



O olhar feminino sobre a modernidade e a tradição em *Enervadas*, de Chrysanthème

***The female perspective on modernity and tradition in Enervadas,
by Chrysanthème***

Gabriele Maris Pereira Fenerick

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

g.fenerick@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7080-5889>

Resumo: O artigo analisa o rol das personagens femininas do romance *Enervadas*, escrito por Chrysanthème, autora que revela uma visão crítica e feminista sobre a modernidade e a tradição. Por meio da análise da narrativa, destaca-se como Chrysanthème confronta os valores tradicionais que restringem a liberdade e a autonomia das mulheres, explorando as dinâmicas sociais às quais eram impostas no começo do século XX. A narrativa, publicada em 1922, é situada no contexto de transição cultural, onde a modernidade não é apenas um símbolo de progresso, mas também uma fonte de tensões e conflitos para as mulheres que tentam navegar entre os papéis tradicionais e as novas possibilidades sociais apresentadas a elas. Ao analisar o contexto histórico que envolve a narrativa, torna-se evidente que a cidadania feminina era ainda inexistente. Como leitor, é possível compreender que há uma preferência de Chrysanthème pela luta das mulheres por direitos considerados naquele período como primordiais.

Palavras-chave: Chrysanthème; autoria feminina; modernidade.

Abstract: This paper analyzes the female characters in the novel *Enervadas*, written by Chrysanthème, author who reveals a critical and feminist view of modernity and tradition. Through the analysis of the narrative, it is highlighted how Chrysanthème confronts the traditional values that restrict women's freedom and autonomy, exploring the social dynamics to which they were imposed in the early 20th century. The

narrative, published in 1922, is set in the context of cultural transition, where modernity is not only a symbol of progress but also a source of tensions and conflicts for women trying to navigate between traditional roles and new social possibilities presented to them. By analyzing the historical context surrounding the narrative, it becomes evident that female citizenship was still nonexistent. As a reader, it is possible to understand that Chrysanthème has a preference for the struggle of women for rights considered essential at that time.

Keywords: Chrysanthème; female author; modernity.

1 Introdução

No fim do século XIX e começo do XX, a imprensa adquiriu um papel hegemônico ao ampliar o acesso do público à literatura, já que escritores publicavam suas crônicas, novelas e até seus romances em jornais. A atuação profissional da mulher daquele tempo já era, por si só, limitada, uma vez que elas trabalhavam – quando o faziam – em profissões consideradas mais femininas, como lavadeira, governanta, professora etc., e menos relacionadas à produção intelectual, apesar de algumas exceções. Além disso, apesar de ter sido uma das pautas frequentemente debatidas, a cidadania feminina ainda era inexistente: não podiam votar, se divorciar, raramente estudar, não possuíam cadastro de pessoa física (CPF), entre outras limitações. Portanto, em um novo campo de trabalho intelectual, cuja predominância era ainda masculina, a atuação de escritoras era muitas vezes cerceada, além de suas produções literárias serem classificadas como frívolas e *comerciais*, e não como *literatura legítima*, na intenção de desmerecê-las, o que, aqui em hipótese, contribuiu para que essas mulheres fossem muitas vezes apagadas da história da literatura brasileira, mesmo que estivessem em plena ascensão literária.

Apesar dos obstáculos mencionados e embora houvesse certa limitação temática imposta às mulheres pela sociedade, as cronistas de *O Paiz*, jornal que defendia abertamente a liberdade de imprensa, encontraram no periódico um gênero propenso ao debate e à reflexão de temas e opiniões diversos: a crônica. Em seu primeiro texto publicado

sob a rubrica *Conversas lisbonenses*, em 1884, Maria Amália Vaz de Carvalho expõe essa realidade:

O fundador do *Paiz* – jornal que se propõe ser mais um apóstolo ativo e convencido do progresso, que vai servi-lo sob todas as formas em que é dado a uma publicação periódica fazê-lo – o fundador do *Paiz* teve uma ideia generosa e rara, pela qual as minhas queridas leitoras – levando-lhe em conta pelo menos a intenção – não podem deixar de ser-lhe gratas. Pensou ele que **as mulheres, às quais, por enquanto, tantas questões de alta importância se conservam estranhas, e que pouco ou nada se ocupam de política ou de comércio, de indústria ou de finanças, de diplomacia ou de ciência**, gostariam de achar nas colunas deste novo jornal brasileiro um cantinho que fosse só delas, que lhes fosse exclusivamente destinado, e onde elas encontrassem, discutidas, analisadas, ou mesmo simplesmente notadas de passagem, as coisas que mais particularmente lhes atraíssem a atenção (Carvalho, 2022, p. 35).

