

## METALINGUAGEM E CRIATIVIDADE NO ROMANCE *ENERVADAS*, DE CHRYSANTHÈME.

ALBUQUERQUE, Paula <sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo investiga a metalinguagem como uma perspectiva idiossincrática do ato de escrever. Com base no romance *Enervadas*, publicado em 1922 e republicado em 2019, livro de Chrysanthème - pseudônimo da escritora Maria Cecília de Melo Vasconcelos -, consideramos a hipótese de que a autora fornece ao público pistas e insights de reflexão crítica e intelectual de uma obra literária, algo sutil que permeia um livro, por exemplo, e conduz a história para além de sua ficção.

**PALAVRAS-CHAVE:** Metalinguagem. Belle Époque. Literatura de mulheres. Chrysanthème. *Enervadas*.

### **Introdução.**

Este artigo tem como intuito analisar a metalinguagem como um elemento da prática artística. Utilizamos como fonte de investigação da hipótese proposta o livro *Enervadas*, da escritora carioca Maria Cecília Bandeira de Mello Vasconcelos, conhecida por seu pseudônimo Mme. Chrysanthème. Era filha da também escritora e jornalista Carmen Dolores. Chrysanthème teve uma vasta produção literária e jornalística no período denominado *Belle Époque*. O livro foi publicado em 1922, ano da Semana de Arte Moderna.

A autora nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1870 e faleceu na mesma cidade, em 1948. Publicou em torno de dezesseis livros, isso sem contar sua vasta contribuição ao jornalismo do seu tempo.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo PPG em Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ, professora. E-mail: albuquerqueb@gmail.com

*Enervadas* é uma obra ainda atual. O olhar atento da narradora revela aspectos que atravessam os debates contemporâneos, como, por exemplo, o machismo e a homofobia. Tais questões são abordadas através da metalinguagem, a fim de estabelecer um texto dentro do texto, que pensa sobre o legado social quanto à questão das mulheres. Naturalmente trata-se de um olhar, são mulheres de uma determinada classe social e inseridas em uma burguesia, mas ainda assim é um registro. Seria, portanto, essa instância em que a linguagem formula críticas sobre o discurso. Seleccionamos alguns pontos de partida. Ainda que se trate de uma autora pouco conhecida, preferimos mover nosso empenho na confirmação de sua criação. Mais questões acerca da vida de Mme. Chrysanthème podem ser obtidas na seção *Referências*.

Realizamos leituras a partir de algumas chaves fornecidas na narrativa, sem a intenção, naturalmente, de esgotá-las, já que há tantos índices e símbolos a serem indagados, igualmente sugestivos, para a análise de seu conteúdo, assim como considerável quantidade de proposições que corroboram em mais questões de pensamentos e debates.

## I.

Fuga de uma perfeição comportamental imposta às mulheres, fuga dos padrões vigentes da sociedade. Fenecem as flores e a própria vida se reparte diante do inexorável tempo. Os modos preconizados pelos códigos de comportamento da época diziam que as mulheres deveriam ser doces e frágeis – e entre a lista de muitas fragilidades, contava-se também com a fragilidade mental/intelectual. Não há problema algum em se estar no espaço de sua casa; o problema é ser esse espaço um ambiente cerceador da autonomia da mulher, mesmo com o discurso comum que é um espaço destinado exclusivamente para ela. *Enervadas* demonstra o ambiente restritivo da casa para a mulher, filha ou esposa. As atividades sociais seriam apenas um escape momentâneo. A questão está na estruturação social. O problema é que a casa é historicamente destinada às mulheres enquanto rainhas do lar, função social de esposa e mãe. As amigas de Lúcia seriam as nervuras do feminino, mulheres diferentes que estavam longe do padrão mãe de família, exceto Margarida, a amiga casada e feliz. Já Maria Helena, era a que não admitia se fragilizar, vestia-se de homem. Era lésbica e seduzia até freiras de caridade; Magdalena Fragoso, usuária de substâncias psicotrópicas – uma das hipóteses que nos levam a pensar a casa e a sociedade como um

ambiente(s) cerceadores(es), daí o uso de substâncias para “ampliação do horizonte”; Laura, a que tinha uma vida livre e Lúcia, a antítese da mulher recatada. Esta entendia-se como o protótipo da mulher moderna e livre, que se permitiu apurar seu sistema sensorial, seus momentos sublimes - observados através das imagens da dança. No entanto, apesar de dançar livremente (dentro de casa), Lúcia precisava casar-se.

