

## SOB A ÉGIDE DE AFRODITE: O ESPAÇO FEMININO EM *O DESPERTAR*, DE KATE CHOPIN

Aparecido Donizete ROSSI\*

- **RESUMO:** Partindo-se do pressuposto teórico de que o texto de autoria feminina é um palimpsesto e, como tal, comporta significados subtextuais que, em permanente interação com o plano do texto, desarticulam os pressupostos opostos e hierárquicos do universo patriarcal, o presente trabalho pretende fazer uma breve incursão à instância narrativa do espaço em *O despertar*, obra-prima de Kate Chopin – importante nome do Realismo estadunidense –, para demonstrar como tal instância comporta em si e dissemina nos demais elementos narrativos *inter-ditos* de contestação do patriarcado. Para tanto, pretende-se examinar as configurações desse espaço e suas inter-relações subtextuais manifestadas nas implicações simbólicas da água, do mar, do círculo e do próprio despertar da subjetividade feminina da protagonista da obra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *O despertar*. Kate Chopin. Espaço. Palimpsesto. Subtexto.

No universo patriarcal a mulher sempre foi relegada ao espaço privado, um espaço que ao mesmo tempo a esconde do mundo ativo, do mundo público e masculino da construção do saber, e a reprime enquanto sujeito pensante, pois o privado é o dentro da casa, o claustro, o túmulo que sela com perpétua inércia a expressão e expansão do intelecto feminino. Muitas mulheres-autoras dramatizaram em seus escritos as angústias desse espaço ao mesmo tempo sufocante porque clausura – e aqui a obra arquetípica é “The Yellow Wallpaper” [“O papel de parede amarelo”, 1892], de Charlotte Perkins Gilman –, e uterino porque local onde se dá a geração, o devir, do texto literário feminino, pois nas igualmente arquetípicas palavras de Virginia Woolf (2000, p.6) a mulher precisa de um “um teto que seja seu se pretende escrever ficção”<sup>1</sup>.

---

\* Doutorando em Estudos Literários – CAPES. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Araraquara – SP – Brasil. 14.800-901 – lordhydden@gmail.com

<sup>1</sup> As citações de Virginia Woolf, Sandra Gilbert e Susan Gubar, Per Seyersted, John R. May, Hélène Cixous, do diário de Kate Chopin e da edição crítica de *The Awakening* foram traduzidas pelo autor do presente texto. As citações de *O despertar* são da edição brasileira da obra, traduzida por Celso Mauro Paciornik (vide Referências).

Artigo recebido em 30 de janeiro de 2010 e aprovado em 13 de junho de 2010.

Há, no entanto, as mulheres-autoras que se aventuraram, seja em suas vidas seja em seus escritos, no espaço aberto, no espaço público pertencente ao masculino. Desse espaço se apropriaram (*indebitamente*, dizem os homens) e nele disseminaram

[...] significados submersos, significados ocultados ou escondidos no que é mais acessível, conteúdo “publicado” de suas obras, de maneira que sua literatura pudesse ser lida e apreciada até mesmo quando sua relação vital com a doença e com a desapropriação do feminino fosse ignorada (GILBERT; GUBAR, 2000, p.72).

Esses “significados submersos” fazem o espaço público e revelado do masculino, o espaço do *logos*, girar em torno do próprio fuso e com isso desarticular-se a si mesmo em seus próprios preceitos, ao mesmo tempo em que articula política e filosoficamente a “contestação do patriarcado” (XAVIER, 1999, p.16).

Kate Chopin (1850 – 1904), um dos principais nomes do Realismo norte-americano, foi uma dessas mulheres-autoras que se aventuraram no espaço masculino tanto em sua própria vida – diz a autora, em um dos seus diários, sobre um passeio vespertino que fizera na Alemanha então em guerra com a França: “Quão longe fui! [...] Pergunto-me o que as pessoas pensaram: uma mulher jovem passeando sozinha. Até tomei um copo de cerveja em uma amistosa cervejariazinha ao ar livre próxima à borda do lago” (CHOPIN, 1979, p.81) – quanto, e principalmente, em suas obras. A principal delas, *O despertar* [*The Awakening*], publicado em 1899 e rechaçado pela crítica da época, narra a história de Edna Pontellier, uma mulher infeliz com sua vida de mãe e esposa que *desperta* para sua subjetividade em um trajeto de autoconhecimento epifânico e de adultério; e de como a mesma Edna Pontellier conquistou, por um breve e fugaz momento, tanto o espaço público masculino quanto o teto todo seu woolfiano. O texto que ora se apresenta pretende, então, examinar as configurações desses espaços conquistados pela protagonista de *O despertar* e suas inter-relações indissociáveis com as demais instâncias narrativas da obra.

Diferentemente do tempo, o espaço em *O despertar* é muito bem demarcado: grande parte da narrativa se passa na ilha de Grand Isle e uma pequena parte na cidade de New Orleans. Há um brevíssimo deslocamento da protagonista e da personagem Robert, seu grande amor e amante, para uma pequena ilha próxima – Chênrière Caminada –, o qual acontece apenas no capítulo XIII. Os momentos mais importantes da narrativa, no entanto, ocorrem todos em Grand Isle, uma ilha no Golfo do México, a cerca de oitenta quilômetros ao sul da costa de New Orleans.

A nota dois (CHOPIN, 1994a, p.3) da edição crítica de *O despertar*, editada por Margo Culley, apresenta Grand Isle como o quartel general dos piratas de Lafitte no início do século XIX. Jean Lafitte (1780 – 1826) – um francês que

se refugiou com a família em Santo Domingo e, por ser obrigado a viver como escravo, fugiu para New Orleans, onde foi ferreiro e mais tarde pirata – e seus homens exerceram grande poder econômico no Golfo do México e no Mar do Caribe no início do século XIX. Por volta de 1810, dominaram as Ilhas Baratárias e montaram seu quartel general em Grand Isle, controlando assim o mercado de escravos que supria o contingente humano para as grandes *plantations* do sul dos Estados Unidos. Lafitte era um homem que não seguia as leis estadunidenses e era visto como um problema de difícil solução. Contudo, passou a ser considerado um herói do estado da Louisiana por ter ajudado na defesa de New Orleans durante o ataque da Marinha Inglesa em janeiro de 1815.