Essas cronistas buscavam se libertar – e a suas leitoras – daquele estereótipo de gênero por meio da escrita, conscientes de que podiam contribuir para isso justamente por se inscreverem nessa função devido a características diversas, como por serem ou casadas e/ou mães e/ou letradas, atributos que lhes conferiam alguma credibilidade.

Dentre as cronistas de *O Paiz* estava Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcelos (1869-1948), conhecida no mundo literário brasileiro pelo pseudônimo Chrysanthème. Seu legado literário inclui a publicação de contos infantis, peças de teatro, romances históricos, críticas literárias e romances, tais como *Flores modernas* (1921), *Enervadas* (1922), *Uma estação em Petrópolis* (1923), *Uma paixão* (1923), *Memórias de um patife aposentado* (1924) e *Mãe* (1924), publicadas pela Editora Livraria Leite Ribeiro; *Gritos femininos* (1922), pela Monteiro Lobato & C.; e *Matar!* (1927), pela Editora Francisco Alves, entre outros publicados pelas mais importantes editoras brasileiras da primeira metade do século XX.

Filha de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, renomada escritora e cronista do jornal *O Paiz*, conhecida pelo pseudônimo Carmen Dolores, Cecília de Vasconcelos seguiu os passos da mãe no meio literário atuando também sob um pseudônimo, Chrysanthème. Entre 1920 e 1930 ela escreveu diversas crônicas para aquele jornal, as quais podem ser

consultadas na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Além disso, destacou-se como romancista, sendo a autora com maior número de publicações pela Editora Livraria Leite Ribeiro, uma das mais importantes editoras e livrarias brasileiras do começo do século XX.

À vista disso, e considerando o contexto de discussão política e social em torno da cidadania feminina, este artigo, que é produto de tese de doutorado em andamento, tem como objetivo principal analisar o olhar feminino sobre a modernidade e a tradição em *Enervadas*, romance brasileiro de autoria de Chrysanthème.

2 Enervadas

Enervadas foi publicado em 1922 pela Editora Livraria Leite Ribeiro e teve uma segunda edição depois de um intervalo de um século, em 2022, pela Editora Carambaia.¹

O fato de ser narrado em primeira pessoa pela personagem Lúcia já o coloca em destaque na produção de Chrysanthème, pois, de acordo com Funk (2016, p. 83), “a temática do silêncio e da invisibilidade é tão emblemática da literatura/mulher do século XIX e início do século XX, que o marcar presença através da fala foi um momento realmente importante de transição”, principalmente por se tratar de uma narradora “enervada”, ou seja, uma mulher inquieta, muitas vezes irritada:

[...] a mulher sempre esteve presa a textos da tradição (masculina), cujas imagens de passividade e decoro interferem na autodefinição e autonomia tão necessárias para a atividade criativa. O ato de “falar a raiva” [...] foi uma postura decisiva para a desconstrução do conceito tradicional do feminino [...]. Se uma mulher chora, ela é admirada. Se ela agride, vira objeto de crítica: ou está querendo ser um homem, ou está querendo ter um homem [...]. Como tantas outras formas ditas não femininas de questionamento e autoafirmação, a indignação permaneceu por muito tempo inarticulada dentro da literatura, na maioria das vezes não reconhecida, ou, quando reconhecida, reprimida ou sublinhada por meio da duplicidade (Funk, 2016, p. 84).

¹ Além de *Enervadas*, republicada pela Carambaia em 2022, *Matar!* e *Flores modernas* também tiveram a segunda edição publicada recentemente, ambas em 2023 pela Janela Amarela Editora.

Para a pesquisadora, a nova noção do feminino que rompe com adjetivos como *bondosa* e *compassiva* acompanha relatos de angústia, agressividade e até mesmo o sarcasmo, como podemos identificar, por exemplo, no registro sobre o que pensa Lúcia do diagnóstico de enervada:

Eu sou então uma “enervada”; e tudo isso que me atormenta de dia e de noite, esse atropelo de pensamentos, essa ânsia de gozar a vida, de não perder um bom pedacinho dela, de amar exaltadamente, de aborrecer depois fastidiosamente o que ontem eu adorava, serão os sintomas dessa moléstia que me atacou sem que eu lhe soubesse o nome? Mas Deus meu! Todas as minhas amigas são então como eu umas “enervadas”, porque me parecem vítimas dos mesmos acessos que me martirizam ou me elevam ao sétimo céu! (Chrysanthème, 2022, p. 8).

