
A MANIFESTAÇÃO DO INSÓLITO NA IMPRENSA FEMINISTA: ANÁLISE DE UM CONTO DE JÚLIA CÉSAR CAVALCANTI

Cristina Löff Knapp¹ (UCS)
Natália Toledo da Fonseca² (UCS)
Raíssa Moraes³ (UCS)

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir a construção do insólito no conto “Felicidade”, da autora Júlia César Cavalcanti, publicado no *Jornal do Commercio* em 1889. Nossa pesquisa é de revisão bibliográfica com a intenção de elucidar a presença do fantástico na narrativa. Para tanto, nosso arcabouço teórico trará as considerações de Todorov (2017), Roas (2014), Furtado (1980) e Matangrano e Tavares (2018) no que se refere ao fantástico. Para refletirmos a respeito das publicações de autoria feminina na imprensa, nos valeremos das informações de Buitoni (1986) e de Kohlrausch (2020) sobre a vida e a obra da autora Júlia Cesar Cavalcanti. O estudo tem relevância uma vez que resgata uma escritora pouco conhecida no meio literário e não consagrada pela historiografia literária.

Palavras-chave: autoria feminina; imprensa feminista; insólito; Júlia César Cavalcanti

MANIFESTING THE UNUSUAL IN THE FEMINIST PRESS: AN ANALYSIS OF A SHORT STORY BY JÚLIA CÉSAR CAVALCANTI

Abstract: The objective of this paper is to discuss the construction of the unusual in the short story "Felicidade" [Happiness], by Julia César Cavalcanti, published in *Jornal do Commercio* newspaper in 1889. Our research consists of a review of literature with the intention of elucidating the presence of the fantastic in the narrative. To this, our theoretical outline will bring the considerations by Todorov (2017), Roas (2014), Furtado (1980) and Matangrano and Tavares (2018) referring to the fantastic. To reflect about the publications of female authorship in the press, we will draw on information from Buitoni (1986) and Kohlrausch (2020) about the life and work of the author Júlia Cesar Cavalcanti. The study has relevance once it rescues a writer little known in the literary scene and not consecrated by literary historiography.

Keywords: female authorship; feminist press; unusual; Júlia César Cavalcanti

Introdução

O Brasil do século XIX passava por um período de ceifa para constituir uma

¹ Doutora em Letras- Literatura Comparada (UFRGS). Professora da Universidade de Caxias do Sul (UCS), no Mestrado em Letras e Cultura e na graduação em Letras, pesquisadora na área de Gênero focalizando o resgate de escritoras do século XIX.

² Graduanda em Letras pela Universidade de Caxias do Sul.

³ Estudante de graduação em Letras na Universidade de Caxias do Sul Bolsista de iniciação científica da Universidade de Caxias do Sul.

identidade nacional por meio da literatura. Gênero, raça e classe social eram fatores determinantes para estabelecer os limites do cânone e as representações aceitas pela peneira hegemônica do país. De acordo com Rita Terezinha Schmidt, em seu artigo *Na literatura, mulheres que reescrevem a nação* (2019), a necessidade de construção de uma nação singular e independente politicamente só se tornaria realidade se houvesse uma produção literária própria que demarcasse a história e ressaltasse uma cultura aceita pelas elites. E, nesse plano de construção de literatura e identidade nacional, só era levado em conta o sujeito que não representasse a diferença e que marginalizasse as minorias (SCHMIDT, 2019).

Embora esse cânone literário, vigente tanto no Brasil, com o plano de construção de uma identidade nacional, quanto em outros países, tenha restringido o que se sabe sobre literatura e excluído os escritos das mulheres, dos não brancos, das minorias sexuais e dos segmentos sociais menos favorecidos, a produção de autoria feminina foi resgatada em um processo de historicização que se ergueu como resistência contra essa ideologia reguladora (ZOLIN, 2009).

Tendo em vista que o resgate histórico de obras de autoria feminina inclui diversos gêneros e modalidades literárias, este artigo tem o objetivo de analisar a presença do insólito ficcional na obra da escritora gaúcha-pelotense Júlia César Cavalcanti (1871-1890), que teve uma vida curta ao final do século XIX e que deu ao Brasil um pequeno cabedal literário ainda por desbravar, marcando forte e impactante presença nos periódicos de sua época.