A mesma nota na edição mencionada afirma que, no final do século XIX, Grand Isle se tornou um célebre *resort* da alta sociedade Crioula da região, mas foi devastada por um furacão em 1893. Recentemente a ilha, que tem grande importância comercial no setor da pesca e é ainda um ponto turístico bastante visitado pelos moradores de New Orleans, foi novamente devastada pelos furacões Katrina e Rita e pelo grande vazamento de óleo causado pela explosão de uma plataforma petrolífera também próxima da costa da Louisiana.

Deste sucinto resumo histórico depreende-se algo sumamente importante para a questão do espaço em *O despertar*: Grand Isle, o cenário principal onde se desenvolve a narrativa, foi um reduto de piratas. Na verdade, a história da pirataria na ilha é um aspecto fundamental do *palimpsesto* que é a obra-prima de Chopin – entendido aqui *palimpsesto* como uma estratégia discursiva fundamental da literatura de autoria feminina, “[...] cujos planos superficiais dissimulam ou obscurecem níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e socialmente menos aceitáveis)” (GILBERT; GUBAR, 2000, p.73) –, por isso tal aspecto será desenvolvido subtextualmente na narrativa. São, portanto, as implicações subtextuais do espaço de *O despertar* que constituem o foco de interesse do presente estudo, implicações estas que influenciam diretamente as outras instâncias da narrativa e as possibilidades de leitura da obra.

Uma das primeiras dessas implicações diz respeito a duas personagens, das quais sabe-se apenas o sobrenome – as gêmeas Farival. Essas crianças aparecem várias vezes na narrativa executando uma mesma ação: estão sempre tocando um dueto de *Zampa* ao piano. *Zampa* é “uma ópera romântica do compositor francês Ferdinand (Louis Joseph) Hérold (1791 – 1833). O enredo envolve a morte de um amante no mar” (CHOPIN, 1994a, p.3). Originalmente conhecida como *Le corsaire* (O corsário), *Zampa* tem piratas como personagens, sendo o próprio Zampa o principal deles. Levando-se em consideração o que foi mencionado sobre a história de Grand Isle, é inevitável concluir que há um diálogo entre a menção à ópera e os fatos históricos. Certamente que Kate Chopin não construiu esse diálogo por acaso, uma vez que ele

se repete e se confirma em outro momento da narrativa, propriamente o mencionado capítulo XIII:

Madame Antoine acomodou seu corpo gordo, amplo e atarracado, num banco ao lado da porta. Ela estivera conversando durante a tarde toda e estava animada para contar casos.

E que casos não lhes contou ela! Por duas vezes apenas em sua vida, ela saíra da *Chênrière Caminada*, e mesmo assim por pouquíssimo tempo. Passara a vida toda rebolando e se acororando pela ilha, reunindo lendas das Ilhas Baratárias e do mar (CHOPIN, 1994b, p.57).

Nesta cena, cheia de significados sob vários aspectos – a descrição corporal de Madame Antoine lembra a estátua da Vênus de Willendorf<sup>2</sup> (c. 24000 – 22000 a.C.), com suas formas amplas que fazem referência ao poder feminino de reter vida em si; a mesma Madame Antoine é claramente uma contadora de histórias, ou seja, um narrador primordial que evoca os narradores benjaminianos, especificamente aquele “[...] que ganhou honestamente sua vida sem sair do país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p.198-199); etc. –, tem-se clara menção à história de Grand Isle, pois os piratas de Lafitte dominaram justamente a região das Ilhas Baratárias onde ela está situada.

Torna-se, assim, mais clara a referência a navios fantasmas no último parágrafo deste mesmo capítulo – “Quando ela [Edna] e Robert entraram no barco de Tonie, com sua vela latina vermelha, nebulosas formas fantasmagóricas se projetavam nas sombras e entre os juncos, e navios fantasmas vogavam céleres sobre a água à procura de abrigo” (CHOPIN, 1994b, p.57) –: o navio fantasma faz parte do folclore que envolve piratas, sendo geralmente um navio, de piratas ou de seus inimigos, que foi destruído e continuou vagando no mundo fluido das águas do mar. Uma fantasmagoria no mundo dos vivos, o navio fantasma é um *inter-dito*. *Inter-dito* por que está no espaço do *entre*, ou seja, nem de um lado, nem de outro, mas nos dois ao mesmo tempo, onde “[...] se operam as aporias, os conflitos insolúveis do pensamento” (SISCAR, 2003, p.153). O *inter-dito* é, como se verificará, a característica principal da construção do espaço de *O despertar*.

Outro aspecto do diálogo subtextual entre a ópera de Hérold e a história dos piratas de Grand Isle no universo narrativo de *O despertar* diz respeito às paixões. Já se mencionou que o enredo de *Zampa* é uma história de amor e morte no mar. De certa forma, o que Edna e Robert estão vivendo na ilha não deixa de ser também uma história de amor e morte em alto mar, já que a figura da ilha evoca isolamento

---

<sup>2</sup> Pode-se consultar uma imagem da Vênus de Willendorf no seguinte endereço eletrônico: <http://www.donsmaps.com/clickphotos/venuswillindorflarge.jpg>

por estar cercada de água por todos os lados e, sob este aspecto, é também uma fantasmagoria. Edna e Robert estão vivendo uma paixão muito especial, de caráter epifânico para a protagonista, que vai resultar em sua morte. Sob esta perspectiva, a escolha do espaço em que se passa o enredo é uma metáfora – e não deixa de ser também uma grande prolepse – do que vai acontecer no enredo. Disso emerge a possibilidade do espaço da obra ser também um reflexo do estado ou da condição das personagens que nele habitam.

