ter se sentido usada pelo marido:

— [...] Supus ter casado com uma mulher honesta e afinal...

E fez um gesto de desprezo.

— E afinal, acaba!

— Que és tu! ... dize!

— Ah, pois ignoravas? Eu sou a isca. Eu fui a isca... e não tenho sido outra coisa des de que me conheceste, e deves saber disso muito melhor do que eu mesma, que não compreendi as cousas senão depois delas passadas e irremediáveis.

— Cala-te!

— Agora está dito! Serviu-te o meu dote; serviu-te a minha beleza. Estás rico, estás farto, não precisas de mais nada, podes zangar-te e defender a tua honra; mas a ingénua morreu e a outra mulher que existe dentro de mim, melhor é que não a provoques, para que te não diga verdades desagradáveis.

António levantou as mãos e cresceu para a mulher, lívido de raiva.

— Bate, concluiu Isabel, sem se mover do lugar que estava. Conteve-o a atitude arrogante e firme da mulher, que esperava o golpe toda trémula, mas a dominar-se num supremo esforço (idem, p. 83-84).

A explicitação do que estava subjacente ao contrato amoroso produziu efeito positivo no relacionamento do casal. Retirados para uma providencial fazenda, afastados temporariamente do convívio social, eles se reconciliam e iniciam um novo capítulo em sua vida, com o nascimento de uma filha. Para cuidar dela, trazem novamente Tia Milú para sua convivência: “havia, afinal, para a sua subalternidade carinhosa, um quarto vago no palacete da rua Marquez de Abrantes...” (idem, p. 87). A frase é dotada de suave ironia, sobretudo pela justaposição das palavras “subalternidade carinhosa”, que explicita algumas das relações domésticas estruturantes da sociedade brasileira.

A dependência econômica de Milú faz dela uma empregada doméstica, menos do que uma parente. Quando a família precisa cortar despesas, ela é dispensada como se dispensaria um empregado. Desde o início da trama, sua figura e sua trajetória são caracterizadas por elementos financeiros. Para a família, ela é uma função, não um indivíduo.

Ao apresentá-la, no início da trama, como “solteirona, feia mas observadora”, o narrador acrescenta: “não ha nada como ter fortuna. Se ela não fosse pobre, teria ficado para tia?” (idem, p. 16). E, aqui e ali, pontua o texto pondo ênfase em sua situação de dependência: “Tia Milú saltou da cadeira murmurando, *apesar da sua subalternidade de parenta pobre e dependente*” (idem, p. 31, grifo nosso). Quando se vê prestes a ser enxotada da casa da sobrinha, Milú procura por um emprego nos jornais: “todas as manhãs lia com avidez os anúncios dos jornais, á procura de uma escravidão que a tornasse independente...” (idem, p. 56). Os termos inconciliáveis – escravidão / independência – usados pelo narrador por um lado colocam o dedo em uma ferida social ainda não cicatrizada no Brasil: a escravidão. Por outro, explicitam os termos do trabalho doméstico que, sem regras, assemelhava-se a uma situação de escravidão.

O destino de Milú, depois do nascimento da filha de Isabel, recoloca-a na roda viva da “subalternidade carinhosa”: ela desempenhará a função da mãe da criança, como o fizera no caso

de Isabel, para que a mãe de fato possa se divertir e descansar “no seio do Senhor” (idem, p. 87).

A situação de Milú pode ser lida, portanto, como uma crítica aguda a situações sociais contemporâneas ao texto. Segundo Margareth Rago (1991), muitos periódicos desse começo de século começam a discutir a importância de a mulher desempenhar um papel fora do ambiente doméstico, a fim de, inclusive, se tornar uma mãe melhor ou de, no caso de não conseguir se casar, poder se sustentar e não ser dependente da família. No entanto, a autora apresenta aqui o outro lado desse discurso: mulheres mais velhas, cuja juventude fora consumida no cuidado de crianças da família, e que não puderam estudar nem se profissionalizar, ficando assim à mercê de subempregos, de favores e da pobreza.