No século XIX, segundo Barp e Zinani (2019, p. 157), como houve o crescimento da imprensa, a manifestação literária das mulheres aumentou por meio de publicações em periódicos. A publicação de escritos nesses periódicos demandava menos burocracia se comparada com a ideia de publicar por editoras, já que neles era possível escrever e esconder a própria identidade. Essas condições eram melhores, em termos de valores, se comparadas às condições dos livros impressos. Além disso, nem todos os editores e tipografias estavam interessados em associar seus nomes aos de certas autoras; menosprezavam, dessa forma, a competência de sua arte.

A produção literária expressa nos periódicos percorria desde contos e poemas curtos até romances seriados que interessavam aos leitores. As mulheres colaboradoras publicavam suas obras, assim como também outras formas de escritos, como é o caso da jovem escritora Júlia César Cavalcanti que, no final da segunda metade do século XIX, escrevia contos, sentenças de reivindicações e notas homenageando outros colaboradores e enviava suas

produções para os periódicos.

A teia de referências teóricas que sustentará a análise do contexto histórico em que Júlia César Cavalcanti exerceu a atividade da escrita abarca autores que evidenciaram, em seus estudos, a vivência da mulher – e da mulher escritora – no século XIX, como é o exemplo de Dulcília Schroeder Buitoni (1986), e o referencial utilizado para a análise do conto “A Felicidade”, que contém manifestação insólita, é composto pelos autores Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares (2018), David Roas (2014), Filipe Furtado (1980) e Tzvetan Todorov (2017).

Com esse resgate de obras que vem sendo feito por diferentes grupos de pesquisa e com a posterior circulação de cada vez mais escritos de autoria feminina cresce a possibilidade de revisar e ressignificar o cânone, uma vez que as obras recuperadas apresentam aspectos característicos sobre a formação social de cada época, sobre a forma de vida tolhida a que a mulher era submetida e sobre a natureza dos temas que estavam ao seu alcance devido às suas escassas condições sociais e privadas. Não se pode refazer o percurso histórico para corrigir os costumes e preconceitos vigentes no século passado e nos anteriores, mas o processo de redescoberta literária pode redefinir o caminho para o qual a história das mulheres seguirá no futuro.

1 O gênero fantástico e o fantástico de autoria feminina

Até mesmo nos periódicos pode-se perceber a presença de modalidades narrativas pouco exploradas pela produção literária feminina, como é o caso da literatura fantástica. Júlia César Cavalcanti aborda a temática do insólito em um de seus contos intitulado “A Felicidade”, resgatado de uma publicação no periódico catarinense *Jornal do Commercio*, em 1889.

A narrativa fantástica é caracterizada por um fenômeno sobrenatural que irrompe em um cenário aparentemente normal, verossímil, “um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade” (ROAS, 2014, p. 31). Segundo Todorov, em sua *Introdução à Literatura Fantástica* (2017), esse fenômeno não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo. Ou seja, a narrativa é desenvolvida nos pilares da normalidade e da convenção, para que, no momento certo, ocorra a irrupção do sobrenatural que abalará as estruturas do ambiente construído, para que aquele que percebe os

fenômenos opte por duas possíveis soluções: uma ilusão de sentidos, e então as leis que regem o mundo ainda são as mesmas, ou de um acontecimento que realmente ocorreu, e então as leis que regem essa realidade são completamente desconhecidas (TODOROV, 2017, p. 30). Dessa forma, o autor define que “a hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2017, p. 37).

Já o teórico David Roas (2014, p. 43) defende, contrapondo Todorov, que a vacilação não pode ser tida como o traço definitivo do gênero, já que não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas como fantásticas. Além disso, Roas compartilha da ideia de que a presença do medo é indispensável (ROAS, 2014, p. 60) como reação do leitor ao desbravar a narrativa fantástica, assim como outros autores, exceto Todorov, que não defende que o medo seja uma condição primordial para o gênero.

Também é necessário, na narrativa fantástica, que se faça uso de estratégias discursivas que Bozzetto (apud ROAS, 2014, p. 172) denomina como “operadores de confusão”: são estratégias que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno sobrenatural, a exemplo do emprego de metáforas, comparações, analogias, expressões ambíguas, entre outros mecanismos que denotam a presença do acontecimento fantástico como impossível, já que o fantástico narra acontecimentos inimagináveis e inomináveis.