Em *Enervadas* as mulheres são representadas como detentoras de características que trazem à tona discussões sobre a liberdade de gênero, entre as quais a feminilidade, a sexualidade e a independência. Imerso no confronto entre a mulher contemporânea e a tradicional, o romance de Chrysanthème também oferece diversas manifestações do embate entre a modernidade e a tradição, evidenciado desde a sua estrutura, que se fragmenta entre o passado e o presente: na primeira parte, a protagonista, Lúcia, compartilha com o leitor as memórias de sua vida que antecedem o momento no qual ela é diagnosticada como uma “enervada”, deixando claro que o objetivo de tais relatos é comprovar que o Dr. Maceu Pedrosa, médico que a diagnosticou, “não entende nada de moléstias femininas” (Chrysanthème, 2022, p. 9), pois, na opinião da protagonista, os sintomas são os “[...] eflúvios de uma alma de mulher bem da sua época” (Chrysanthème, 2022, p. 10); na segunda, estrutura-se como uma espécie de mensário, por meio do qual Lúcia registra alguns acontecimentos de seu presente.

Cada mulher que integra o elenco de personagens do romance exibe características únicas, a começar pela mãe de Lúcia, cujo nome permanece desconhecido para o leitor. Na descrição feita pela protagonista, a mãe, que faleceu quando Lúcia tinha 15 anos, é apresentada como uma mulher fortemente ligada aos padrões de beleza da época, ao ponto de adoecer ao perceber que, com o crescimento da filha, a velhice se aproximava. Nessa mesma descrição, a menção de Lúcia sobre ter tido uma mãe autoritária, “fútil e gozadora, para a qual dormir era perda de

tempo e meditar estragar o dia” (Chysanthème, 2022, p. 14) sugere, sutilmente, que ela desconfiava que ser “enervada” pudesse ser uma herança genética. Com a morte da mãe, Lúcia passa a estudar em casa, o que a enche de alegria e felicidade:

Meu pai, viúvo, em vez de se agradar do silêncio e sossego da casa, retirou-me do colégio mundano onde me educavam, ensinando-me o francês, as danças, as distinções sociais entre os ricos e os pobres, entre as meninas que pagavam muito e as que pagavam pouco, entre as que trajavam elegantemente e as que [trajavam] um vestido modesto somente podiam usar, e deu-me professoras a domicílio. Começou então, para mim, uma existência feliz e livre... (Chysanthème, 2022, p. 16).

A partir desse conjunto de acontecimentos, a protagonista, de acordo com o seu próprio relato, torna-se uma mulher apaixonada pela vida e pelas novas experiências, passando a frequentar bailes de tango e outros ritmos modernos e a usar, eventualmente, a morfina, o éter e outras substâncias, as quais eram vendidas em drogarias em 1918, ano em que se passa a narrativa. Nesse meio ela conhece Júlio, que futuramente tornar-se-ia seu marido, e registra em suas memórias que a agradava o fato de ele, naquele momento, não mencionar o casamento, o que já contrariava a expectativa dos leitores de que toda mulher almeja se casar: “Ele, porém, não me falava em casamento e isso me agradava. A incerteza da estrada que trilhávamos juntos, com a boca fremente e as mãos mornas, agradava meu temperamento inimigo da fixidez e da banalidade” (Chysanthème, 2022, p. 21).

Ainda sobre a ousadia de Chysanthème na construção da narrativa, as personagens que compõem o grupo de amigas de Lúcia se distinguem entre si e, assim, representam as possibilidades de futuro que a protagonista poderia escolher como uma mulher do começo do século XX. As duas amigas mais antigas da personagem, Margarida e Maria Helena, simbolizam, por meio dos padrões de gênero, a dicotomia entre o tradicional e o moderno. Margarida Villa Lobos, descrita pela protagonista como uma mulher gorda, casada e mãe de seis crianças, é a mais amorosa e sensata das amigas, a única que, para Lúcia, não poderia ser também diagnosticada como “enervada”, devido à sua seriedade e juízo, mesmo que aquela critique a “elegância ultramoderna” (Chysanthème, 2022, p. 50) e as “atitudes ousadas” (Chysanthème,