Essa figura da mulher solteira dependente aparece, também, no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mario de Andrade, publicado poucos anos depois: “Dona Laura mandava lhes ensinar o catecismo por uma parenta pobre muito religiosa, coitada! catequista em Santa Cecília. Dona Laura usava uma cruz de brilhantes que o marido dera para ela no primeiro aniversário de casamento. Era uma família católica” (ANDRADE, 1927, p. 21). Tanto aqui como em “A isca”, a suposta piedade das famílias burguesas é posta em cheque pelo narrador, que não deixa de atentar para os símbolos de riqueza que elas ostentam – joias simbolicamente católicas e seu sono tranquilo “no seio do Senhor”.

## SINGELEZA, PERO NO MUCHO

Há temáticas comuns que permeiam as quatro narrativas: a hipocrisia, a complexidade dos relacionamentos humanos, o adultério, a situação das mulheres no casamento, o dinheiro (sua falta ou as estratégias para consegui-lo), o sobrenatural.

Há, além disso, um contraponto entre “A isca” e “O dedo do velho”, pois, na primeira, o adultério-prostituição surge como sugestão do marido. Na segunda, pelo contrário, o adultério é uma forma de realização do amor; o casamento de Córa é apresentado como empecilho para esse outro relacionamento, que ela verdadeiramente almejava.

A hipocrisia também é um elemento que permeia as quatro novelas. Em “A isca”, talvez a hipocrisia se destaque sobretudo no tratamento conferido à tia Milú, apesar de aparecer em vários outros momentos. Em “O homem que olha para dentro”, ela aparece no conflito de Sinésio por não cogitar viver sem dinheiro, tendo-o, e culmina ao final quando, deparando-se com a possibilidade de perder um quarto de sua fortuna, esquece tudo o que supostamente aprendera com o falso espírito. Em “O laço azul”, a hipocrisia aparece no uso da religião em função das conveniências da família. E em “O dedo do velho”, a suposta centralidade do amor é posta em suspeição depois do aparecimento de um dedo fantasmagórico.

O relacionamento amoroso é representado de formas variadas, ora mais idealizada, ora mais cáustica. Em “A isca”, o casal volta a se unir, mesmo depois do adultério-prostituição; em “O laço azul”, por meio de um triângulo amoroso em que todos os sentimentos são vívidos e sinceros, e o conflito se resolve com a morte de uma delas; e em “O dedo do velho”, adquire a forma de um

amor adúltero, consumado brevemente, até que um acaso, ao mesmo tempo que os separa, poupa a existência de Claudino — tivesse ele recebido a carta de Córa, teria sido mutilado. Porém, sua dúvida a respeito do sentimento de Córa não tem fundamento, e ele toma decisões baseado em um engano.

De alguma forma, as novelas conversam entre si, sempre tendo algumas frases-chave que podem valer para outra novela no livro. Em “O laço azul”, por exemplo, a frase de Isodoro — “Homens sem ideal são parasitas da terra” (idem, p. 176) — pode remeter à figura de Sinésio, da novela anterior. Em “A isca”, “Casando rico tornar-se ha um apático” (idem, p. 7), parece igualmente anunciar o estado de espírito do personagem Sinésio. Esses diálogos entre os textos são importantes seja para reforçarem ideias, seja para se contradizerem (enquanto o sobrenatural é falso em uma, é verdadeiro e inexplicado em outra). São novelas independentes umas das outras, mas que se complementam.

## ***A ISCA* E A LINGUAGEM PRÉ-MODERNA**

Segundo Lucia Castello Branco (1988), há três formas de abordar o amor erótico típicas da literatura das décadas iniciais do século XX, ainda muito ligadas a noções de sexualidade higiênica: a maneira de Augusto dos Anjos (um olhar científico sobre a sexualidade, tornando o assunto “decente” e “comportado”), que se reflete também na obra de Coelho Neto, ambos explorando a morbidez e a putrefação; a maneira como João do Rio o faz, retratando comportamentos ilícitos, sexualidades periféricas e “amores contra a natureza e as normas de conduta” (BRANCO, 1988, p. 122), o que também está relacionado à degradação e à morte; e, por fim, o tratamento que Gilka Machado confere ao tema, tratando da sensualidade às claras, em uma exploração da estética do próprio prazer.