Quanto ao espaço em que ocorre a narrativa fantástica, o português Filipe Furtado (1980) aponta que a descrição constante do ambiente gera um risco potencial, já que uma forma mais realista pode fazer com que a ocorrência sobrenatural seja subestimada, “entendida como subalterna ou episódica”, mas escreve, também, que seu uso moderado pode manter o espaço a serviço do fantástico (FURTADO, 1980, p. 120). O autor afirma, além disso, que “ao situar-se no espaço, a diegese fantástica prefere sobretudo os locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas” (FURTADO, 1980, p. 121), e que os cenários em que essas residências são situadas funcionam melhor se localizados em áreas isoladas, como descreve no trecho:

Com certa frequência, estes edifícios inserem-se por seu turno em áreas isoladas, sendo-lhes geralmente pouco favorável um enquadramento urbano. Pontos de encontro entre o falso mundo real representado no discurso e a sua ilusória subversão, cumprem quase sempre melhor esse papel quando integrados em paisagens solitárias e bravias do que no contexto mais marcadamente objectivo e propício à fecundidade interpretativa que os grandes aglomerados constituem (FURTADO, 1980, p. 123).

Vale ressaltar que a caracterização do espaço também é carente de luz e cor, com destaque para a escuridão e tonalidades sombrias. Contudo, os locais fechados, conforme Furtado, não são imprescindíveis ao cenário fantástico e,

por vezes, certos textos procuram de forma ostensiva os ambientes exteriores, a natureza selvagem, sem por isso deixarem de respeitar todas as características acima focadas, antes mantendo a mesma índole irreal e sobre-imaginativa bem como idêntica tendência para o isolamento e a obscuridade (FURTADO, 1980, p. 124).

A partir dessa concepção da estrutura fantástica, pode-se dizer que o gênero não é caracterizado apenas pelo momento em que se sucede o fenômeno sobrenatural, mas pela organização dos elementos da narrativa em função de sua ocorrência, “quer contribuindo para cobrir de plausibilidade, quer evitando a sua aceitação plena” (FURTADO, 1980, p. 119). A construção de um contexto verossímil, de um espaço suscetível aos eventos, a desestabilização da realidade com a irrupção do sobrenatural, a incerteza diante dos acontecimentos e a linguagem utilizada são todos elementos que precisam estar em concordância para que a narrativa fantástica se concretize em seu objetivo, incluindo outros tantos detalhes que também fazem parte dessa estrutura, além de que o narrador preferido dessa modalidade seja o homodiegético, já que os acontecimentos narrados não são sofridos diretamente por ele e a lucidez e os abalos psicológicos são menos duvidáveis nessa forma de narração.

Todavia, mesmo com a complexidade e a intensidade de detalhes que consolidam a narrativa fantástica como um gênero ainda com muito a ser explorado, sabe-se que obras de ficção insólita têm pouca expressão se comparadas às outras modalidades narrativas, ainda mais no que diz respeito à autoria feminina. Porém, mesmo com dificuldades devido às barreiras de gênero, a inserção das mulheres nessa categoria de produção tem grande destaque por contemplar escritoras como Mary Shelley, com a obra *Frankenstein* (1817), definida como o primeiro romance de ficção científica mundial, Ann Radcliffe, com o livro *Os Mistérios de Udolpho* (1894) e Emília Freitas, com a obra *A Rainha do Ignoto* (1899), com manifestação de ficção científica que acabou por abrir caminho para outras escritoras brasileiras.

No Brasil, de acordo com Matangrano e Tavares, na obra *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* (2018), a literatura nacional se consolida no século XIX e com ela nasce o insólito brasileiro, no período após a independência, quando

começam a ganhar relevo os primeiros românticos brasileiros e a literatura insólita, nascida com o romantismo gótico do final do século XVIII, na Europa, ganha formas mais definidas (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 25).

Além disso, de acordo com os autores, são poucos os escritos com manifestações fantásticas antes do período de 1850, já que, à época, o Brasil ainda se estabilizava enquanto país e os textos desse período buscavam exaltar a identidade brasileira, criar ou buscar as próprias raízes histórico-culturais. Dentre os escritos de autoria feminina datados da segunda metade do século XIX que, de acordo com Ana Paula Araujo dos Santos (apud MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 33), flertaram com a tradição do romance gótico em algum momento dentro de seus enredos, mesmo que não estejam inseridos na vertente do fantástico por suas narrativas não trabalharem a temática sobrenatural, destacam-se *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis e *Dona Narcisa de Vilar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo e Castro.