Tal tese é verificável em inúmeros momentos da narrativa, como na descrição do apartamento *espartano* de Mademoiselle Reisz, a enigmática pianista que, em dado momento, atua como alcoviteira do amor de Edna e Robert: o piano ocupa um lugar de especial destaque e revela que há uma alma de erudição por trás da rude aparência e comportamento da personagem. Entretanto, talvez um dos mais significativos momentos em que o espaço revela o estado e a condição das personagens seja justamente o retorno de Edna à New Orleans, especialmente o retorno à mansão dos Pontellier em Esplanade Street: há um tenso contraste entre a casa insular de Madame Lebrun, a *pension* onde Edna passou o verão em Grand Isle, e a *mansion* dos Pontellier, um espaço de repressão.

John R. May (1994, p.212), em seu ensaio dedicado à cor local em *O despertar*, afirma que há uma “tensão entre liberdade e repressão” causada pela incorporação, por parte de Edna, da liberdade inerente ao espaço insular e aberto de Grand Isle em contraste com o espaço fechado e repressor da casa na cidade. De fato, percebe-se que uma sensação de liberdade – possivelmente causada pelo fato de todos estarem em uma ilha, ou seja, afastados do mundo “real”, à margem do *logos* – perpassa todos os momentos do texto em que o cenário é Grand Isle. A grande maioria das cenas nesse lugar ocorre em locais abertos. Até mesmo algumas convenções sociais são rompidas: “Edna Pontellier jamais esqueceria o choque que sentira ao ouvir Madame Ratignolle contar ao velho Monsieur Farival a história angustiante de um de seus *accouchements*, não omitindo qualquer detalhe íntimo” (CHOPIN, 1994b, p.21). Certo é que falar dos detalhes de um parto, especialmente quando o ouvinte é um homem, não seria algo que Madame Ratignolle faria no espaço fechado de sua casa em New Orleans, especialmente levando-se em consideração o universo social do aristocrático e puritano sul dos Estados Unidos no século XIX.

É por isso que a antítese a esta cena é justamente a interpelação de Léonce, o marido da protagonista, ao comportamento desta na mansão Pontellier, ao saber que ela não havia recebido as visitas em uma terça-feira: “[...] precisamos observar *les convenances* se quisermos acompanhar a procissão e não ficarmos para trás” (CHOPIN, 1994b, p.71). Esta foi a primeira das várias admoestações que se seguem no capítulo XVII da obra. A reação de Edna a todas elas foi apenas ouvir enquanto

o marido falava. Contudo, sozinha no quarto, ela vive uma cena que seria cômica se não fosse o contexto trágico na qual ocorre:

Em certo momento ela parou, e tirando a aliança de casamento, atirou-a no tapete. Quando a viu ali caída, pisoteou-a com o salto do sapato tentando esmagá-la. Mas o pequeno salto de sua botina não fez uma amassadura, uma marca sequer no anelzinho cintilante (CHOPIN, 1994b, p.74).

Observe-se que a aliança de casamento, símbolo máximo dessa instituição, não amassou e não recebeu nenhuma marca mesmo após ser pisoteada pela protagonista. É possível ler esta cena, portanto, como uma simbólica resistência do patriarcado ante a desarticulação perpetrada pela malha subtextual de *O despertar* ao fazer o universo patriarcal girar em seu próprio fuso no palimpsesto que é o texto de autoria feminina. A reação de Edna expressa, assim, o imenso descontentamento que ela sentia, descontentamento este reforçado pelo espaço fechado em que ocorre o episódio. Diferentemente de um outro momento, ocorrido em Grand Isle, em que o espaço aberto e afastado de *les convenances* não apenas reforça, mas também causa uma alegria indizível, epifânica, na mesma personagem:

— Não vai se banhar? – perguntou Robert [...].  
Edna Pontellier não saberia dizer por que, mesmo desejando ir à praia com Robert, declinara primeiro [...].  
A voz do mar é sedutora; ininterrupta, sussurrante, queixosa, murmurante, convidando a alma a errar atrás de uma explicação em abismos de solidão; a se perder em labirintos de contemplação interior.  
A voz do mar fala para a alma. O toque do mar é sensual e estreita o corpo em seu suave e envolvente abraço (CHOPIN, 1994b, p.25-26).

Nesta cena o mar reflete o estado e a condição de Edna Pontellier, ou seja, reflete o próprio instante do vir a ser do despertar – despertar para a subjetividade feminina. O despertar está, assim, de alguma forma relacionado ao espaço insular onde se desenvolve a narrativa: é nas águas do mar que banha Grand Isle, mar que confere a tal local ao mesmo tempo o caráter geológico de ilha, o caráter geográfico de isolamento e o caráter filosófico de estar à margem do *logos*, que o despertar ocorre inesperadamente. O mar revela-se, dessa forma, o espaço desse despertar, o local onde ele dá-se a ser como dádiva e é recebido como dom, só sendo interrompido com o suicídio da protagonista. O mar e a sua essência, a água, são o *verdadeiro espaço* de *O despertar*, um espaço *cíclico e líquido*, um *espaço feminino*.

Há uma identificação simbólica entre a água, o círculo e o feminino que se reproduz em *O despertar* nos momentos em que Edna entra em contato com o mar.

Primeiramente, a água se revela o espaço do despertar da protagonista: é dentro do mar que ocorre a epifania acima citada. Outra cena epifânica que envolve o mar é o momento em que Edna aprende a nadar (capítulo X), momento este em que ela cria confiança em si mesma e começa a transformar em atos concretos o que antes eram apenas pensamentos e sentimentos. Há também a passagem final do capítulo XIII, onde se tem, dentre diversas outras cenas fundamentais para a construção simbólica da narrativa, o outrora citado episódio da visão sobrenatural de navios fantasmas descrito pelo narrador; a própria descrição de Edna como Afrodite no capítulo XXX e, finalmente, o suicídio por afogamento no capítulo XXXIX.