A partir da análise de *A isca*, pode-se perceber que não há uma ocorrência dessa forma de amor decadente, ainda que o personagem Dionísio seja uma representação da decadência — seu nome, não é demais repetir, remete ao deus do vinho, da fertilidade e dos prazeres sexuais, revelando o caráter de excessos e descomedimentos do personagem. Observa-se também a representação da decadência associada a envolvimento sexuais no relacionamento entre Isabel e Vasco — seja pelo julgamento da sociedade, seja pelos valores da própria personagem. Sua representação, no entanto, não é ostensiva, mas velada, oculta por metáforas como a que dá título à narrativa.

Para além da representação da decadência, há algo na prosa de Julia Lopes de Almeida que ocorre em outros escritores do início do século, sobretudo aqueles que representam núcleos urbanos: a presença no texto de uma significativa quantidade de vocábulos estrangeiros (Cf. LYRA, COUTO, VALENÇA, 1988). Em *A isca*, isso é claro e recorrente, em especial com palavras da língua francesa, mas também de língua inglesa e outros idiomas, tanto nas falas do narrador como também nas dos personagens.

Lyra, Couto e Valença diferenciam o uso de estrangeirismos na literatura pré-moderna de duas formas: o uso de palavra estrangeira para denominar alguma tecnologia recentemente

chegada ao Brasil, e que logo se incorporou ao léxico brasileiro, e o uso de vocabulários estrangeiros que substituíram palavras de uso corrente, que caíram em desuso. Independentemente de sua classificação nessas duas categorias propostas, um rápido levantamento, apenas no primeiro conto, já deixa evidente o uso das palavras *champagne*, *toilettes*, *peignoir*, *divan*, *chic*, *poilu*, *flirt*, *leitmotif*, *Cavalière*, *el macaquito*, *blague*, *abat-jour* e *bow-window*. Há, ainda, na novela “A Isca”, durante a cena do carnaval uma onomatopeia expressiva para o retumbar dos tambores: “bum-bum-burum-bum”, que ajuda a caracterizar com verossimilhança a cena barulhenta do carnaval de rua.

Nos aspectos mais formais do idioma, como ressaltou Nestor Vitor (apud MIGUEL-PEIREIRA, 1950, p. 266), Julia Lopes não se destaca por inovações, mostrando que, mesmo que haja inovações em alguns aspectos de sua literatura, outros permanecem constantes. O que se observa é que ela não cometia os excessos estilísticos de alguns dos escritores do início do século, escrevendo em um estilo acessível a um público pouco erudito, sem requintes estilísticos. Sua atuação em periódicos e sua produção didática talvez tenham desempenhado um papel importante na seleção de um registro linguístico claro, direto, não desprovido de recursos de estilo, mas também não sobrecarregado deles. Talvez daí derive, também, a impressão de simplicidade de sua prosa.

Nas novelas analisadas, nota-se que a ficção de Julia Lopes de Almeida representa aspectos sociais dotando-os de significativa carga dramática, que se constrói e se resolve preferencialmente por meio de cenas entre quatro paredes, de conversas íntimas ou reflexões pessoais. Sua inclinação para a representação de dramas que se resolvem no ambiente doméstico, por vezes envolto em segredos e meias palavras, pode ter sido o motivo pelo qual sua prosa foi considerada *singela*.

## REFERÊNCIAS

A ILLUSTRAÇÃO BRAZILEIRA. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 02/06/1909. Ano XXV, N. 9007, p. 02. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/178691\\_03/19719](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_03/19719). Acesso em 22 jul. 2020.

ACADEMIA BRASILEIRA. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15/03/1925. Ano XXXV, n. 00064, p. 11. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_04/36326](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_04/36326)>. Acesso em 20 mai. 2020.

ALMEIDA, Julia Lopes de. O laço azul: novella romântica [capítulo I]. *Leitura para todos*. Rio de Janeiro, 1905, Ano I, N. 1, p. 21-25. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/348074/24>. Acesso em 22 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. O laço azul: novella romântica [capítulo II]. *Leitura para todos*. Rio de Janeiro, 1905, Ano I, N. 2, p. 89-92. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/348074/240>. Acesso em 22 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. O laço azul: novella romântica [capítulo III]. *Leitura para todos*. Rio de Janeiro, 1906, Ano II, N. 3, p. 25-31. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/348074/325>. Acesso em 22 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. O laço azul: novella romântica [capítulo IV]. *Leitura para todos*. Rio de Janeiro, 1906, Ano II, N. 4, p.51-60. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/348074/500>. Acesso em 22 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. de. *A isca*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.