De acordo com o estudo dos períodos literários realizado por Lígia Cademartori (1986, p. 36-48), após o Romantismo, marcado pelo traço do individualismo, da valorização das emoções, da melancolia e do culto à natureza, dentre mais definições características do período, inicia-se o Realismo, na segunda metade do século XIX, com a presença de uma sede de objetividade, de razão e foco no real e no homem comum, com a ciência considerada como meio legítimo de conhecimento. Antes de 1890, o Realismo já entra em decadência e, contrário a ele, “surge o gosto pela religiosidade e pelo incompreensível” (CADEMARTORI, 1986, p. 53), o Simbolismo. Como pontua Cademartori, há um clima de mistério na poesia simbolista, uma concepção mística do mundo, um interesse pelo particular e pelo individual, pelo conhecimento ilógico e intuitivo. Júlia César Cavalcanti insere em suas obras as características da temática misteriosa do Simbolismo e as mescla com a presença insólita que marca o final do século XIX. Esse traço característico de sua prosa se faz presente em suas publicações na imprensa.

2 A imprensa feminista no século XIX

Para que se fale sobre a imprensa feminista, primeiro é necessário o entendimento de que o conceito “feminista” é diferente do conceito “feminina”. Como existe uma imprensa feminina, existe uma feminista, e mesmo que ambas circulem pelas mãos das mulheres, as

duas possuem significativas discrepâncias. Embora pouco estudada, a imprensa feminina possui grande importância para o entendimento da sociedade, bem como para a evolução do feminismo. Essa imprensa é definida pelo sexo do seu público alvo: as mulheres. Segundo afirma Buitoni:

Desde que surgiu no mundo ocidental, no fim do século XVII, já trouxe a destinação às mulheres no próprio título do jornal - *Lady's Mercury* - prática a persistir até hoje. A começar do nome, a maioria das publicações, programas de rádio e TV femininos indicam claramente para quem se dirigem (BUITONI, 1986, p. 7).

Além disso, o conteúdo e a linguagem são fatores influenciadores na hora de definir a imprensa feminina. Esperava-se das revistas femininas as “amenidades” de sempre: eram publicados conteúdos como beleza, moda, culinária, maquiagem, horóscopos, educação infantil, decoração, moldes, dicas do lar, contos, poesias, fofocas, entre outros. A escrita apresentava uma linguagem afetiva e pessoal. Isso ocasiona o pensamento de que “imprensa feminina não é jornalismo” (BUITONI, 1986, p. 32) e que o verdadeiro jornalismo é aquele que relata a notícia, que está relacionado ao debate e analisa os acontecimentos do mundo. Entretanto, os trabalhadores da imprensa feminina classificam o seu trabalho como jornalismo de amenidades, serviço, entretenimento. Buitoni declara que “a imprensa feminina é passível de críticos, porém os critérios para análise não devem partir da oposição jornalismo/não-jornalismo” (BUITONI, 1986, p. 12). Diante desse cenário, ao invés da notícia, a revista apropria-se da novidade. O novo, fundamental para a moda, impulsionou o sistema da publicidade.

Com a segmentação de mercado, as revistas tinham seu público definido, mas não conseguiam distinguir a imprensa feminina das gerais. Dessa maneira, entra-se em um conceito estabelecido por Evelyne Sullerot, citada por Buitoni (1986, p. 16), que classifica os periódicos femininos como aqueles que foram pensados especificamente para as mulheres, que abordam em seu conteúdo, principalmente, a linguagem textual (que obteve grande sucesso): imagens de moda, beleza e decoração faziam o papel de padronizar um ideal de casa, moda e beleza. Isso, por sua vez, tornou as revistas femininas indispensáveis aos países capitalistas. A linguagem textual, unida a um jornalismo de serviço (publicações que eram úteis ao dia a dia da consumidora) expandiu a publicidade da época. Isso porque, além de dar dicas que economizavam tempo, também apresentavam às leitoras indicações de produtos que já haviam sido testados por outras mulheres.

A revista feminina surgiu da Literatura e foi substituída pela fotonovela a partir de 1960. Assim, Buitoni esclarece que a imprensa feminina "funciona como termômetro dos costumes da época" (BUITONI, 1986, p. 24), servindo como canal de exposição de acordo com a necessidade do momento. Inclusive nos momentos de reivindicações.

Mesmo na Europa e nos EUA, até a metade do século XIX, a imprensa feminina era acessível apenas às damas da alta sociedade, visto que somente a elite sabia ler e tinha tempo para isso. Contudo, nos Estados Unidos, com a guerra civil, a industrialização de cosméticos, a desvinculação da revista com o correio, o objetivo de alcançar a população rural, entre outras coisas, foram motivos suficientes para fazer a imprensa expandir. A grande aliada dessa expansão foi a democratização dos moldes em papel, que possibilitou às revistas a venda de milhares de exemplares.