Em um segundo momento a narrativa se apresenta cíclica, pois a cena final retorna ao capítulo VI (onde está a citação acima) e a outros pontos da trama. Finalmente, o feminino é uma constante em *O despertar*, sendo toda a narrativa dedicada ao despertar da subjetividade da mulher na *persona* de Edna Pontellier. A presença dessas três instâncias na narrativa não é, certamente, um mero acaso, visto que dialoga como uma longa tradição que, desde tempos imemoriais, vem relacionando água, círculo e feminino.

A tradição simbólica do arquétipo da água, manifestado por meio da figura do mar na obra-prima de Chopin, diz que este é um “símbolo do inconsciente” (JULIEN, 1993, p.15). Essa associação baseia-se no caráter fluido da água, que lembra o fluir dos pensamentos e da imaginação, conjugado com a escura profundidade dos mares e oceanos, guardiões de seres e criaturas inimagináveis. Tal imagem desse arquétipo será emprestada pela Psicologia Analítica junguiana para representar o inconsciente, ou seja, a parte da personalidade humana que é a morada de coisas inimagináveis, local do desconhecido e do incontrolável. No inconsciente estão todas as repressões que foram sublimadas, estão todos os rastros deixados por essas sublimações – rastros traumáticos, portanto –, que só vão se manifestar em sonhos, neuroses ou psicoses. “O reprimido é, para nós, o protótipo do inconsciente”, diz Sigmund Freud (1996a, p.28), o criador do conceito.

O modelo imagético do inconsciente foi instaurado pelo próprio Freud no ensaio “Uma nota sobre o ‘Bloco Mágico’” (1925). Tal texto trata do aparelho da memória comparado a um objeto de escrita (o Bloco Mágico) em que se tem uma folha plástica sobre uma folha de seda e ambas sobre uma prancha de cera. Freud identificará essas três partes com as três partes da personalidade descobertas por ele mesmo: a folha plástica seria o superego, a folha de seda seria o ego e, no que tange ao inconsciente (o id), diz o médico de Viena: “Não penso, porém, que seja demasiado exagerado comparar [...] a prancha de cera com o inconsciente” (FREUD, 1996b, p.258). O Bloco Mágico funciona da seguinte forma: ao se escrever com algo pontiagudo sobre a folha plástica, o escrito aparece devido ao contato da placa de cera

com a folha de seda. Ao se levantar a folha plástica e a folha de seda apaga-se o que foi escrito, mas ainda é possível percebê-lo marcado na placa de cera.

Assim, explica-se a analogia freudiana entre o inconsciente e a prancha de cera, uma vez que aquele recebe marcas do ego e do superego, marcas estas que não são imediatamente visíveis ou manifestas. O “Bloco Mágico” freudiano propõe, dessa maneira, a estrutura da personalidade também como um *palimpsesto*, ou seja, na acepção do termo como um suporte no qual se escreve e, depois, se pode apagar o escrito. Contudo, sempre ficará um rastro, uma marca na prancha de cera/ inconsciente do que um dia foi escrito, marca esta que entrará em contato com marcas anteriores e posteriores e produzirá novos significados.

A reavistagem a este texto fundamental da Psicanálise empreendida por Jacques Derrida em “Freud e a cena da escritura”, um dos ensaios em *A escritura e a diferença* (1967<sup>3</sup>), só veio trazer mais significados à imagem do inconsciente, pois Derrida pensa o “Bloco Mágico” freudiano como um algo em que as partes não são dissociadas – Freud pensava o inconsciente, o ego e o superego como três instâncias distintas, apesar de comporem juntas a personalidade humana –, mas sim um instrumento único de escrita composto de traços já existentes que se associam intermitentemente entre si e com novos traços em um movimento de *sempre já*: “[...] o texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente, constituído por arquivos que são *sempre já* transcrições” (DERRIDA, 2002, p.200). Portanto, o aparelho da memória/personalidade, para Derrida, é um composto só de inscrições, ou seja, só de traços. Assim, o inconsciente seria também uma composição de rastros em permanente associação e dissociação. Tal pensamento rompe, por exemplo, com a noção de separação e oposição entre real e imaginário, entre loucura e normalidade, tão caros à Psicanálise, tornando o inconsciente um espaço de *inter-dito*, já que o inscrito e o não inscrito nele se conjugam, são “[...] planos superficiais [que] dissimulam ou obscurecem níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e socialmente menos aceitáveis)” (GILBERT; GUBAR, 2000, p.73), da mesma forma que o texto de autoria feminina é palimpsesto.

É na figura imagética do palimpsesto enquanto instrumento de escrita que a relação simbiótica água/inconsciente evoca o feminino, tendo em vista que o corpo feminino inscreve em si mesmo o seu pensamento e é, portanto, *texto*:

Um texto feminino não pode ser mais que subversivo: se inscreve a si mesmo é em erupção vulcânica da velha “real” propriedade da crosta terrestre. Em deslocamento incessante. A mulher deve inscrever a si mesma porque, quando chegar o momento de sua libertação, é a invenção de uma escrita *nova e rebelde*

<sup>3</sup> Cf. Derrida (2002).



que vai permitir-lhe colocar em ação as rupturas e mudanças indispensáveis em sua história. Primeiro individualmente, em dois níveis inseparáveis: – a mulher, inscrevendo a si mesma, retornará a este corpo que foi algo mais que confiscado, um corpo substituído por um estranho perturbador, doente ou morto, que frequentemente é uma má influência, a causa e o lugar das inibições. Através da censura do corpo, a respiração e a expressão são censuradas ao mesmo tempo (CIXOUS, 1986, p.97).