Essas imposições através de séculos adoeceu as mulheres e é essa sociedade que fornece o diagnóstico. Existe a Lúcia e a Lúcia, a enervada. E da mesma forma, o livro é partido, tal qual o corpo de Lúcia com o diagnóstico de “enervada”, feito pelo Dr. Pedrosa. Uma sentença de homem em relação ao sutil estado psíquico. É ela e é outra também. Uma outra que reside no mesmo corpo mas dela difere. Assim, o livro refaz o movimento enervado, partido e dilacerado tanto quanto Lúcia: são dois livros interpostos em um único espaço de livro. Na edição de 2019, o corte das páginas também é quebrado e irregular.

Na parte I do exemplar, por assim dizer, temos as memórias longínquas, uma (re)memoração de sua vida de solteira na chácara do Rio Comprido, cercada de música e flores, o casamento com o dançarino e funcionário público Júlio, seu primeiro marido, o que no jargão contemporâneo seria considerado um “embuste”. Época em que sua enervação não tinha um cuidado específico. Na parte II temos um diário de suas vivências recentes, já no sobrado do Catete, local para onde se mudou após o falecimento do seu pai e quando já se relacionava com o advogado criminalista Roberto Toledo, que lhe promete afeição e auxílio com o “problema” de sua enervação. Da chácara para o sobrado visualizamos um deslocamento no corpo da cidade: a chácara está presa no solo. Do sobrado vê-se do alto. Mudança de perspectiva também em relação às narrativas de Lúcia.

Por isso, poderíamos conceber que as memórias – e o diário -, evidenciam uma Lúcia que se nos mostra através da escrita, por meio de um corpo verbal. Também poderíamos dizer que Lúcia se esconde por meio da escrita: o que falta em todo livro é a face real da protagonista, que nos escapa. O gesto de sua divisão sutil como uma enervada poderia ser interpretada como uma simbolização dessa imaterialidade da escrita: à medida que se escreve e se emoldura uma forma, do real ao incomensurável – é e não é. Dessa forma, podemos nos ater às palavras do crítico francês Christian Prigent

O simbólico é esta força que nos arranca do inominado, nos individua e nos retira da familiaridade do mundo. Corpo não é o nome da nossa adesão, mas o de nossa separação. Corpo é o nome do lugar em que acolhemos o mundo e simultaneamente o dispensamos. Corpo é o nome dessa distância i-mensa (sem limite). Corpo é a medida paradoxal do imenso (o “imenso corpo” corpo que Rimbaud diz que “sentiu”). Anatomia fixa o limitado. *Corpo* chama o incomensurável (PRIGENT, 2017, 43).

Corpo como “um feixe de marcas”, uma interseção entre a nossa subjetividade no mundo material (físico) e também no mundo imaterial (espírito/impressões/memória). Lúcia escolheu relatar as memórias mais distantes, o início de sua vida. Lúcia perfaz um caminho até a sua vida atual, na parte II do livro. Contudo, nas duas situações são narrativas de memórias, são reconstituições dos instantes que transcendem ao poético, simbólico: a experiência do real retido na memória e recriado como corpo verbal. Ainda de acordo com Prigent

A poesia, então, refaz a cada vez a prova da distância que esvazia e exclui para nós (os falantes) o corpo e o mundo. Ela é o extrato de uma experiência melancólica: a do luto do mundo em nós pelo fato de nossa sina ser o simbólico. E se ela tonifica nossos pensamentos e nossos corpos, é com a força de verdade com que o reconhecimento lúcido desse luto nos carrega (PRIGENT, 2017, 43).

Neste trabalho enxergamos a poesia como as possibilidades de comunicação simbólica das questões do ser e também os resquícios dos seus silêncios, e não necessariamente como escrita feita exclusivamente em versos. Lúcia carrega dois corpos. Uma espécie de si-mesma e uma outra sutil, dilacerada em uma relação metonímica. A enervação, nesse contexto, retém uma interpretação contígua à noção de bipartição, como em relação à Lúcia e ao próprio livro, que é dividido em duas partes.

Eu sou a própria enervada, quero dizer, uma criatura sem vontade própria, brinquedo das suas sensações, incapaz de realmente sentir, sem objetivos e sem ideias, e de corpo e alma doentes, que lhe servem falsos anseios e lhe indicam falsos caminhos. Enfim, ente prejudicial a si próprio e aos outros (CHRYSANTHÈME, 2019, 99).