Além dos moldes, as revistas também faziam sucesso por conta de seus romances publicados em capítulos, em folhas descartáveis, de modo a formar um livro posteriormente – os chamados folhetins. Os folhetins faziam sucesso, pois permitiam às mulheres que escrevessem seus romances livremente e, caso precisassem, poderiam publicá-los através de pseudônimos masculinos. A ideia dos folhetins iniciou-se na França, em torno de 1820, com o objetivo de fazer as revistas e jornais circularem mais entre o público. Inicialmente, "folhetim era o nome genérico de uma espécie de rodapé dos jornais, lugar-comum de variedades, pequenas notas sobre teatro, resenhas literárias, crônicas mundanas, etc." (BUITONI, 1986, p. 38). O estilo de romance seriado tornou-se tão popular que não mais ocupava apenas uma seção nos jornais, mas passou a designar esse tipo de ficção.

Até o momento, apresentamos informações de como a imprensa feminina se estabeleceu no exterior. Agora, contudo, o objetivo é entender como essa modalidade de escrita se apresentou em solo brasileiro.

Enquanto nos Estados Unidos e nos países europeus a imprensa crescia, no Brasil a leitura era, para muitos, inacessível. Esse prazer era restrito a um grupo masculino pertencente à elite. As mulheres passaram a ter direito à leitura somente no início do século XIX, com a vinda da família Real Portuguesa ao Brasil, advento que disseminou costumes europeus em território brasileiro e ocasionou ao gênero feminino maior visibilidade e direito à leitura e escrita. Infelizmente, esse direito era cedido apenas à elite feminina. As damas da alta sociedade, ao obterem acesso à leitura, passaram a ter contato com as ideias europeias e a escrever para aquelas que não possuíam esse privilégio.

Estima-se que o primeiro periódico feminino publicado no Brasil, de acordo com Buitoni (1986), tenha sido *O espelho diamantino*, "dedicado às senhoras brasileiras", impresso a partir de 1827, no Rio de Janeiro, abordando assuntos como política, literatura, belas-artes e modas. Vale ressaltar que em São Paulo e em Recife situavam-se as duas primeiras faculdades de Direito fundadas no Brasil, em 1827. Assim, surgiu em Recife um importante segundo jornal para mulheres, em 1831, *O espelho das Brasileiras*. Posteriores a ele, seguem-se o *Jornal de variedades* (1835), *Relator de novellas* (1832) e *Espelho das Bellas* (1841). Simultaneamente, no Rio, tem-se o *Correio das Modas* (1839-1841) e *A Marmota* (1849-1864), conforme nos indica Buitoni (1986). No país também houve publicações em folhetins que se iniciaram em 1839 com a publicação de "O Capitão Paulo", no *Jornal do Commercio*. Em 1846, José de Alencar publicou em seu jornal *Correio Mercantil* o romance *Cinco Minutos*, e em 1847, *O guarani*.

Além dos folhetins, a literatura e a moda também encaminhavam a imprensa feminina. Os títulos apresentavam-se com termos totalmente femininos, como *A Borboleta*, *O Leque*, e *Jornal das Moças*, como pontua Buitoni (1986). Com a literatura associada à imprensa, a escrita tornou-se uma válvula de escape para as mulheres reclamarem seus direitos e expressarem suas vivências. Dessa forma, algumas revistas surgiram com foco especialmente direcionado às reivindicações das mulheres, como *A Mensageira*, editada em São Paulo e fundada por Presciana Duarte de Almeida, que circulou de 1897 a 1900. *A Mensageira*, assim como todas as revistas femininas, possuía um conteúdo literário – no entanto, diferente de outros periódicos, expressava ideias feministas. Foi diante de revistas como essas que as mulheres passaram a ter consciência de sua condição de submissão. Aquelas que tinham acesso à educação, à leitura e a outros ideais (como os europeus) instruíam as que viviam sob sua própria ignorância, por não entender o seu lugar como mulher e ser humano provido de direitos.

Além do importantíssimo periódico *A Mensageira*, a *Revista Feminina* também teve grande relevância no meio literário feminino, circulando de 1914 até 1936. Contou com grandes nomes da literatura brasileira como colaboradores, dentre eles Olavo Bilac, Júlia Lopes de Almeida e Couto de Magalhães. Fundada por Virgilina de Souza Salles, suas edições apresentavam relações com imprensa/indústria e publicidade. Diante disso, a grande inovação da revista foi no ramo comercial, visto que era propriedade da Empresa Feminina Brasileira, que fabricava e comercializava produtos às mulheres. Além desse periódico, *O*

Cruzeiro também foi uma grande revista publicitária e ilustrativa. Em sequência, a fotonovela serviu como grande impulsionadora dos periódicos femininos. Inicialmente, tinha-se histórias românticas em quadrinhos e, posteriormente, fotos foram sendo adicionadas a essas tramas. A ideia de fotonovela surgiu primeiramente na Itália e, depois, chegou até a França.