\_\_\_\_\_. *Memórias de Marta*. Paris: Truchy-Leroy, s.d.

ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo. Idílio*. São Paulo: Casa Editora Antonio Tisi, 1927.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4826>. Acesso em 20 jul. 2020.

BRANCO, L. C. Amores pré-modernos. In: FUNDAÇÃO DA CASA DE RUI BARBOSA. *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação da Casa de Rui Barbosa, 1988.

BRITTO, L. Alguns livros. *O Imparcial*. Rio de Janeiro, ano XI, n. 1518, 15/02/1923. p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/107670\\_02/12985](http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/12985). Acesso em 20 mai. 2020.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priori. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

FONTES, Hermes. Estante Giratória... *O Imparcial*. Rio de Janeiro, ano XI, n. 1527, 24/02/1923. p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/107670\\_02/13071](http://memoria.bn.br/DocReader/107670_02/13071). Acesso em 20 mai. 2020.

GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. 2. ed. revista e ampliada. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HOMENAGENS LITERÁRIAS: Far-se-á no Rio um monumento a Eça de Queiroz? *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1912. Anno II, n. 281, p. 1. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970\\_01&pasta=ano%20191&pesq=%22julia%20lopes%20de%20almeida%22](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_01&pasta=ano%20191&pesq=%22julia%20lopes%20de%20almeida%22). Acesso em 23 mai. 2020.

LYRA, Helena C. de; COUTO, Ivette S. do; VALENÇA, Rachel T. Brouhahas. Tric-Trics & Arenzés: o Léxico Pré-modernista. In: FUNDAÇÃO DA CASA DE RUI BARBOSA. *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação da Casa de Rui Barbosa, 1988.

MACHADO, Ubiratan. *A capa do livro brasileiro: 1820-1950*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

MARTINS, Milena Ribeiro. Monteiro Lobato editor em perspectiva: romances e contos brasileiros dos anos 1920. In: *Congresso Internacional ABRALIC 2018*, Uberlândia. Anais Eletrônicos do Congresso Internacional Abralic 2018. Uberlândia, 2018. v. I. pp. 886-900. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018\\_1547506488.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547506488.pdf) Acesso em 20 mai. 2020.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Marta*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

MIGUEL-PEREIRA, L. *História da literatura brasileira: Prosa de ficção (de 1870-1920)*. v. XII. Rio de Janeiro, São Paulo: José Olympio, 1950. Coleção Documentos Brasileiros.

NOTÍCIAS LITERÁRIAS. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 27 de julho de 1921, n. 13.429, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/178691\\_05/6706](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/6706). Acesso em 20 mai. 2020.

O LIVRO TRIUMPHA! *A Noite*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 1912. Anno II, N. 310, p. 1. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/348970\\_01/1392](http://memoria.bn.br/DocReader/348970_01/1392). Acesso em 20 mai. 2020.

QUATRO OBRAS LITERÁRIAS. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 26 de março de 192. N. 13671, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/178691\\_05/9138](http://memoria.bn.br/docreader/178691_05/9138). Acesso em 20 mai. 2020.

RAGO, M. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

**Milena Ribeiro Martins**

---

Professora da Universidade Federal do Paraná, é doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp (2003), com Pós-Doutorado desenvolvido no IEB/USP (2016). Nos últimos anos, tem pesquisado a prosa de ficção brasileira dos anos 1920. E-mail: milenamartins@ufpr.br

**Claudia Daniele Blum Santana**

---

Graduada em Letras Português e Alemão pela UFPR. Em sua pesquisa de iniciação científica, dedicou-se à análise da obra de Julia Lopes de Almeida. E-mail: claudia95.santana@gmail.com

*Recebido em 20/08/2020.*

*Aceito em 15/09/2020.*