Comparemos com sua análise na parte II

Curiosa é a minha personalidade nesse instante de crise aguda, personalidade que se desdobra e representa dentro de mim e para mim. Nesses momentos, eu possuo duas almas: uma que, tranquila espectadora, analisa a outra, que se agita, se exalta, jura e rejura coisas que espantam a primeira. É isso tão espantoso que me tem sucedido, em muitas ocasiões, parar de repente como por falta de corda ou pela fuga daquela alma intrusa que se pôs a falar, a gritar, para subitamente desaparecer envergonhada ou surpresa (CHRYSANTHÈME, 2019, 106).

A partir dos próprios dizeres da narradora, notamos o movimento de representação da atividade de escrever. Uma quebra ficcional, poderíamos dizer ainda que os contornos do fazer poético desdobram esses corpos dentro de um único livro, pois o ente que escreve registra a ausência do outro.

Ao que tudo indica, Mme. Chrysanthème causou impacto na década de 20. Para não sermos repetitivos, *Enervadas* foi um livro um tanto quanto desafiador por questionar certos preceitos de bem-estar social e literário (preceitos vigiados por homens e mulheres). Diferentemente da imagem cordata da personagem central da obra *Madame Chrysanthème*, de Pierre Loti, publicada em 1887<sup>2</sup>, a Chrysanthème dos trópicos atravessou certos costumes estabelecidos pelo padrão normativo. Tais comportamentos poderiam gerar ataques e difamações enquanto forma de punição social. Cesare Beccaria em *Dos delitos e das penas*, mostra-nos um procedimento de “antigamente”, que consistia justamente em punir quem fugisse da norma vigente. Lúcia era julgada por suas parentas, por exemplo, por se diferenciar daquilo que esperavam dela, por seu comportamento desregrado. Isso também parece-nos um caminho para entender o “desaparecimento” da obra de Maria Cecília na vida real, já que seu comportamento literário em *Enervadas* não foi dos mais ortodoxos

As injúrias pessoais contrárias à honra, isto é, aquela justa porção de consideração que cada cidadão tem direito de exigir dos outros, devem ser punidas com infâmia. Essa infâmia é um sinal da pública reprovação que priva o réu do reconhecimento coletivo, da confiança, da pátria e daquela quase fraternidade que a sociedade inspira (BECCARIA, 2005, 84-85).

Em relação ao livro que analisamos, existe uma descostura social, como o questionamento da finalidade do casamento, abordagem do uso de entorpecentes, homoafetividade. Ainda que Lúcia se case na primeira parte do livro, ela questiona tal instituição e na segunda parte, engravida do companheiro sem ter um papel de casamento assinado com ele.

Na segunda parte do livro, Lúcia parece “entender” que não existe vida fora do casamento. Lúcia finalmente tem um companheiro dedicado, mas é justamente nessa observação dedicada que Roberto exerce o seu controle “carinhoso”. Mesmo quando aparentemente o relacionamento é equânime, a mulher, para ser considerada mentalmente saudável, deve ater-se à construção da fragilidade de gênero. Todos somos frágeis. Todavia, a fragilidade de Lúcia é aquela socialmente construída em torno da capacidade da mulher. Um mito não é mentira, mas uma interpretação que engendra e mantém realidades. Roberto quer saber de uma mulher que o obedeça. Lúcia “buscou um companheiro e encontrou um senhor”<sup>2</sup>. A sanidade mental nessa situação está relacionada à obediência ao marido, ao companheiro, ao casamento e à maternidade. Lúcia acredita que será curada por Roberto e, finalmente, será uma mulher “normal”.

---

<sup>2</sup> Referência ao soneto “Ser mulher”, de Gilka Machado, publicado no livro *Cristais partidos* (1915)

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada  
Para os gozos da vida: a liberdade e o amor;  
Tentar da glória a etérea e altívola escalada,  
Na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada  
Para poder, com ela, o infinito transpor;  
Sentir a vida triste, insípida, isolada,  
Buscar um companheiro e encontrar um Senhor...

Ser mulher, calcular todo infinito curto  
Para a larga expansão do desejado surto,  
No Ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e oh! Atroz, tantálica tristeza!  
Ficar na vida qual uma água inerte, presa  
Nos pesados grilhões dos preceitos sociais! (MACHADO, 2017. p.131).

- Escuta – disse-lhe eu de repente -, deixa-me e segue a tua vida. Tu és tão bom e eu tão estranha. Só te dou aborrecimentos, Roberto.