A mulher carrega em seu corpo uma grande quantidade de líquido sob várias formas: o leite materno, o sangue menstrual e, especialmente, o líquido amniótico que mantém submersa a vida gerada em seu útero. Leite, sangue e âmnio ligam-se à água pelo princípio da liquidez, por isso são seus símbolos: “tudo o que *escoa* é água; tudo o que *escoa* participa da natureza da água” (BACHELARD, 2002, p.121).

Dessa forma, a mulher é uma espécie de *vaso* que retém líquidos em seu interior, o que levará Erich Neumann (2001, p.46) a dizer que “o núcleo simbólico do Feminino é o vaso”. O útero feminino é, ao mesmo tempo, um espaço de escuridão e um espaço aquoso. Sua ligação com as profundezas abissais dos mares que cobrem o globo terrestre fica mais do que clara em uma perspectiva simbólica, ligando-o também e indissociavelmente à imagética do inconsciente. Ao mesmo tempo, um caráter misterioso envolve tal órgão, pois é justamente nesta água e nas trevas nela presentes que surge a vida, o dom supremo da raça humana. Ou seja, é de um espaço de *morte* que surge a vida, visto que a escuridão e o sufocamento uterinos são signos de morte. Como dirá o mesmo Erich Neumann (2001, p.52),

[...] a água que contém, presente como útero primordial da vida a partir da qual nascem os seres vivos em inumeráveis mitos, é a água “inferior” ou água das profundezas [...]. Essa água materna não apenas contém, mas também nutre e transforma, uma vez que todo ser vivo estrutura e preserva sua existência com a água, ou leite da terra.

O útero, repleto com sua “água das profundezas”, é também, sob esta perspectiva, um espaço de *inter-dito* onde vida e morte tornam difusas suas fronteiras, fronteiras estas que na verdade não existem e que foram inventadas e impostas pela Metafísica ocidental. Esse aspecto será também um dos *leitmotifs* geradores do Complexo de Castração masculino justamente pelo referido caráter misterioso que envolve tal órgão da mulher, caráter este que é um dos motivos da repressão feminina pelo universo patriarcal.

Inerente a esta sobreposição de significados entre água, inconsciente e feminino está a figura do círculo. O círculo foi identificado simbolicamente à mulher a partir da percepção essencialista de que o funcionamento de parte de sua biologia corporal

é muito semelhante ao funcionamento eminentemente cíclico da Natureza. A mulher tem um *ciclo* menstrual; é um *ciclo* o encadeamento das estações do ano. A mulher tem o quadril e os seios *arredondados*; a lua demora cerca de vinte e oito dias para *circundar* a Terra. A vida e a morte são um *ciclo* natural do ser humano, assim como também o é no reino da Natureza, do qual este mesmo ser humano é parte inexoravelmente integrante. A figura do círculo liga-se ao feminino até mesmo sob aspectos físicos e palpáveis: diz Bachelard (2002, p.124), *identificando* a forma ao conteúdo, que “o seio é arredondado porque intumescido de leite”. Ou seja, a forma arredondada do seio feminino é *consequência* do líquido aquoso que ele contém.

O círculo pressupõe, ainda, o eterno retorno, a *infinitude* do feminino, infinitude que não tem origem, pois a figura do círculo não tem início ou fim. Da mesma forma são os rastros marcados no palimpsesto/inconsciente: sempre retornam, sempre se tornam conscientes no sonho ou nas neuroses/psicoses, ou por meio de ambos. Nesta mesma linha estão também as curvas arredondadas da mulher, *inscrições* em seu corpo de um dos princípios que a compõem: o útero é uma esfera; a placenta é uma esfera; o seio é esférico. É a figura materna que o homem procura na esposa, dirá Camille Paglia (1992), em uma espécie de eterno retorno da figura da mãe. Édipo, o arquialazón, tomou por esposa a própria mãe. O círculo não faz parte do feminino, mas *é* o feminino no simbolismo da ilimitada profundidade inconsciente da água. O círculo é a *forma* da fluidez aquosa, do *conteúdo* do feminino: uma forma sem origem e infinita para um conteúdo sem origem e infinito.

O amálgama semântico entre feminino, água, inconsciente e círculo encontra sua máxima representação no símbolo astrológico do planeta Vênus: uma cruz encimada por um círculo. Este símbolo é uma releitura do *ankh* – simplificação de *Nem Ankh*, que significa “o vivente” –, também conhecido por cruz ansada, que é um dos principais símbolos da religião panteísta do Egito Antigo. Seu significado está associado à imortalidade, à conciliação dos contrários e ao culto da deusa Ísis. Foi emprestado pela astrologia por questões que serão abordadas a seguir. Dizem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p.61-62) sobre o *ankh*:

É interpretada na maioria das vezes como um signo que exprime a conciliação dos contrários, ou a integração dos princípios ativo e passivo; o que bem parece confirmar o fato de que represente, deitada, os duplos atributos sexuais [masculino e feminino]. [...]. Os deuses e os reis, Ísis quase sempre, trazem-na na mão para indicar que detêm a vida, que são, portanto, imortais. [...]. A cruz ansada é frequentemente relacionada ao nó de Ísis como símbolo de eternidade. E não é por causa da direção das linhas retas, prolongadas imaginativamente ao infinito, mas porque essas linhas convergem para a presilha fechada, onde se reúnem. Essa presilha simboliza a essência infinita da energia vital, identificada com Ísis, de onde provém toda manifestação de vida.

Não se adentrará aqui em todos os pormenores que as palavras de Chevalier e Gheerbrant suscitam. Contudo, alguns detalhes são importantes: primeiramente, o *ankh* “exprime a conciliação dos contrários”, que é, em última análise, o que pretende Kate Chopin com sua desarticulação da sociedade patriarcal perpetrada em *O despertar*. O propósito da autora, ao fazer o patriarcado girar em seu próprio fuso, não é sobrepor o feminino ao masculino, mas sim igualá-los no âmbito psico-social. Em suma, Kate Chopin desarticula a associação maniqueísta entre gênero e sexo, associação esta que tem determinado as relações entre os seres humanos desde tempos imemoriais. Entretanto, o *ankh* foi associado ao feminino porque a não oposição e a não hierarquização são (pejorativamente?) associadas ao feminino, pois a mulher grávida pode nutrir em seu útero tanto homens quanto mulheres. “A cruz ansada é frequentemente relacionada ao nó de Ísis como símbolo de eternidade”, sendo Ísis uma *deusa*, e não um deus. Da mesma forma que o útero da mulher tem o poder de gerar e nutrir a vida, Ísis era identificada com a “essência infinita da energia vital”.