2022, p. 50) de Lúcia, características que “espantavam o marido e o confundiam” (Chrysanthème, 2022, p. 50). A afetuosidade e sabedoria de Margarida a destacam como a personagem mais feminina de toda a narrativa:

A outra companheira desse período de minha vida e que, hoje casada e mãe de seis interessantes crianças, ainda me procura apesar do que dizem de mim era a Margarida Villa Lobos. Tinha sido minha camarada de colégio como também Maria Helena o fora. Margarida, gorda, de grandes olhos pestanudos, continua a ser a excelente e equilibrada criatura que sempre conheci. Entre o meu ardente misticismo religioso, as minhas melancolias sem razão e os meus mutáveis e numerosos devaneios afetuosos de Maria Helena, que a procurava para queixar-se da câmara recalcitrante aos seus enlevos ou enaltecer-lhe a formosura e a graça, ela se manteve sempre na altura da seriedade e do juízo que o seu temperamento exigia (Chrysanthème, 2022, p. 26).

Em contrapartida, Maria Helena, que é homossexual, “inaugurara uma vestimenta masculina, que lhe dava uns ares de adolescente insexuado, e cortara os escuros cabelos que se enrolavam em torno do seu pescoço fino e alvo” (Chrysanthème, 2022, p. 35), como se desfizesse a feminilidade até ali representada. O fato de curiosamente não ter seu sobrenome mencionado pela protagonista enquanto os das mulheres casadas são todos citados na história parece intencional, como se mulheres homossexuais não possuísem sobrenome por não se casarem com homens – lembremos da personagem *Mme. Chrysanthème*, de Pierre Loti,² que inexistia fora do olhar masculino. Nessa perspectiva,

² No livro de Loti, publicado em 1887, Chrysanthème é retratada como uma mulher delicada, graciosa e tradicional, incorporando estereótipos ocidentais da mulher asiática na época. O autor descreve a cultura japonesa através de seus olhos ocidentais, destacando as diferenças culturais e as peculiaridades da sociedade japonesa do século XIX, contexto no qual a personagem de Chrysanthème é muitas vezes vista como uma representação estereotipada da mulher japonesa na visão eurocentrista da época. O relacionamento entre o protagonista francês e Chrysanthème é marcado por uma mistura de fascinação e estranhamento cultural, criando um quadro de exotismo e romantismo. Todavia, o fim da estadia do marinheiro em Nagasaki determina também o silêncio de Chrysanthème, que inexistia fora do olhar masculino, pois a personagem que nomeia a obra não terá qualquer fala ou menção dali em diante (Maia, 2020; Castro, 2019).

Maria Helena é retratada por Lúcia como uma mulher de aparência masculinizada que se doa por inteiro aos relacionamentos que encontra pelo caminho, de forma ciumenta, possessiva e irracional, o que a faz cair em diversas situações desagradáveis. Desse modo, essa personagem reúne uma série de características que caminham diretamente ao oposto da descrição de Margarida, seja pela aparência física seja pelo temperamento.

Além dessas, outras duas amigas próximas são mencionadas. Laura Ferraz é uma mulher casada a quem o marido abandonou para fugir com o dinheiro alheio depois de um golpe. Devido a tal abandono, Laura passa a expor a todos e todas as aventuras amorosas que vive com os homens da cidade, uma liberdade sexual que em alguns momentos incomoda Lúcia, que, apesar dos desejos sexuais, nem sempre se relaciona com os homens por quem sente atração, devido a sua criação de mulher religiosa. Apesar do desconforto causado pelas atitudes da amiga, que mascara seu sofrimento com a tentativa de se comportar sexualmente como aqueles homens, a narradora constrói uma reflexão crítica sobre a diferença na velocidade entre a modernidade material e a social ao relacionar o uso de bondes e automóveis à distinção entre os objetivos de vida femininos e masculinos:

Por que tanto movimento, tanta agitação, tanta correria pelas ruas, Deus meu? Onde irá toda essa gente que, adornada, de olhar esgazeado e face convulsa, vai e vem nesses bondes que percorrem a todo instante esses trilhos, num contínuo ruído de tímpanos, num fatigante voltear de rodas: **Algumas mulheres, que entreavisto da minha veneziana meio cerrada pela cortina, vão certamente ao amor, à sensação, ao beijo, e alguns homens, quase todos crentes no poder do dinheiro para olvido da sua impotência em amar, correm à sua conquista com as fisionomias severas, os olhos aguçados de cobiça e mãos frequentemente de ladrões sociais.** Ambos serão decepcionados: o amor e o dinheiro nunca dão o que prometem. Num automóvel do palácio presidencial, reconheço a cabeça de um político, cuja testa desguarnecida brilha como uma placa de anúncio. Este segue à caça do domínio, das honras, das lisonjas.... Como ele se espraia sobre as almofadas palacianas e como mira os outros com os supercílios levantados! A loucura da glória, do triunfo, impera no seu cérebro, que a luz radiosa da ambição e da vaidade enche e cega (Chrysanthème, 2022, p. 99, grifo nosso).

A cena descrita, que por não parecer inerente ao enredo da trama pode passar despercebida em uma primeira leitura, oferece uma visão crítica sobre os contrastes entre a modernidade material, simbolizada pela velocidade dos bondes e automóveis, e a modernidade social, que ainda parece estar distante de uma realização genuína. A primeira interpretação do trecho sugere uma análise baseada na diferença dos objetivos de vida femininos e masculinos, mas ao se observar mais de perto, destaca-se uma distinção mais profunda entre as classes sociais e os papéis de poder. Enquanto homens e mulheres ocupam os bondes, movendo-se de um lado para outro em busca do que parece ser dinheiro ou amor, o político é o único com o privilégio de ocupar um automóvel luxuoso, símbolo, naquele período, de prestígio e autoridade, que o coloca numa posição elevada e distante de homens e mulheres. A observação do político sentado confortavelmente em seu veículo é carregada de ironia, pois ele “mira os outros com os supercílios levantados”, insinuando uma postura de superioridade que reflete sua busca por poder, domínio e glória. Já os passageiros do bonde, em sua movimentação incessante, representam os civis comuns que, mesmo aparentemente em direções opostas (buscando amor ou riqueza), compartilham do mesmo cenário e dos mesmos dilemas, revelando uma sobreposição de objetivos e frustrações na sociedade. Dessa forma, o contraste entre o automóvel e o bonde vai além das distinções de gênero, pois simboliza também as barreiras sociais e os diferentes níveis de alcance dos objetivos humanos.

Todavia, é importante observar como tais níveis de alcance dos objetivos humanos são representados também por meio das diferentes personalidades femininas que rodeiam a protagonista. Magdalena Fragoso, por exemplo, a quarta das amigas, é retratada como uma mulher feminina, bela e delicada. Contudo, por ser usuária de morfina e cocaína, a personagem é descrita fisicamente como uma mulher de aparência apática, com olheiras e gelidez nas mãos trêmulas, sendo, por isso, a responsável pelo acesso de Lúcia ao uso das substâncias. Considerando a opinião de Chrysanthème (1920, p. 20) de que os direitos que a mulher “almeja com razão não podem ser adquiridos assim e a liberdade que ela reclama nunca será a de se portar mal ou praticar atos que reprovamos nos homens”, Magdalena, por praticar um ato socialmente reprovável, personifica o fracasso daquele feminismo que “para muitas das pertencentes ao sexo frágil, que quer ser forte sem discernimento e sem lógica [...] não tem passado de uma grande e

generosa permissão para tudo ousar e tudo se permitir” (Chrysanthème, 2022, p. 62), independentemente das consequências.

A representação da mulher por meio da personagem Lúcia aproxima uma série de características que podem ser atribuídas à feminilidade, sejam elas compreendidas de forma positiva ou não pela sociedade brasileira do começo do século XX. Assim, ao mesmo tempo em que a protagonista é uma mulher dotada de desejo e curiosidade sexual, sua trajetória está profundamente entrelaçada à religiosidade, uma presença marcante no texto por meio de diversos elementos, como a menção de Lúcia às suas “parentas velhas” (Chrysanthème, 2022, p. 9), que a julgam “uma criatura abandonada por Deus e condenada às fogueiras infernais” (Chrysanthème, 2022, p. 9), principalmente devido a sua separação de Júlio de Azevedo:

Quando me encontram na rua, sobretudo depois do meu divórcio com Júlio, [...] elas fecham e sombreiam as velhas e murchas faces quando nos passeios ou festas me avistam esgalgada e formosa nos meus vestidos ultramodernos, dentro dos quais o meu colo, os meus braços e as minhas pernas não se sentem prisioneiros. É uma graça ver-se então olhares faiscantes de desdém invejoso que as anciãs me lançam dentre as pregas amolecidas e balançadas das suas gorduras amarelas. Eu rio-me, sempre, nessas ocasiões, mas oculto uma intensa vontade de lhes dizer que eu não sou tão ruim, nem tão pecadora como elas me julgam, segundo a sua estreita visão da virtude (Chrysanthème, 2022, p. 13).