Com mais força ele me estreitou contra o seu peito largo e forte e, muito carinhoso, muito suave, respondeu-me:

- Nem por um decreto eu te deixaria, minha querida! Eu te hei de curar, tu verás! E tu serás minha mulherzinha adorada, muito obediente e saudável (CHRYSANTHÈME, 2019, 125).

Encontramos, na entrada de 6 de outubro de 1918, mais indícios que indicariam a necessidade de se “tornar” normal e saudável. Maria Helena era lésbica. Ela não tinha um companheiro, não era, portanto, uma companhia segura. Uma interpretação crítica pertinente é que Roberto, ao rasgar a carta da amiga endereçada à Lúcia, o faz com intuito de realinhar o padrão heteronormativo do lar. Talvez as regras da época não fossem igualmente de acordo com o concubinato, mas era dessa forma como Roberto e Lúcia viviam. Se Roberto rasgou uma carta que não era endereçada a ele, o fez por uma espécie de intolerância seletiva, já que, de algum modo, cada personagem teria “pecados” diferentes

Roberto, depois de ler a carta desconexa e atormentada de Maria Helena, empurrou-a para o lado com um dedo impaciente e com ar repugnado! Eu sorria sempre... E na minha mente sem equilíbrio o pecado sacrílego da minha camarada de colégio adquiriu logo uma auréola rosada e interessante. Os homens não perdoam às mulheres que não os consideram como indispensáveis à sua existência, pensava eu, malgrado os cuidados incessantes, a dedicação intensa e infatigável de Roberto!

E mais adiante

Roberto, em frente a mim, fingia ler um jornal, mas os seus olhos cor de topázio passeavam pela minha fisionomia, na inquirição do que eu meditava. Sacudi os ombros, num amuo por me ver assim observada, e ergui-me da cadeira para apanhar a carta, que, com o gesto de meu amigo, caíra no chão. Ele precipitou-se e, pegando-a, rasgou-a em mil pedaços (CHRYSANTHÈME, 2019, 127-128).

Não sabemos de a atitude arrebatada de Roberto Toledo tem mais a ver com a questão do sacrilégio à moral religiosa cometida por Maria Helena ou o fato da questão homoafetiva

ou ambas em confluência, Roberto Toledo, dentro de quantidade de outros, seria um argumento sobre mecanismo de controle de corpos exercido pelo sistema. No primeiro casamento de Lúcia, observamos uma relação ausente, mas tem o fator da imposição do pai. Mesmo com uma relação ausente os fatores sociais envolvem o corpo feminino. Já a relação com Roberto não tem o paradigma social, o estatuto mesmo do casamento, mas não se vivia de aparência, ainda que Lúcia fosse uma enervada a lutar por seu lugar no quadro da normalidade, havia dedicação da parte de ambos, mas quem havia de se enquadrar era a Lúcia.

## II.

Em um primeiro momento da leitura, temos a dança como parte dessas atividades sociais. A dança é uma arte. É um movimento que imprime um efeito poético, sensório, desenhado no etéreo história, imagens, enredo. Já na parte II, parte do diário, pinçamos a imagem da caminhada, do andar; passeios que Lúcia empreendeu quando da ausência de Roberto. Nesse momento, a narradora não dança, mas não se priva da música enquanto perambula, afinal, a cidade não deixa de ser uma sinfonia

As minhas idas à Avenida, os meus deliciosos devaneios nos cinemas a ouvir a música quente e rítmica dos tangos, o meu bem estar ao sentir-me admirada, audaciosamente refletida nos olhos masculinos, acodem ao meu pensamento que se acinzenta ao sublinhar essas pequenas faltas que denotam tão claramente a minha pertinácia na moléstia que Roberto me quer tanto curar!

(...)

Não, eu não fui infiel a Roberto, lá isso não. E idealizo, já com voluptuosa gala, o momento em que, encostada a seu ombro, baixando faceiramente os meus olhos sob as franjas dos meus cílios crespos, eu lhe confessarei a minha cura incompleta, o meu passeio (CHRYSANTHÈME, 2019, 104-105).

Embora a andança não tenha uma performance como o tem a dança, não deixa de ter ritmo, não deixa de ser a representação de uma modulação do pensamento. No livro, o ritmo da prosa nos traz as memórias, ritmo costurado a partir de sequências linguísticas, que fornecem uma impressão de caminhada e memória. Mesmo o corpo que dança é um corpo sob



vigilância paterna, de alguma forma. E se na segunda parte do livro, o corpo não dança, agora temos agora uma Lúcia que tenta se curar no afã de ter uma relação “normal” com Roberto Toledo.