Até certo ponto, esse caráter de não oposição (e conseqüentemente de não hierarquização) inerente ao feminino confere a tal gênero/sexo algo de *andrógino* ou *bissexual*, como demonstrarão Camille Paglia (1992) e, em menor grau, Hélène Cixous (1986). Esta androginia está presentificada no símbolo do *ankh*, pois ele une em uma mesma representação a forma circular do útero feminino com as retas entrecruzadas, que são símbolos fálicos relacionados ao masculino. Os próprios Chevalier e Gheerbrant (1997, p.61) já notam esse caráter andrógino, este caráter *entre* o feminino e o masculino, ao compararem a figura do *ankh* com a “figura indiana do andrógino, de pé sobre uma flor de lótus”. Por ser algo que fica *entre* o feminino e o masculino, podendo ser ambos ou nenhum, o andrógino é também um signo de *inter*-dito. Estando a figura do andrógino inerente ao *ankh* pode-se dizer que este o simboliza, então o *ankh* também comporta em si o caráter de *inter*-dito.

Em uma leitura do subtexto de *O despertar* poder-se-ia dizer que o símbolo do *ankh* é a viga-mestra, a estrutura mínima da narrativa, uma vez que há um círculo representado pelo *retorno* ao início na última página do texto – as mesmas palavras sobre o mar contidas no capítulo VI, que foram outrora aqui citadas, se encontram no capítulo XXXIX, o último capítulo da obra –; e há também a figura da reta, já que a protagonista segue uma *trajetória linear* em seu despertar. Ainda em uma leitura subtextual, pode-se dizer que o próprio trajeto do despertar estrutura-se na *forma* do *ankh*: Edna, por ser o feminino, representaria o círculo da figura; Robert, por ser o masculino, representaria a reta vertical que conflui para o círculo e a reta horizontal que se interpõe entre ambos, visto que Robert é também o amante, um dos atores do adultério, adultério que é ao mesmo tempo causa e efeito do despertar e que é um dos fatores que acarretam o suicídio da protagonista.

A riqueza do símbolo do *ankh* permite ainda uma leitura mais atenta da superfície textual de *O despertar*, e aqui é necessário evocar o símbolo astrológico do planeta Vênus, símbolo este que é releitura do próprio *ankh*. A astrologia teve seus primórdios, paralelamente à astronomia, na antiga Babilônia. Contudo, só se desenvolveu entre os egípcios. Foi a partir dos egípcios que ela chegou ao Ocidente, onde se encontrou e se enriqueceu com a cultura greco-romana. Em todo esse trajeto foram agregados conceitos e símbolos das várias culturas que a utilizaram. Assim, em dado momento associou-se ao planeta Vênus o símbolo do *ankh*, certamente não por acaso.

O nome do planeta Vênus é uma clara homenagem à Afrodite, e o *ankh* é um símbolo geralmente atribuído à Ísis. Evidente está que há algo em comum entre os mitos de Ísis e Afrodite. De fato, helenistas de renome afirmam que o mito de Afrodite não é grego, mas sim de origem asiática, tendo sido introduzido na Grécia por marinheiros e comerciantes<sup>4</sup>. Além disso, durante a dinastia ptolomaica no Egito (332 a.C. – 30 a.C.), que trouxe três séculos de cultura grega ao país, atribuiu-se à Ísis a proteção aos marinheiros, o que lhe conferiu uma ligação com a água, como ocorre com Afrodite.

Jung e seus seguidores da Psicologia Analítica diriam que o que une Ísis e Afrodite é justamente o arquétipo do feminino, visto que esse arquétipo, segundo tal teoria, está presente em todas as culturas antigas e até mesmo entre os povos pré-históricos. Há, portanto, uma fusão, a partir do arquétipo do feminino, da simbologia da água, do círculo e do inconsciente em Ísis e Afrodite, fusão esta que permite afirmar que em Afrodite há um resgate da mitologia que envolve Ísis, portanto ela não deixa de ser também a deusa egípcia. Pode-se dizer, então, que há uma relação de identificação entre as duas deusas, daí a afirmação acima de que o símbolo astrológico do planeta Vênus/Afrodite é uma releitura do *ankh*.

Essa conclusão leva de volta ao espaço aquoso de *O despertar*, aos mergulhos de Edna Pontellier no mar que circunda Grande Isle. Em suma, invoca e evoca a comparação, feita pelo narrador no capítulo XXX da obra, entre Afrodite e Edna: “Vênus emergindo da espuma não teria apresentado um espetáculo mais arrebatador que a Sra. Pontellier, refulgindo de beleza e diamantes à cabeceira da mesa” (CHOPIN, 1994b, p.148-149).

*O despertar* é uma narrativa que está, portanto, sob a égide de Afrodite. Edna Pontellier é Afrodite, que é Ísis, que é o arquétipo do feminino simbolizado no *ankh*. O *ankh* é a estrutura mínima da narrativa, logo Edna Pontellier é, mais do que simbolicamente, o próprio *O despertar*. O trajeto do despertar da protagonista poderia

---

<sup>4</sup> Junito de Souza Brandão (2009) faz referências a isso no importante livro *Mitologia grega*, bem como Pierre Grimal (2005) em seu *Dicionário da mitologia grega e romana*.

ser interpretado como um trajeto de autodescobrir-se de uma deusa: a cada vez que Edna mergulha no mar renova-se, reforça-se sua resistência contra as limitações que o patriarcado lhe impõe por ser mulher. Como diz Sandra Gilbert (1987, p.98, grifo do autor) em seu importante ensaio sobre a obra, “Mais importante, entretanto, é o fato de que o ato de nadar imerge Edna em um *outro* elemento – um elemento, de fato, de não-eu – em cujo abraço batismal ela é misticamente e miticamente revitalizada, renovada, renascida”. A cada vez que Edna mergulha e volta à superfície é como se Afrodite renascesse novamente, é como se a cena pintada por Sandro Botticelli em *O Nascimento da Vênus*<sup>5</sup> (c. 1485) se repetisse, sendo a água o espaço fluido do inconsciente que a cada vez imprime-se mais e mais no espaço do consciente por meio de seus rastros e traços.