É importante observar que, muitas vezes, os desejos das mulheres eram relacionados a algo impuro, que as distanciava do ideal de mulher representado principalmente pela figura de Virgem Maria no catolicismo (Suleiman, 1986). Contudo, apesar da menção às “parentas velhas”, o personagem responsável por, junto à protagonista, simbolizar a dicotomia entre o desejo carnal e a santidade é o Padre Jerônimo, um amigo da família que frequentemente visitava Lúcia e o pai.

Padre Jerônimo despertou em Lúcia um profundo desejo de luxúria decorrente de sua história de amor. Ele se tornou padre após o falecimento da mulher por quem se apaixonou e a quem prometeu no leito de morte que se dedicaria à vida religiosa, a fim de encontrá-la na “vida eterna”. A história de Jerônimo causa uma profunda reflexão em Lúcia, já desiludida do casamento, assim como um imenso desejo de conquistá-lo por querer afastá-lo de sua promessa. O controle emocional

do padre, que ela denomina como “ilogismo”, a seduzia. Jerônimo não cede às tentativas de sedução de Lúcia, tornando-se presente em sua vida apenas como um amigo de família, que, inclusive, a confortou no leito de morte do pai.

Depois de outros tantos casos amorosos, a chegada de Roberto, um advogado criminalista que oferece seu amor à Lúcia e já havia sido mencionado na primeira página da narrativa, encerra a primeira parte do romance. Assim como os desejos enervados de Lúcia, a presença de Padre Jerônimo torna-se menos proeminente na segunda parte, cujo destaque anterior na história representa também a existência de uma Lúcia mais provocativa e voltada à luxúria.

Só com grande esforço Lúcia consegue conter a malícia de suas ações diante do religioso. Não por acaso, portanto, o empenho da personagem para conquistá-lo é comparado ao plano de vingança arquitetado por Lúcifer contra Deus [...] O subtexto religioso desse affaire não me parece gratuito: casada, porém, flertando com um membro da Igreja Católica, o desejo de Lúcia por Jerônimo configura-se como uma dupla e excitante transgressão para os leitores. Além disso, esse caso extraconjugal específico parece retomar a profícua tradição da pornografia anticlerical. Ligando o clero, a religião e o sexo, essa vertente da literatura licenciosa especializou-se em “histórias sobre o apetite sexual insaciável de padres e freiras” (Santos, 2019, p. 10).

No que concerne à representação sexual da mulher, Santos (2019) defende a interpretação de *Enervadas* como um romance licencioso, uma tentativa de Chrysanthème de explorar transgressões sexuais femininas – prostituição, lesbianismo, adultério. A pesquisadora explica que a preferência de Chrysanthème por temas polêmicos, como a liberdade sexual de suas personagens, era considerado imprópria às mulheres escritoras, que deveriam escrever sobre, por exemplo, jardinagem, educação infantil, vida doméstica, etc. – como muitos dos temas abordados também por Júlia Lopes de Almeida,³ por exemplo. Segundo

³ Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) foi uma escritora brasileira que publicou diversos romances entre o fim do século XIX e começo do século XX, além de novelas, literatura infantil, peças de teatro, poesias e crônicas. Seus livros foram publicados por grandes editoras, nacionais e internacionais, como a Editora Livraria Leite Ribeiro e a Francisco Alves, esta responsável por muitas dessas publicações, ambas editoras

ela, os romances de Chrysanthème tratavam do que era imoral aos olhos daquela sociedade, o que Grieco (1933 apud Santos, 2019, p. 202) chamou de “donjuanismo feminino”, no sentido de que as protagonistas de Chrysanthème tinham características sensuais, sedutoras e libertinas.