3 Júlia César Cavalcanti e “A Felicidade”

Segundo a estudiosa Regina Kohlrausch (2020), em sua biografia sobre as irmãs Júlia César Cavalcanti e Luísa Cavalcanti Filha Guimarães, as escritoras tiveram uma vida curta e intensa, pois nasceram e morreram no mesmo século, vítimas de uma infecção por tuberculose. Júlia (1871-1890) e Luísa (1869-1891), naturais da cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul, pertenciam a um grupo no qual, considerando o contexto, as mulheres não eram vistas como sujeitos pensantes, nem como capazes de produzir e publicar literatura (KOHLRAUSCH, 2020, p. 125).

De acordo com Kohlrausch, o primeiro registro de material autoral de Júlia César Cavalcanti encontra-se no periódico *O Crepúsculo*, datado de 8 de julho de 1889, que consiste na publicação de sua sentença “Apoteosando a Liberdade seja a República o luminoso santelmo de nossa Pátria” (CREPÚSCULO, 1889, p. 3), que expressa a posição da escritora em relação ao contexto brasileiro da época, sendo ela “a favor da instauração da forma republicana presidencialista e pelo fim da monarquia constitucional, ou seja, vê na República o farol protetor da Pátria e a possibilidade da liberdade coletiva” (KOHLRAUSCH, 2020, p. 126).

Além dessa publicação, apesar da curta vida, Cavalcanti participou de outros periódicos, sendo eles: *O Progresso Literário* (Pelotas, 1877), *A Ventarola* - “Folha Ilustrada e humorística” (Pelotas, 1877-1890), *Crepúsculo - Gazeta Literária* (Desterro, 1889) e *O Radical* (Pelotas, 1890, do partido Republicano). E, como produção literária já publicada, há os textos “Ficção” (1890), “A Felicidade” (1890), “Quimeras” (1888), “Conto medieval” (sem data), “Impressões” (sem data), “Aventura fatal” (sem data), “Reflexos” (1890) e “Frases aéreas” (1890), publicados postumamente no *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (KOHLRAUSCH, 2020, p. 128).

“A Felicidade” (1889), objeto de estudo deste artigo, é um conto escrito ao final do século XIX que exala traços do romantismo e do simbolismo, além de uma presença insólita

rodeada pela melancolia da personagem. Foi publicado em 1889 no *Jornal do Commercio*, periódico catarinense que contava com a colaboração de diversos escritores.

No conto, a narradora-personagem, que não revelou seu nome, insere o leitor no texto a partir de uma breve caracterização detalhada acerca do aspecto de uma “aparição” vista por ela, com foco em uma descrição poética e nas sensações que essa figura lhe causou. A breve narrativa se concentra na relação entre a protagonista e o impacto dessa figura em sua vida. Após esse breve relato, a história se inicia retomando a primeira vez em que essa presença misteriosa foi vista, e a personagem descreve que “Foi n’uma rosea tarde estival, por entre as opulentas galas da natureza, em festa, que appareceu-me essa diva peregrina – aérolitho luminoso, que rapido evolou-se, deixando-me uma impressão vehemente!” (CAVALCANTI, 1889)⁴. A personagem compara essa “diva peregrina” a um aerólito⁵, ou seja, vinda de outro lugar, a quem ela dedica seu júbilo poético. A sua “diva” logo se evola⁶ e lhe deixa uma “impressão veemente”. Ela nunca mais a vê.

O que se sucede após esse breve episódio é a busca incessante da protagonista pela diva peregrina, que a avassalou, como um meteoro, e que arrebatou suas ilusões. A personagem conta que a figura vai em direção oposta à dela, mas logo lembra que ainda é tempo e que ainda tem mocidade para alcançá-la ou vê-la outra vez.