Entre *O Nascimento da Vênus*, de Botticelli, e *O despertar* não há apenas um simples diálogo em que a pintura complementa o texto escrito e vice-versa. Existe algo mais na relação entre estas duas obras-primas. Existe uma simbiose grande demais entre elas, pois mesmo na pintura de Botticelli, tão distante temporal e espacialmente da narrativa de Chopin, há um *retorno* pressuposto, um *rastro* deixado à revelia do pintor: Afrodite nasceu na pintura, mas todos os deuses gregos tinham consciência que um dia teriam que enfrentar o crepúsculo de sua raça. O crepúsculo dos deuses chega para Afrodite no suicídio de Edna Pontellier, a qual nascera e renascera várias vezes na narrativa pelo *batismo* das águas do mar, para se tornar a grande deusa grega. Edna retorna para as águas, retorna para o berço original de Afrodite, que é também útero materno, fonte da vida. A cena final de *O despertar* é, dessa forma, o pressuposto já existente, ao mesmo tempo presente e ausente, na pintura de Botticelli: “Ela [Edna] avançou. A água estava gelada, mas prosseguiu. A água estava funda, mas ela estendeu seu corpo alvo e se lançou para a frente com uma longa e vigorosa braçada. O toque do mar é sensual, apertando o corpo em seu suave e envolvente abraço” (CHOPIN, 1994b, p.150).

Tem-se, então, na pintura do mestre florentino, um suplemento – no sentido derridiano do termo, algo que “reúne em si as características de substituto da presença [...] e as características da adição produtiva” (SISCAR, 2003, p.153), portanto algo que, de certa forma, *já está contido* – de *O despertar*, e vice-versa. A pintura de Botticelli retrataria, dessa forma, o que se poderia denominar o início da narrativa, que em termos temporais se inicia em *medias res*, já que há analepses presentes na malha (sub) textual do romance que remetem a um momento anterior ao tempo narrado.

Água, círculo e inconsciente se conjugam novamente na dinâmica do suplemento, que se sobrepõe e se mescla à estrutura do *ankh* egípcio, e Grand Isle,

---

<sup>5</sup> Pode-se consultar uma imagem de *O nascimento da Vênus* no seguinte endereço eletrônico: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Sandro\\_Botticelli\\_046.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Sandro_Botticelli_046.jpg)

o espaço pintado por Kate Chopin, volta a ser Citera, a ilha cujas praias receberam a dádiva de servir de berço à Afrodite, e que não poderiam deixar também de servir de túmulo à mesma na dinâmica do eterno retorno. Grand Isle/Citera é o espaço do começo e do fim, onde se instaura a vida e aonde chega a morte; é o útero que é também o túmulo. Certamente que não foi um acaso Chopin ter escolhido uma *ilha* para que sua protagonista despertasse para a subjetividade feminina. É novamente Sandra Gilbert (1987, p.97) quem elucida tal escolha:

A Afrodite de Chopin, como a de Hesíodo, nasce do mar, e nasce especificamente porque a colônia onde ela se torna consciente está situada, da mesma forma que tantos lugares que são significativos para as mulheres, fora da cultura patriarcal, além dos limites da cidade onde os homens fazem a história, em uma daquelas margens mágicas que marcam o limite onde a natureza se intersecciona com a cultura.

A ilha é também um signo de *inter*-dito: está situada no brumoso limiar entre natureza e cultura, no local onde estas duas instâncias hierarquicamente opostas se entrecruzam, permeiam-se uma à outra, pois a ilha é um pequeno aglomerado de consciência que emergiu do profundo e gigantesco espaço marítimo do inconsciente sem, no entanto, ter perdido o contato com sua “origem”, visto que suas bordas ainda tocam e são invadidas pelas águas. O fato de estar afastada da cidade, do centro disseminador do *logos* patriarcal, a torna um local intermediário, um local onde as leis patriarcais se amenizam ou se evanescem. Entretanto, esse espaço intermediário, justamente por ser um local onde o patriarcado não tem total ou tem nenhum controle, se torna também um centro disseminador de ideias que desarticulam o universo patriarcal da cidade. É o momento no qual a margem começa a influenciar o centro, mas ela não se torna centro, local único. Na margem estão centros disseminadores que contaminam o centro único e o desarticulam à medida que novos centros vão surgindo, da mesma forma que o centro único patriarcal invariavelmente contamina a margem. Isso fica claro em *O despertar* quando se olha para o que ocorre nos dois espaços da narrativa: a ilha livre das leis patriarcais e a cidade, mais especificamente a casa, onde vigoram tais leis.

Em outras palavras, enquanto Edna Pontellier *desperta* no mar da aquosa Grand Isle – ilha povoada por grande quantidade de mulheres e que Sandra Gilbert (1987, p.96) vai chamar de “uma paródia de Lesbos”, numa interessante referência à ilha onde Safo (a famosa poetisa grega que dedicou a maioria de seus poemas à Afrodite) nasceu, mas que se poderia denominar também de Ilha dos Amores, a ilha mítica onde reina Calipso e que foi cantada por Homero e Camões –, a mesma Edna encontra a repressão ao retornar à mansão dos Pontellier em New Orleans, pois “A

casa dos Pontellier em Esplanade é um perfeito microcosmo das repressões da cidade Crioula” (MAY, 1994, p.213).