Selecionamos um trecho com as sequências nasais **m/n**. Verificamos como podem transmitir uma noção andante, algo mais do pensamento alinhado com os passos de Lúcia enquanto passa na Avenida. E ela evoca a noção rítmica com que tece a noção da andança

Ouvir a música quente e rítmica dos tangos,  
O meu bem-estar ao sentir-me admirada (...)

O tango é uma dança e uma dança impele nosso corpo a um impulso, analisamos o ritmos nas significações que tal ato deseja transmitir aos espectadores. No trecho citado, não é Lúcia que dança, mas o corpo da cidade em baile, esse corpo que ela precisa buscar nos momentos de passeio ao longo da cidade. O poeta e crítico mexicano Octavio Paz, no livro *Os filhos do barro* argumenta acerca da interpenetração da poesia e da poesia e do resultado dessa fusão, advinda dos confrontos rebeldes já desde o Movimento Romântico e a elaboração de novas Modernidades, enquanto ética, estética, maneira de sentir, viver, de convergir vida e poesia - e morrer: “Consequências dessa interpenetração: o poema em prosa e a periódica renovação da linguagem poética, ao longo dos séculos XIX e XX, por injeções cada vez mais fortes de fala popular” (PAZ, 2013, p. 68).

Seguimos com a questão do poético no prosaico. Pensamos ser essas instâncias um pouco mais amplas, em que o poético, não se restringe ao verso. Da mesma forma, acreditamos que possa existir poesia em textos escritos em prosa. Tudo depende do alcance do não-dito. A dança, em *Enervadas*, está na parte I, nas memórias. Aquele corpo que dança não está. As pistas sobre o poético em cada singularidade, no que se transformou em memória através do contato com o cotidiano. A evocação dos passos da dança, algo que se move em uma narratividade e move noções imagéticas de um dado contexto

No langor dos tangos, ao calor do perfume destilado pela minha própria transpiração ou pela do meu companheiro, ao som das harmonias sensuais e tendo ainda na garganta o sabor ardente do champanhe, eu me imaginava em países irrealis, apaixonada brutalmente por aquele homem que eu mal vira e que rodopiava comigo.

Cessava a música, o aroma fugia à quebra dos movimentos, o vinho deixava de exercer sua ação e eu, envergonhada, tornava a adquirir a minha personalidade de moça da moda que também é moda de família (CHRYSANTHÈME, 2019, 18-19).

A dimensão metalinguística da obra que analisamos nos guia por uma compreensão de que no mesmo espaço, temos dois livros, dois corpos, duas Lúcias, já que a linguagem se utiliza de suas questões, de sua própria fonte para pensar a atividade da escrita e do seu ritmo argumentativo. Existe esse espaço cindido em quem escreve, o ser que experiencia o mundo e um outro ser, abstrato, que molda as experiências em uma determinada forma ou uma determinada voz. Também dança e andança em uma perspectiva que congrega a metalinguagem, a realidade, a memória e a ficção, já que são alusões a ritmos diferentes para corpos em estados de realidade diferentes, em épocas diferentes.

### **Conclusão.**

Estruturamos nossa hipótese de que uma criação artística carrega em si uma parte de metalinguagem, uma lacuna que atravessa a obra, na nossa situação específica, a literária, através de pistas sutis propostas pela própria autora e evidenciadas ao longo deste artigo. Concomitantemente com a criatividade e a inspiração, o pensamento crítico atravessa um livro e descortina o esforço intelectual da autora.

Na parte II de *Enervadas*, Lúcia fez um diário, um registro das atividades e dos eventos cotidianos. Nessa etapa de sua vida, a protagonista mora em um sobrado no Bairro do Catete, um bairro agitado e populoso da cidade. Ela observa a enervação da cidade do alto de sua casa. Como se estivesse mesmo fora da cidade, fora do livro. Da janela, vê e pensa na pressa dos homens e mulheres no corpo de uma cidade sempre em obra, sempre incompleto e pensa também em questões políticas que determinam toda a existência dessa população, inclusive a dela. Não podemos deixar de salientar que o livro foi publicado em 1922, época da Modernidade, ano da Semana de Arte Moderna, a autora atravessa a *Belle Époque*, era que anunciava mudanças de ritmo e progresso. Assim, de acordo com esse trecho, não poderíamos deixar de fazer um paralelo com Baudelaire.