Contudo, de acordo com Santos (2019), se considerarmos as dificuldades para que mulheres fossem inseridas no meio literário e o fato de que a produção desse tipo de literatura não era bem-vista na época, Chrysanthème escreveu literatura licenciosa dentro dos parâmetros a ela permitidos, isto é, de forma limitada por ser mulher, representando a liberdade sexual da mulher sob o ponto de vista feminino. A fim de acrescentar outra ótica à discussão proposta por Santos (2019), observo que, a perspectiva de Cecília de Vasconcelos em relação a algumas pautas do movimento feminista brasileiro somado à narrativa e, principalmente, ao desfecho de *Enervadas*, resulta, aqui, na hipótese de que a obra apresenta uma crítica, ainda que feminista, àquela parte do movimento feminista que busca praticar atos que as mulheres reprovam nos homens – libertinagem, dependência química, traição, etc. É claro que isso não exclui a possibilidade de que Chrysanthème tenha empregado elementos estilísticos utilizados nos romances licenciosos, mas torna-se indiscutível a percepção de que o desfecho de Lúcia é, no mínimo, curioso, quando comparado ao teor licencioso do restante da narrativa.

Diante de uma transformação gradual de pensamento, que se inicia com a revolta contra o diagnóstico de “enervada” e culmina na experiência da maternidade, Lúcia foi influenciada por todas as amigas em momentos diversos ao longo da história. O desfecho, quando os valores de Margarida prevaleceram, permanecendo ela objeto da profunda admiração e gratidão de Lúcia, reflete a opinião de Chrysanthème de que, em vez de concentrarem seus esforços na busca por igualdade social entre os sexos, as mulheres deveriam almejar o direito de exercer plenamente sua cidadania, incluindo sua participação no mercado de trabalho e o divórcio, ambos negados à Lúcia. Nesse sentido, sobre a separação de Lúcia e Júlio, é importante lembrar que, apesar de ela ter se “separado” do marido, não havia legalmente se divorciado. A Lei do Divórcio (Lei

de destaque no mercado editorial brasileiro e situadas no Rio de Janeiro. Além disso, é importante destacar que seus romances tratam, em parte e entre outros elementos diversos, do cotidiano da mulher do fim do século XIX e começo do XX, como acontece em *A família Medeiros* (1892) e *A falência* (1902), por exemplo.

n.º 6.515) foi sancionada no Brasil apenas em 1977, e, por isso, Lúcia só poderia se casar com Roberto caso ficasse viúva.

Tendo em vista que *Enervadas* é narrada pela própria protagonista, que se estrutura como um registro de memórias ao mesmo tempo em que se aproxima de um diário e que estamos analisando romances e contos de autoria feminina produzidos numa época em que não havia uma visão tão ampla quanto a atual sobre questões de gênero, mas sim o binarismo, a ideia de uma “ansiedade de autoria” em textos escritos por mulheres pode aqui ser considerada. De acordo com Funk (2016, p. 21), “a cultura ocidental geralmente identifica autoria com masculinidade, relegando o feminino ao status de objeto artístico ou criação passiva” e que, por isso, a mulher que escreve precisa superar a “ansiedade de autoria”:

Uma das implicações fundamentais dessa ansiedade de autoria para a mulher escritora foi, portanto, a necessidade de obliterar o distanciamento estético: a preferência por poesia confessional, por poesia como experiência; a insistência em formas pessoais de expressão, como o diário e o ensaio pessoal; na ficção, uma proximidade entre a autora e narradora, e uma conexão próxima entre a autora e sua protagonista. Se considerarmos que até bem recentemente a avaliação crítica repousava em conceitos de não contaminação pessoal em literatura, é fácil perceber por que obras escritas por mulheres têm sido excluídas do cânone literário (Funk, 2016, p. 21).

Segundo a pesquisadora, as mulheres que buscavam se distanciar da estética da escrita masculina tiveram que se articular para escrever experiências especificamente femininas, sejam eles romancistas, cronistas, contistas, poetas ou até mesmo editoras. Nesse sentido, a ousadia de Chrysanthème reside justamente em se aproximar do leitor, principalmente das mulheres, ao mesmo tempo em que explora na narrativa temas amplamente discutidos por aquele público-alvo, como as discussões em torno da construção de uma cidadania feminina, por exemplo.