Essa impressão traz à narradora-personagem ânimo para viver e faz com que sua melancolia se dissipe. Ela, então, decide ir morar em uma casinha branca, no pendor de uma colina, em que as fragrâncias campesinas a deixam melhor, mais saudável. Encontra alegria e paz em seu lar. De acordo com a análise dos verbos em primeira pessoa, pode-se constatar que estamos diante de uma narradora feminina, tomando como exemplo o trecho em que, festejando a alegria, o novo lar e a natureza ao seu redor, a voz narrativa se considera uma pessoa sortuda:

Aspirando as salutíferas fragancias campezinias, que revigoram-me o organismo debilitado, sinto que me abandona a estupenda sensibilidade nervosa que ameaça fulminar-me: ás magoas acerrimas succede a ineffavel alegria que produz a paz do lar: sou ditosa! (CAVALCANTI, 1889).

⁴As citações retiradas do conto “A Felicidade” estão transcritas de acordo com a grafia original.

⁵Meteorito composto total ou quase totalmente de silicatos, esp. olivina, plagioclásio e piroxênio, conforme o dicionário: HOUAISS, Antônio. *Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

⁶Tornar-se elevado como se voasse; desaparecer por evaporação; esvaecer-se, dissipar-se, conforme o dicionário: HOUAISS, Antônio. *Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Após essa passagem, a narradora descreve que sente a magia do “languido chorar” de um instrumento quebrando, altas horas da noite, o místico silêncio das selvas. O som parece atraí-la e ela relata que “Não ha ventura compativel com a que proporciona as selvas, quando nos embebem a alma os effluvios inebriantes do amor puro e apaixonado, amplamente correspondido!” (CAVALCANTI, 1889). Enquanto admira e se deleita nesse espaço por onde circula, surge, de repente, em seu caminho, “um cypreste esguio em torno ao qual esvoaça uma tribo de passaros sinistros” (CAVALCANTI, 1889). Como resposta imediata a essa imagem, sua tristeza se manifesta novamente, como se pode constatar quando relata que “ante esse espectáculo tétrico, que me faz pensar na gelidez do sepulchro, volvo, supersticiosa, ás tenebras do luto” (CAVALCANTI, 1889). O cipreste e os pássaros a lembram da morte e da dor e, dessa forma, sua paz vai embora. Assim como o conto se encerra, a personagem se afunda novamente em sua depressão. Ela exclama, por fim, que merece a felicidade, algo que só pôde desfrutar por um breve lapso de tempo.

A primeira intriga com a qual o leitor se depara, é: será essa musa um fruto da imaginação, ou realmente a aparição é real e a personagem não está alucinando? O conto, por estar em primeira pessoa, deixa latente a dúvida e a desconfiança em relação à sanidade da narradora autodiegética. Analisando-o de acordo com Todorov (2017, p. 30), também fica em latência a opção de ser uma ilusão de sentidos, ou o acontecimento realmente ter sido real, e então as leis que regem essa realidade são desconhecidas. Não há a intervenção de outras personagens para utilizar como base de lucidez. Além disso, sabe-se que a protagonista está debilitada emocionalmente, a evidência desse estado psicológico está na análise de seu relato: “aos clarões fulgentísimos da crença, ergo-me do regaço sombrio da melancolia, e, entusiasta, amo a vida, amo o mundo e amo a gloria!” (CAVALCANTI, 1889), sendo esse o comportamento dela em relação ao período após ter visto sua “diva peregrina”, como denomina a presença do ser individual e desconhecido pelo leitor. O ânimo da personagem é tão intenso que lhe surge a ideia de realizar o sonho de ter sua casa, no pendor da colina, pois isso representa seu “lúcido ideal”. Como resultado de sua realização, ela evidencia ao leitor seu antigo estado depressivo ao relatar que sente que sua sensibilidade nervosa – que ameaçava fulminar-lhe – a abandona e que, por isso, se sente melhor, já que agora está vivendo em meio à natureza.

Sabe-se que esse quadro psicológico pode apenas se relacionar com seu emocional e não impactar sua sanidade e racionalidade perante acontecimentos de outra natureza. Dessa

forma, a dúvida em relação à veracidade do acontecimento – se é ilusão da personagem ou se realmente aconteceu – permanece tácita no conto. Esse evento tangencia o fantástico, a hesitação da narrativa e do leitor, aos moldes de Todorov (2017). A atmosfera da narrativa sugere o acontecimento fantástico, como argumenta Furtado (1980).