Sebastião Uchoa Leite, no ensaio “A poesia e a cidade” comenta que o autor de *As flores do mal*, no poema *Paisagem*, possivelmente observa a cidade “do alto de uma janela de

uma mansarda, mas poderia ser também de um balcão, varanda ou sacada (LEITE, 2003, 13).” Existe, com essa imagem, um distanciamento, dicotomia entre o físico imerso nos acontecimentos e na Modernidade e o corpo que burila todas as sensações obtidas dessa imersão e raciocina sobre elas, criticamente. Nesse distanciamento, além das inspirações provocadas por todas as vivências colhidas, existe também o trabalho crítico no fazer poético no que concerne à inspiração dessas vivências. Acreditamos na pertinência dessa comparação justamente porque os textos de Baudelaire e Chrysanthème performatizam a incompletude da Modernidade e um texto pode complementar o outro nessa luta de impressões no âmbito da memória/linguagem. Do alto da janela interpretamos como a escrita se acerca da experiência, mas dela transcende porque não é a impressão obtida no calor dos acontecimentos, mas a análise do ocorrido, com as inspirações instigadas. O corpo é a nossa dimensão real, mas a obra é um corpo, a cidade também um corpo fractal. Nessa associação das possibilidades do que seria o corpo, Prigent desenvolve um pensamento que tornam um pouco mais coesas essas instâncias

“Figura que a arte dá ao surgimento do real como saturação dos signos inexpugnáveis –e, portanto, como desfalecimento das línguas instituídas: como esquartejamento do simbólico. Para a poesia, “corpo” é nome de uma silhueta desenhada pelo fato de descrever. Essa silhueta, ou esse espectro, é a das coisas e dos corpos que resistem à constituição das representações sensatas” (PRIGENT, 2017, 42).

Assim, o diário de Lúcia não é uma lista da realidade imediata que a narradora passa em seu cotidiano. É também um não-dizer que é linguagem. O que temos é “uma alteração língua/real” (P.42).

A paisagem do poema de Baudelaire é uma concepção estática, algo que reside em um substrato interno do poeta. O tumulto, tão-somente resquício de uma impressão. Sebastião Uchoa Leite argumenta sobre essa abstração enquanto exercício do pensamento. Assim também o faz Lúcia, que interpola a cidade abstrata – do alto da janela, com aquela cidade do ritmo do seu passeio. No entanto, não nos enganemos: ambas são signos linguísticos. E para constatar a Modernidade, podemos dizer ainda que os escritores anteriormente referidos promovem uma ruptura – por exemplo -, Lúcia e a outra Lúcia, a cidade e a outra cidade, a

memória longínqua e os fatos recentes, uma “deslocada” da outra, em que o novo nasce com vocação para o antigo, então não há motivo para que se perca de vista obras e autores por causa da época, do tempo, ainda que tudo se movimente de forma (in)constante.

### Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.316-317.

CHRYSANTHÈME. *Enervadas*. Posfácio de Beatriz Resende. São Paulo: Carambaia, 2019.

GENS, Rosa. “Sexo, drogas e literatura: algumas notas sobre a narrativa de Cecília Vasconcelos.” In: TERCEIRA MARGEM: Revista da Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Ano 2, n.2, 1994.

LEITE, Sebastião Uchoa. “A poesia e a cidade”. In: ----- . *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 13-60.

MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. Org. Jamyle Rkain. Prefácio de Maria Lúcia Dal Farra. São Paulo: V. de Moura Mendonça - Livros, 2017 (Selo Demônio Negro). p.131.

PAZ, Octavio. “Analogia e ironia”. IN: \_\_\_\_\_. *Os filhos do barro*. Trad: Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.67.-83.

PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Tradução de Inês Oseki- Dépré e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

### METALANGUAGE AND CREATIVITY IN THE NOVEL *ENERVADAS*, BY CHRYSANTHÈME.

**ABSTRACT:** This article investigates metalanguage as an idiosyncratic perspective on the act of writing. Based on the novel *Enervadas*, published in 1922 and republished in 2019, a book by Chrysanthème - pseudonym of the writer Maria Cecília de Melo Vasconcelos -, we consider the hypothesis that the author provides the audience with clues and insights of critical and intellectual consideration in the elaboration of a literary work, something subtle that permeates a book, for example, and drives the story beyond its fiction.

**KEYWORDSs:** Metalanguage. Belle Époque. Female Literature. Chrysanthème. *Enervadas*.