O fato de Cecília de Vasconcelos ter se relacionado com um homem casado já é suficiente para aproximá-la da situação vivida pela personagem Lúcia, que era, pelo menos legalmente, casada, sendo tal aproximação entre autor e personagem uma das características descritas por Funk (2016) como inerentes à “ansiedade de autoria”. Fora o fato de ser um romance de autoria feminina escrito e publicado num mercado

editorial dominado por homens, essa aproximação pode justificar a exclusão de *Enervadas* do cânone literário brasileiro do século XX, se considerada a perspectiva de Funk (2016) de que a avaliação crítica tinha como conceito a não contaminação pessoal na literatura.

Considerações finais

Enervadas é um romance complexo. A representação da mulher moderna é o foco central da trama, que trata principalmente do embate entre o tradicional e o moderno ao expor novas problemáticas sociais trazidas às mulheres como consequência da modernidade, necessitadas de discussão. O fato de Cecília de Vasconcelos ser uma escritora brasileira feminista que publicou diversos e provocantes romances durante o começo do século XX por si só já merecia, ao menos, uma menção nos livros de historiografia literária brasileira, o que poucos fizeram.

Embora o romance não seja extenso em páginas, sua leitura proporciona uma imersão profunda na complexidade que permeava as opções de escolha das mulheres no início do século XX. A obra incita uma reflexão aprofundada sobre as limitações enfrentadas pela mulher moderna da época, especialmente em relação à inexistência de uma cidadania feminina, já que direitos fundamentais, como o voto feminino, o divórcio e a guarda materna dos filhos, foram conquistados algumas décadas depois da publicação de *Enervadas*.

Ao analisar o contexto histórico que envolve a narrativa, torna-se evidente que essa cidadania feminina era uma conquista em construção, ainda distante da realidade da escritora. Como leitor, é possível compreender a preferência de Chrysanthème pela luta das mulheres por direitos primordiais, delineando a importância dessa evolução social. Assim, a análise de *Enervadas* destaca como a autora articula, de maneira perspicaz, o conflito entre modernidade e tradição na experiência feminina, pois a obra revela as tensões vivenciadas pelas mulheres em um contexto de transformações sociais, expondo como essas mudanças impactam suas identidades e subjetividades. A fusão entre uma narrativa crítica e elementos de introspecção psicológica resulta em uma obra que reflete a complexidade do período em que foi escrita, além de contribuir para o entendimento dos desafios enfrentados pelas mulheres na busca por autonomia e autoafirmação em uma sociedade patriarcal em transformação.

Nesse sentido, a publicação da segunda edição da obra não apenas preserva o legado literário da autora, mas também abriu portas para que outros romances de Chrysanthème retornassem à circulação, estimulando novas discussões sobre as representações da mulher na literatura brasileira e da atuação feminina na literatura moderna e modernista. A ressignificação dessas narrativas enriquece o entendimento do papel da mulher na sociedade da época e também fomenta um diálogo contínuo sobre a evolução das condições femininas ao longo do tempo.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. *Conversas lisboenses e outros escritos (1884-1889)*. Edição, notas e apresentação de Ana Cláudia Suriani da Silva e Tania Regina de Luca, Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2022.

CHRYSANTHÈME. A mentalidade da mulher. *Revista Feminina*, 1920, p. 62. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/items/cd77b07e-d1c3-4391-89b2-3d98507651ad>. Acesso em: 01 dez. 2023.

CHRYSANTHÈME. A semana. *O Paiz*, 14 de maio de 1922, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/110523_02/6273. Acesso em: 25 jul. 2022.

CHRYSANTHÈME. Moléstia da moda. *O Paiz*. Rio de Janeiro, sexta-feira, 3 de junho de 1921. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/6075. Acesso em: 01 dez. 2023.

CHRYSANTHÈME. Palestra Feminina. *O Paiz*, 11 de janeiro de 1915, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/26106. Acesso em: 25 jul. 2022.

CHRYSANTHÈME. *Enervadas*. São Paulo: Carambaia, 2022.

DAMIANI, Sylvia. *Atlas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FUNK, Susana Bornéo. *Crítica literária feminista: uma trajetória*. Florianópolis: Insular, 2016.

GRIECO, Agripino. *Evolução da Prosa Brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.

SANTOS, Ana Paula A. dos. A licenciosidade possível em *Enervadas* (1922), de Mme. Chrysanthème. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 31, p. 200–213, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/download/644/449/972>. Acesso em: 10 nov. 2024.

SULEIMAN, Susan Rubin (org.). *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Data de submissão: 16/08/2024.

Data de aprovação: 11/11/2024.