Adiante, quando descreve a magia do lânguido chorar de um instrumento que quebra o silêncio da selva, som que a atrai, ela exala o sentimento de achar maravilhosa essa existência que lhe proporciona tantas experiências e deleites. Mas após encontrar de súbito em seu caminho um cipreste rodeado por aquilo que chama de “uma tribo de pássaros sinistros”, a personagem regressa ao seu luto, à sua tristeza. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em seu *Dicionário dos Símbolos* (2017), descrevem o cipreste como “árvore da vida”, graças à sua longevidade e à sua verdura persistente. Além de ser uma árvore que serve como ornamento aos cemitérios, é também símbolo da imortalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 250). Quanto aos pássaros sinistros presentes no conto, a figura à qual eles remetem é a do corvo que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2017), está relacionada a um aspecto negativo, tomado quase que exclusivamente na Europa: o corvo se relaciona ao mau agouro e é ligado ao medo (premonição) da desgraça, além de ser um pássaro que por vezes se alimenta da carne de cadáveres. Os autores reiteram que essa é uma acepção moderna e estritamente localizada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2017, p. 294).

Não é por acaso que a personagem relaciona esse “espetáculo tétrico” à gelidez do sepulcro. Na primeira vez em que avistou sua “diva peregrina”, a narradora descreve que a aparição veio em uma tarde em que a natureza estava em festa. A diva peregrina some e não dá mais sinais de existência. A narradora autodiegética procura sua diva, sem êxito, mas em contrapartida descreve sua felicidade, as mudanças em sua vida e a paz que finalmente encontra após esse evento de tê-la visto. Após todo esse lapso de tempo em que encontrou a felicidade, ao ouvir o lânguido chorar de um instrumento em meio às selvas – agora, a natureza não está mais em festa, mas melancólica –, a narradora conta que vê, de súbito, o cipreste, os pássaros e toda a cerimônia tétrica que a faz voltar às tenebras do luto. Da mesma forma que a natureza festeja com a presença da diva peregrina, ela chora com sua ausência, já que essa “entidade” se foi e levou consigo toda a esperança. A narradora não voltará a vê-la novamente.

Considerações finais

Com isso, o conto de Cavalcanti chega ao final e o evento insólito se desfaz. A hesitação tão presente na teoria de Todorov é a chave da narrativa. O leitor hesita, assim como a narradora personagem em busca da diva peregrina. A busca gera a melancolia e a falta de esperança. Podemos perceber a influência do período romântico e também do simbolismo, principalmente no que se refere à natureza e à tristeza.

Além disso, ressaltamos a relevância do resgate de escritoras a partir da análise do conto de Júlia César Cavalcanti, escritora gaúcha e pouco estudada pela historiografia literária. Aliás, são poucos os estudos sobre a autora e sua irmã Luísa Cavalcanti Filha Guimarães. A escrita de Cavalcanti evidencia a literatura fantástica, pouco explorada pela literatura brasileira. Temos um conto publicado em um periódico em 1889, de autoria feminina e com o viés insólito, em uma época em que as mulheres reivindicavam o direito à educação. O espaço na imprensa para publicações de obras literárias teve grande relevância para a conquista de voz do sujeito feminino no Brasil, assim como em grande parte do mundo.

Referências bibliográficas

BARP, Guilherme; ZINANI, Cecil Jeanine Albert. A Mensageira, um periódico feminista do século XIX. *Revista Acadêmica do Instituto de Humanidades*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 47, p. 156-171, 2019.

BUITONI, Dulcília Schroeder. *Imprensa Feminina*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CADEMARTORI, Lígia. *Períodos Literários*. 8. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

CAVALCANTI, Júlia César. Felicidade. *Jornal do Commercio*, Santa Catarina, 1889, p. 02. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=887790&Pesq=%22julia%20cavalcanti%22&pagfis=8484>. Acesso em: 04/04/2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

CREPÚSCULO- GAZETA LITERÁRIA, PROPRIEDADE DE SABRAS COSTA, Desterro, 8 de Julho de 1889. ANNO III, n. 28. Disponível em: <http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/jornais/crepusculo%20desterro/OCRE1889028.pdf>. Acesso em: 04/04/2022.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

KOHLRAUSCH, Regina. A vida e a obra de Luísa Cavalcanti Filha Guimarães (1869-1891) e de Júlia César Cavalcanti (1871- 1890): fragmentos biográficos. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org). *Retratos do camafeu*: biografia de escritoras sul-rio-grandenses. Rio Grande: Biblioteca Rio-Grandense; Lisboa: Cátedra Infante Dom Henrique para os Estudos Insulares Atlânticos e a Globalização, 2020. p. 125-136.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2018.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora da Universidade Unesp, 2014.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Na literatura, mulheres que reescrevem a nação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento Feminista Brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar Tempo, 2019. p. 63-75.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 327- 336.