O espaço fechado da casa em contraste com o espaço aberto da ilha assume, em *O despertar*, um significado de repressão, um significado de sofrimento como o é Thornfield Hall (*Thornfield*, o campo de espinhos) para Jane Eyre ou Wuthering Heights para Catherine Earnshaw<sup>6</sup>, dentre outros tantos exemplos de espaços de repressão feminina na literatura. Isso fica claro nas já mencionadas admoestações de Léonce à Edna, as quais ocorrem todas no espaço fechado da mansão dos Pontellier. Todos esses aspectos remetem, de imediato, à tese central desenvolvida por Virginia Woolf em *A Room of One's Own*: a questão da necessidade de um teto e dinheiro que pertençam à mulher, teto e dinheiro estes que não sejam uma concessão de pais e maridos, pois enquanto assim for a mulher será sempre cativa, residindo em um local que não lhe pertence e devendo, por consequência, respeito e obediência ao seu proprietário, que é sempre um homem. “Uma mulher deve ter dinheiro e um teto que seja seu” (WOOLF, 2000, p.6).

Enquanto está sob o teto de Léonce, Edna lhe deve satisfações. É por isso que há algo como uma interrupção do trajeto de despertar da protagonista enquanto ela ainda reside na mansão Pontellier. Isso explica também suas atitudes marcadamente transgressoras (a não recepção das visitas, o anel pisoteado, o adultério etc.) e a fuga encontrada na pintura. Edna só se torna uma mulher independente quando abandona a casa do marido e adquire uma casa sua (com dinheiro herdado de sua mãe), menor do que a mansão Pontellier e por isso mesmo um espaço só seu. Edna Pontellier cumpre, ainda que parcialmente, a profecia woolfiana: ela adquire um teto seu, e poderia vir até mesmo a sustentar a si própria, pois começara a pintar quadros e estava ganhando fama e dinheiro com isso, não fosse o suicídio.

Como se pôde notar pelo que foi até aqui exposto, a instância do espaço em *O despertar* é de crucial importância para o entendimento do que ocorre com a protagonista da obra, uma vez que tal espaço reflete seu estado psíquico e, principalmente, torna-se o espaço do despertar, um local geograficamente físico e ao mesmo tempo composto de signos abstratos de pensamentos e sentimentos e da imaterialidade do espírito, onde Edna Pontellier se torna sujeito independente. O espaço está tão atado, tão próximo à personagem que o ocupa que é impossível dissociar um do outro e talvez não seja algo absurdo afirmar que há uma relação *identitária* entre ambos. O espaço da obra-prima de Chopin seria, de fato, mais que filosófica e psicanaliticamente, um espaço de *aporias*: seria também, em igual termo, um espaço *político* dos conflitos insolúveis do pensamento.

---

<sup>6</sup> Respectivamente em *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, e *Wuthering Heights* [*O morro dos ventos uivantes*, 1847], de Emily Brontë.

ROSSI, Aparecido Donizete. Under the aegis of Aphrodite: on the feminine space in *The Awakening*, by Kate Chopin. **Revista de Letras**, São Paulo, v.50, n.1, p.199-215, Jan./June 2010.

- **ABSTRACT:** *Departing from the theoretical principle of the feminine text as a palimpsest that holds subtextual meanings which, in permanent interaction with the textual surface, disarticulate the oppositional and hierarchical backgrounds of patriarchy, this essay intends to offer a general overview on the narrative instance of space in *The Awakening*, the most important work by Kate Chopin – one of the highlights of Realism in the United States –, with the intention to show how the space is itself plenty of and at the same time disseminates into the other narrative elements some inter-dictions to gainsay patriarchy. We intend, in this perspective, to develop an analysis of the space and its subtextual inter-relationships displayed in the symbolic implications of the water, the sea, the circle, and the feminine subjectivity awakening of the work's protagonist.*
- **KEYWORDS:** *The Awakening. Kate Chopin. Space. Palimpsest. Subtext.*

## Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2009. v.1.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1997.

CHOPIN, K. **The awakening**. New York: Margo Culley; London: W. W. Norton, 1994a.

\_\_\_\_\_. **O despertar**. Tradução de Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Estação Liberdade, 1994b.

\_\_\_\_\_. Common place book, 1867 – 1870. In: SEYERSTED, P.; TOTH, E. (Ed.). **A Kate Chopin miscellany**. Oslo: Universitetsforlaget: Northwestern State University Press, 1979. p.47-88.

CIXOUS, H. Sorties. In: CIXOUS, H.; CLÉMENT, C. **The newly born woman**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. p.61-132.



- DERRIDA, J. Freud e a cena da escritura. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.179-227.
- FREUD, S. O ego e o id. In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v.19, p.11-89.
- \_\_\_\_\_. Uma nota sobre o “Bloco Mágico”. In: \_\_\_\_\_. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b, v. 19, p.253-259.
- GILBERT, S. M. The second coming of Aphrodite. In: BLOOM, H. (Ed.). **Kate Chopin**. New York: Chelsea House Publishers, 1987. p.89-113.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic**. New Haven; London: Yale University Press, 2000.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- JULIEN, N. **Dicionário dos símbolos**. São Paulo: Rideel, 1993.
- MAY, J. R. Local color in *The Awakening*. In: CHOPIN, K. **The Awakening**. New York: Ed. Margo Culley, 1994.
- NEUMANN, E. **A grande mãe**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- PAGLIA, C. **Personas sexuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SISCAR, M. A desconstrução de Jacques Derrida. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária**. Maringá: Ed. da UEM, 2003. p.151-160.
- WOOLF, V. **A room of One's Own**. London: Penguin, 2000.
- XAVIER, E. Para além do cânone. In: RAMALHO, C. (Org.). **Literatura e feminismo**. Rio de Janeiro: Elo, 1999. p.15-22.

